

OUTRAS NARRATIVAS SOBRE MUSEUS

**Contribuição da Amazônia Paraense
para os debates sobre a nova
definição de museu do Conselho
Internacional de Museus (ICOM)**

Organizadores

**Rosangela Britto
Diogo Melo
Luzia Gomes
João Polaro**

OUTRAS NARRATIVAS SOBRE MUSEUS

Contribuição da Amazônia Paraense
para os debates sobre a nova
definição de museu do Conselho
Internacional de Museus (ICOM)

Organizadores

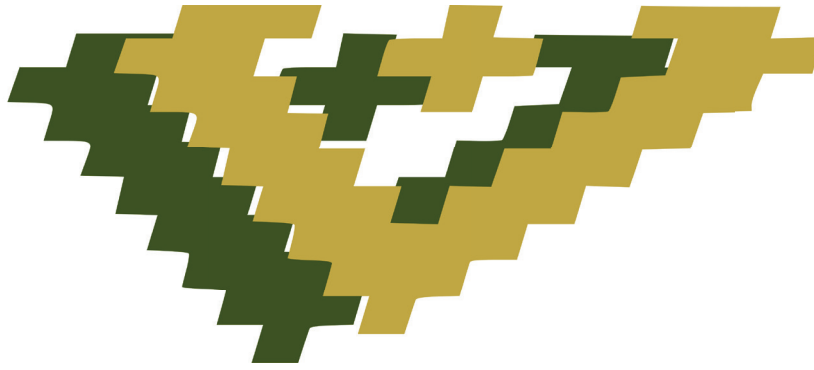
Rosangela Britto
Diogo Melo
Luzia Gomes
João Polaro



Bacharelado em
Museologia



ICOM International
Council
of Museums
Brasil



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
BIBLIOTECA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UFPA

0940

OUTRAS NARRATIVAS SOBRE MUSEUS [RECURSO ELETRÔNICO] : CONTRIBUIÇÃO DA AMAZÔNIA PARAENSE PARA OS DEBATES SOBRE A NOVA DEFINIÇÃO DE MUSEU DO CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (ICOM) / ORGANIZADORES: ROSANGELA BRITTO, DIOGO MELO, LUZIA GOMES, JOÃO POLARO. – BELÉM: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES/UFPA, 2023. – DADOS ELETRÔNICOS (1 ARQUIVO: PDF).

VÁRIOS AUTORES.

INCLUI BIBLIOGRAFIA.

MODO DE ACESSO: INTERNET

[HTTP://PPGARTES.PROPESP.UFPA.BR/INDEX.PHP/BR/](http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/)

ISBN 978-65-88455-66-1

1. MUSEUS - PARÁ. 2. MUSEOLOGIA. 3. MEMÓRIA. 4. AMAZÔNIA. I. BRITTO, ROSANGELA (ORG.). II. MELO, DIOGO (ORG.). III. GOMES, LUZIA (ORG.). IV. POLARO, JOÃO (ORG.). V. CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS.

CDD 23. ED. - 069.098115

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor)
Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPESP)

Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)

Isis de Melo Molinari Antunes (Diretora-Geral)
Adriana Valente Azulay (Vice-diretora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)

José Denis de Oliveira Bezerra (Coordenador)
Alexandre Romariz Sequeira (Vice-Cordenador)

EDITORA PPGARTES*

Maria dos Remédios de Brito
Ana Claudia do Amaral Leão
(Coordenadoras Editoriais)
Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO

Profa. Dra. Maria dos Remédios de Brito
(Presidente)
Profa. Dra. Ana Claudia Leão (ICA/UFPA)
Profa. Dra. Ana Flávia Mendes (ICA/UFPA)
Prof^a. Dra. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa
(ECA/USP; Universidade Anhembi-Morumbi)
Prof. Dr. Áureo de Freitas Júnior (ICA/UFPA)
Prof^a. Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo (ICA/UFPA)
Prof. Dr. José Carlos de Paiva
(FBA, Universidade do Porto)
Prof^a. Dra. Laura Malosetti Costa
(IA, Universidad Nacional San Martín)
Prof^a. Dra. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral
(CAC, Universidade Federal de Pernambuco)
Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy (ICA/UFPA)
Prof^a. Dra. Rejane Coutinho
(IA, Universidade Estadual Paulista)
Prof^a. Dra. Valzeli Figueira Sampaio (ICA/UFPA)

FICHA TÉCNICA DESTA EDIÇÃO:

Projeto Gráfico, Editoração Eletrônica e Capa:
Ramiro Quaresma da Silva
Revisão Textual: Iraneide Silva
Ficha Catalográfica: Larissa Silva

*A Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA pratica a avaliação por pares (preferencialmente externos) e seu eixo editorial refere-se às linhas de pesquisa deste programa.

APRESENTAÇÃO

Vera Lúcia Mangas

Presidente do ICOM-BR

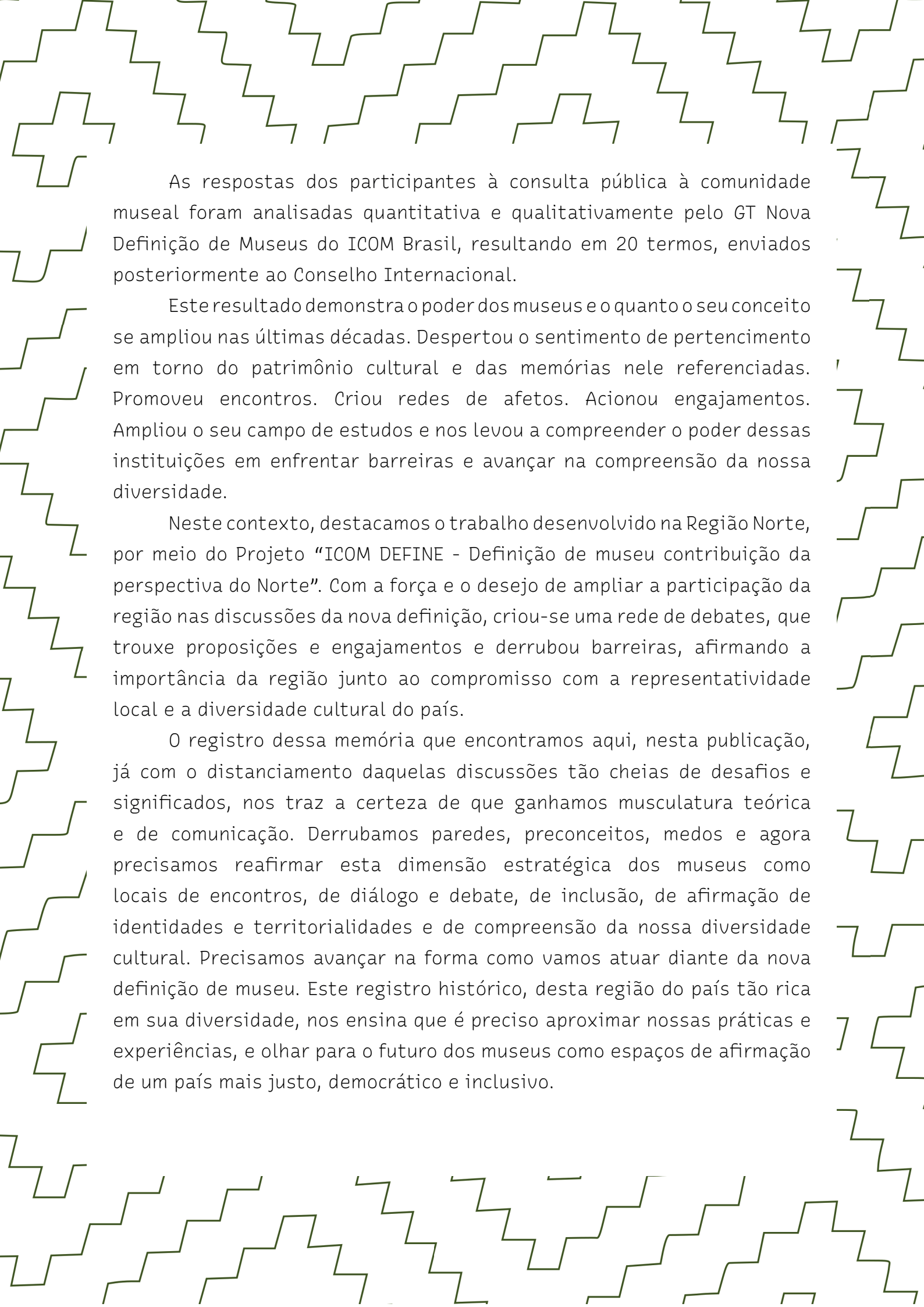
Em 24 de agosto de 2022, durante a realização da 23ª Conferência Geral do ICOM, na cidade de Praga, República Tcheca, tivemos a aprovação da uma nova definição de museu.

Ainda sob os efeitos da pandemia, e em meio à Guerra Russo-Ucraniana, por isso uma Assembleia Geral do ICOM em formato híbrido, a comunidade museal firmou um placar de 486 votos favoráveis, 23 contrários e 17 abstenções, representando a marca de 92,4% favoráveis à mudança na definição de Museu.

Chegávamos, assim, a um resultado marcado por um intenso debate, proposições, encontros e disputas que se estenderam desde 2015. A votação que ocorreria na Conferência em Kioto, no Japão, em 2019, foi adiada, pela decisão de 70% dos presentes.

O novo texto estabelece que: “Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade, que investiga, coleciona, preserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus promovem a diversidade e a sustentabilidade. Atuam e se comunicam de forma ética, profissional e com a participação das comunidades, oferecendo experiências variadas de educação, fruição, reflexão e troca de conhecimentos”.

No Brasil, liderado pelo ICOM Brasil, tivemos um enorme engajamento pautado em consultas públicas e debates sobre conceitos-chave que deveriam estar presentes no texto da nova definição. Esta ação extrapolou a participação dos seus membros e alcançou profissionais e instituições de todas as regiões do Brasil. No total, mais de 1,6 mil pessoas participaram da iniciativa, individualmente ou por meio de debates promovidos por 62 grupos em diferentes regiões brasileiras.



As respostas dos participantes à consulta pública à comunidade museal foram analisadas quantitativa e qualitativamente pelo GT Nova Definição de Museus do ICOM Brasil, resultando em 20 termos, enviados posteriormente ao Conselho Internacional.

Este resultado demonstra o poder dos museus e o quanto o seu conceito se ampliou nas últimas décadas. Despertou o sentimento de pertencimento em torno do patrimônio cultural e das memórias nele referenciadas. Promoveu encontros. Criou redes de afetos. Acionou engajamentos. Ampliou o seu campo de estudos e nos levou a compreender o poder dessas instituições em enfrentar barreiras e avançar na compreensão da nossa diversidade.

Neste contexto, destacamos o trabalho desenvolvido na Região Norte, por meio do Projeto “ICOM DEFINE - Definição de museu contribuição da perspectiva do Norte”. Com a força e o desejo de ampliar a participação da região nas discussões da nova definição, criou-se uma rede de debates, que trouxe proposições e engajamentos e derrubou barreiras, afirmando a importância da região junto ao compromisso com a representatividade local e a diversidade cultural do país.

O registro dessa memória que encontramos aqui, nesta publicação, já com o distanciamento daquelas discussões tão cheias de desafios e significados, nos traz a certeza de que ganhamos musculatura teórica e de comunicação. Derrubamos paredes, preconceitos, medos e agora precisamos reafirmar esta dimensão estratégica dos museus como locais de encontros, de diálogo e debate, de inclusão, de afirmação de identidades e territorialidades e de compreensão da nossa diversidade cultural. Precisamos avançar na forma como vamos atuar diante da nova definição de museu. Este registro histórico, desta região do país tão rica em sua diversidade, nos ensina que é preciso aproximar nossas práticas e experiências, e olhar para o futuro dos museus como espaços de afirmação de um país mais justo, democrático e inclusivo.

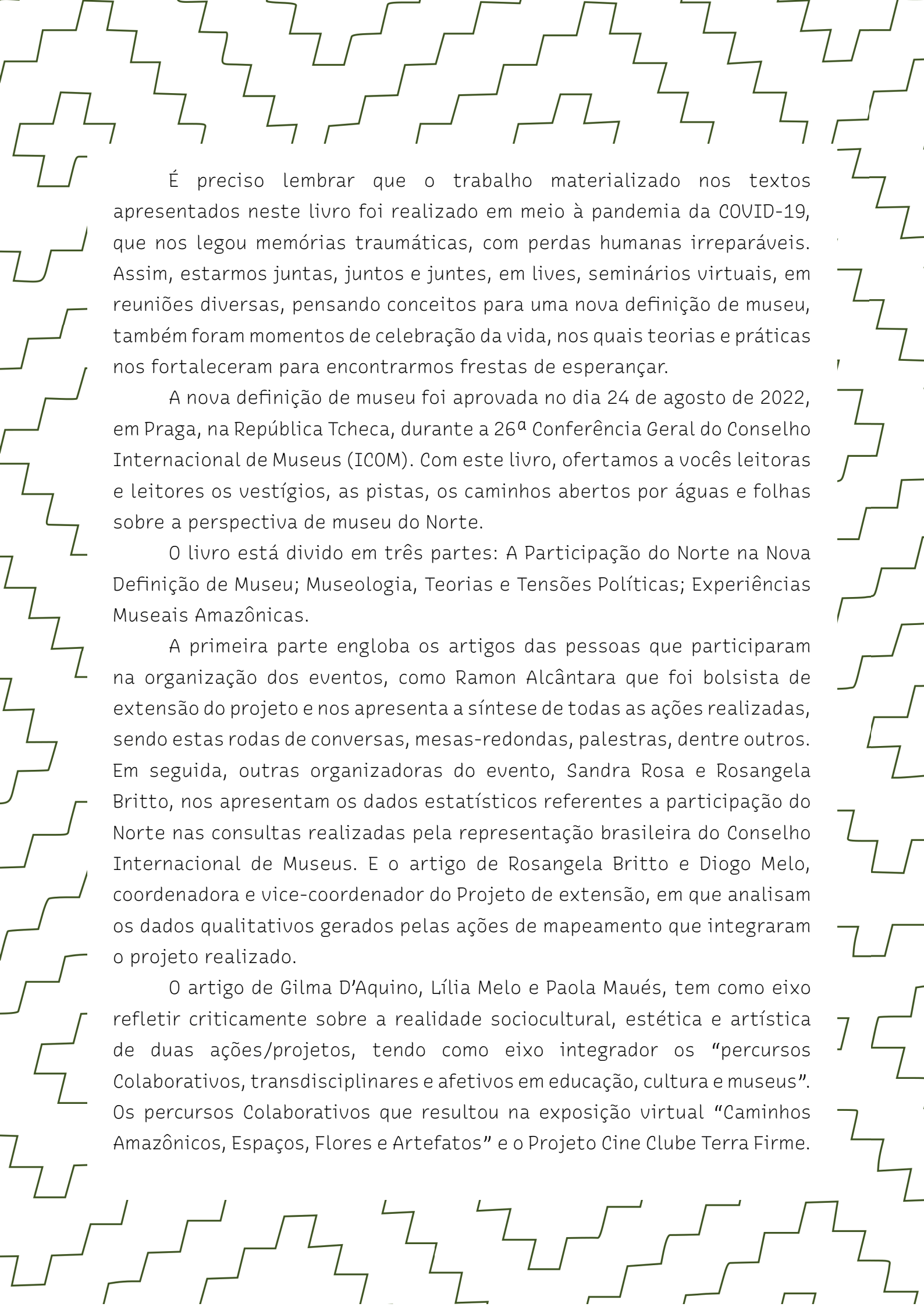
APRESENTAÇÃO

**Rosangela Britto, Diogo Melo,
Luzia Gomes, João Polaro**
Organizadores

Abordar outras narrativas é um processo de ressignificação simbólica e epistêmica que nos permite emergências de protagonismos que por muitos séculos foram calados e se perderam diante de pressões estruturais vinculadas as relações de poder da colonialidade. Nesse sentido, surgiu a proposta do projeto “ICOM DEFINE - Definição de museu contribuição da perspectiva do Norte”, que se desdobrou para a produção deste livro, que busca diversas possibilidades de restituir e empoderar outras e novas narrativas. Principalmente no âmbito dos museus, da Museologia e na perspectiva de um “Norte” não competente ao eixo geopolítico preponderante, mas sim, amazônico, de uma região do Brasil e da América do Sul que também não se circunscreve nesse aspecto.

Convidamos a todos, todas e todes à leitura deste livro, com a intenção de possibilidades para que essas outras narrativas reverberem em outros olhares e práticas, que nos possibilitem inovações mentais e vislumbrem transformações sociais.

A memória é uma das nossas categorias de análise na teoria e prática museológicas. Nesse sentido, a criação desse livro é um bordado de memórias que se agregam e interagem como os tecidos coloridos de uma colcha de retalhos, registrando as nossas reflexões e demandas socioculturais no debate internacional que foi posto sobre a nova definição de museu. A partir dos olhares de pesquisadoras(es), profissionais de museus e ativistas que vivem no território amazônico, em diálogos com as/os que vivem em outras partes do país, construímos as sinuosidades dos nossos igarapés das palavras para alimentar o rio-mar dos conhecimentos do Norte sobre museu.



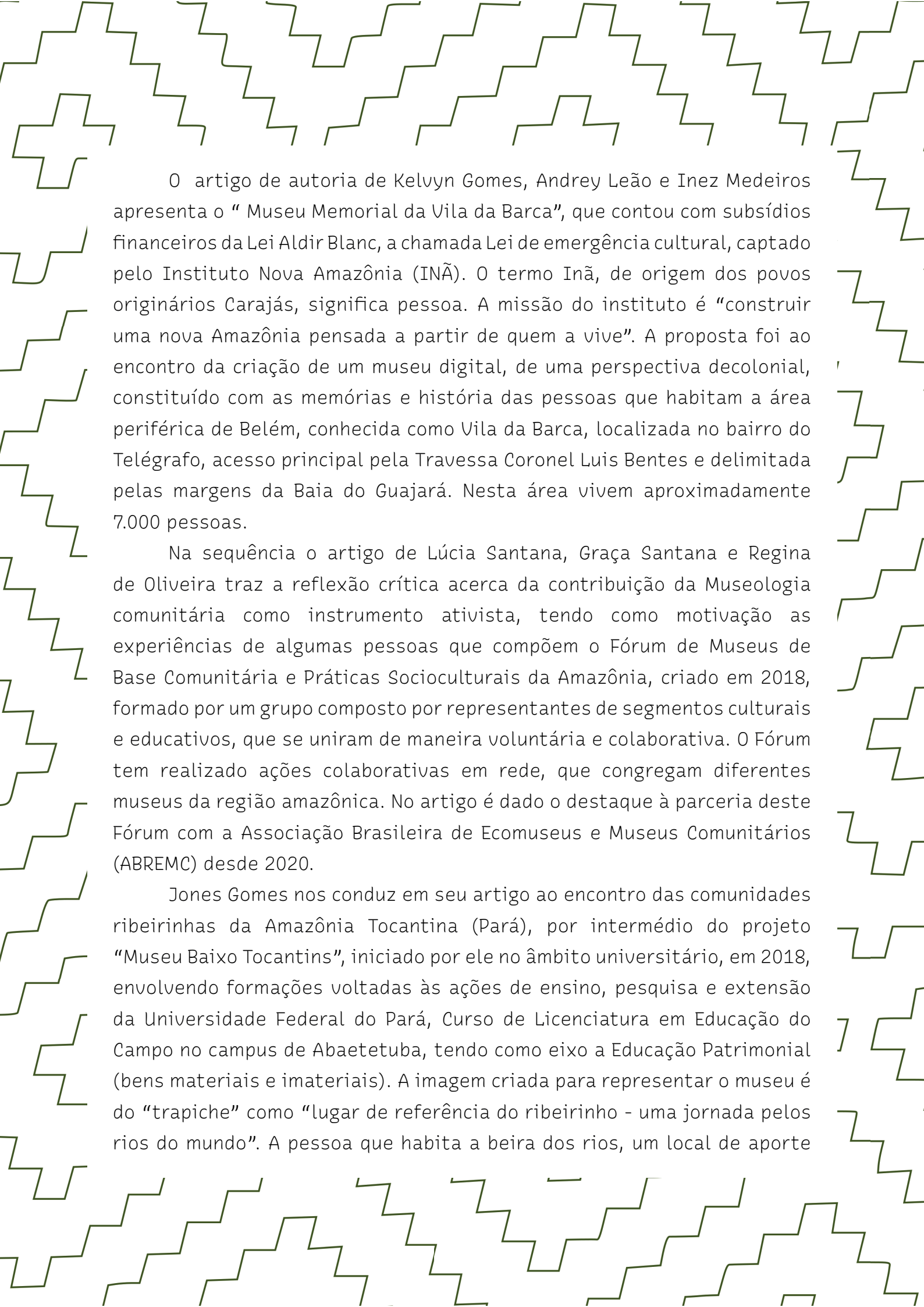
É preciso lembrar que o trabalho materializado nos textos apresentados neste livro foi realizado em meio à pandemia da COVID-19, que nos legou memórias traumáticas, com perdas humanas irreparáveis. Assim, estarmos juntas, juntos e juntes, em lives, seminários virtuais, em reuniões diversas, pensando conceitos para uma nova definição de museu, também foram momentos de celebração da vida, nos quais teorias e práticas nos fortaleceram para encontrarmos frestas de esperar.

A nova definição de museu foi aprovada no dia 24 de agosto de 2022, em Praga, na República Tcheca, durante a 26ª Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Com este livro, ofertamos a vocês leitoras e leitores os vestígios, as pistas, os caminhos abertos por águas e folhas sobre a perspectiva de museu do Norte.

O livro está dividido em três partes: A Participação do Norte na Nova Definição de Museu; Museologia, Teorias e Tensões Políticas; Experiências Museais Amazônicas.

A primeira parte engloba os artigos das pessoas que participaram na organização dos eventos, como Ramon Alcântara que foi bolsista de extensão do projeto e nos apresenta a síntese de todas as ações realizadas, sendo estas rodas de conversas, mesas-redondas, palestras, dentre outros. Em seguida, outras organizadoras do evento, Sandra Rosa e Rosângela Britto, nos apresentam os dados estatísticos referentes a participação do Norte nas consultas realizadas pela representação brasileira do Conselho Internacional de Museus. E o artigo de Rosângela Britto e Diogo Melo, coordenadora e vice-coordenador do Projeto de extensão, em que analisam os dados qualitativos gerados pelas ações de mapeamento que integraram o projeto realizado.

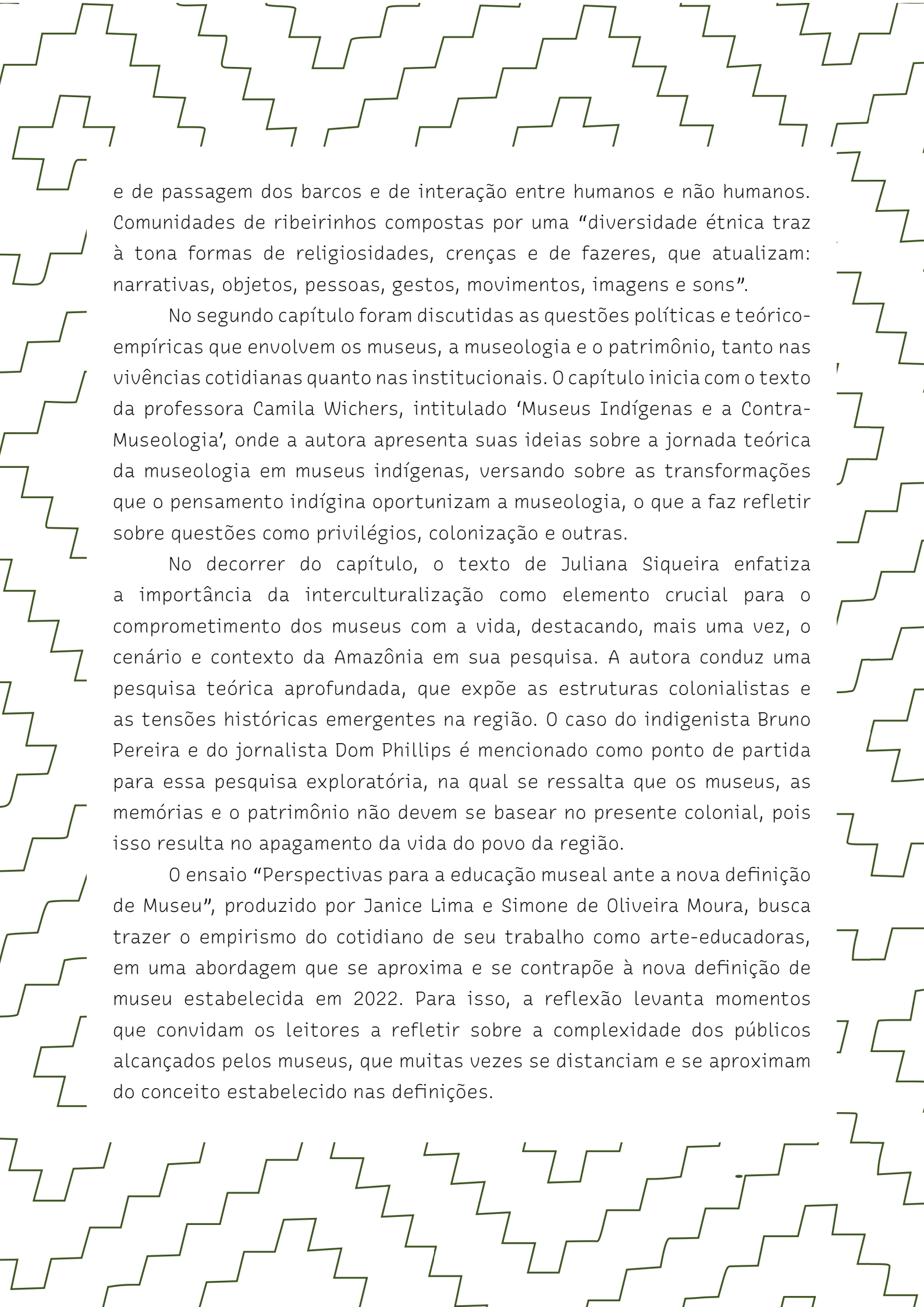
O artigo de Gilma D'Aquino, Lília Melo e Paola Maués, tem como eixo refletir criticamente sobre a realidade sociocultural, estética e artística de duas ações/projetos, tendo como eixo integrador os "percursos Colaborativos, transdisciplinares e afetivos em educação, cultura e museus". Os percursos Colaborativos que resultou na exposição virtual "Caminhos Amazônicos, Espaços, Flores e Artefatos" e o Projeto Cine Clube Terra Firme.



O artigo de autoria de Kelvyn Gomes, Andrey Leão e Inez Medeiros apresenta o “ Museu Memorial da Vila da Barca”, que contou com subsídios financeiros da Lei Aldir Blanc, a chamada Lei de emergência cultural, captado pelo Instituto Nova Amazônia (INÃ). O termo Inã, de origem dos povos originários Carajás, significa pessoa. A missão do instituto é “construir uma nova Amazônia pensada a partir de quem a vive”. A proposta foi ao encontro da criação de um museu digital, de uma perspectiva decolonial, constituído com as memórias e história das pessoas que habitam a área periférica de Belém, conhecida como Vila da Barca, localizada no bairro do Telégrafo, acesso principal pela Travessa Coronel Luis Bentes e delimitada pelas margens da Baía do Guajará. Nesta área vivem aproximadamente 7.000 pessoas.

Na sequência o artigo de Lúcia Santana, Graça Santana e Regina de Oliveira traz a reflexão crítica acerca da contribuição da Museologia comunitária como instrumento ativista, tendo como motivação as experiências de algumas pessoas que compõem o Fórum de Museus de Base Comunitária e Práticas Socioculturais da Amazônia, criado em 2018, formado por um grupo composto por representantes de segmentos culturais e educativos, que se uniram de maneira voluntária e colaborativa. O Fórum tem realizado ações colaborativas em rede, que congregam diferentes museus da região amazônica. No artigo é dado o destaque à parceria deste Fórum com a Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários (ABREMC) desde 2020.

Jones Gomes nos conduz em seu artigo ao encontro das comunidades ribeirinhas da Amazônia Tocantina (Pará), por intermédio do projeto “Museu Baixo Tocantins”, iniciado por ele no âmbito universitário, em 2018, envolvendo formações voltadas às ações de ensino, pesquisa e extensão da Universidade Federal do Pará, Curso de Licenciatura em Educação do Campo no campus de Abaetetuba, tendo como eixo a Educação Patrimonial (bens materiais e imateriais). A imagem criada para representar o museu é do “trapiche” como “lugar de referência do ribeirinho - uma jornada pelos rios do mundo”. A pessoa que habita a beira dos rios, um local de aporte

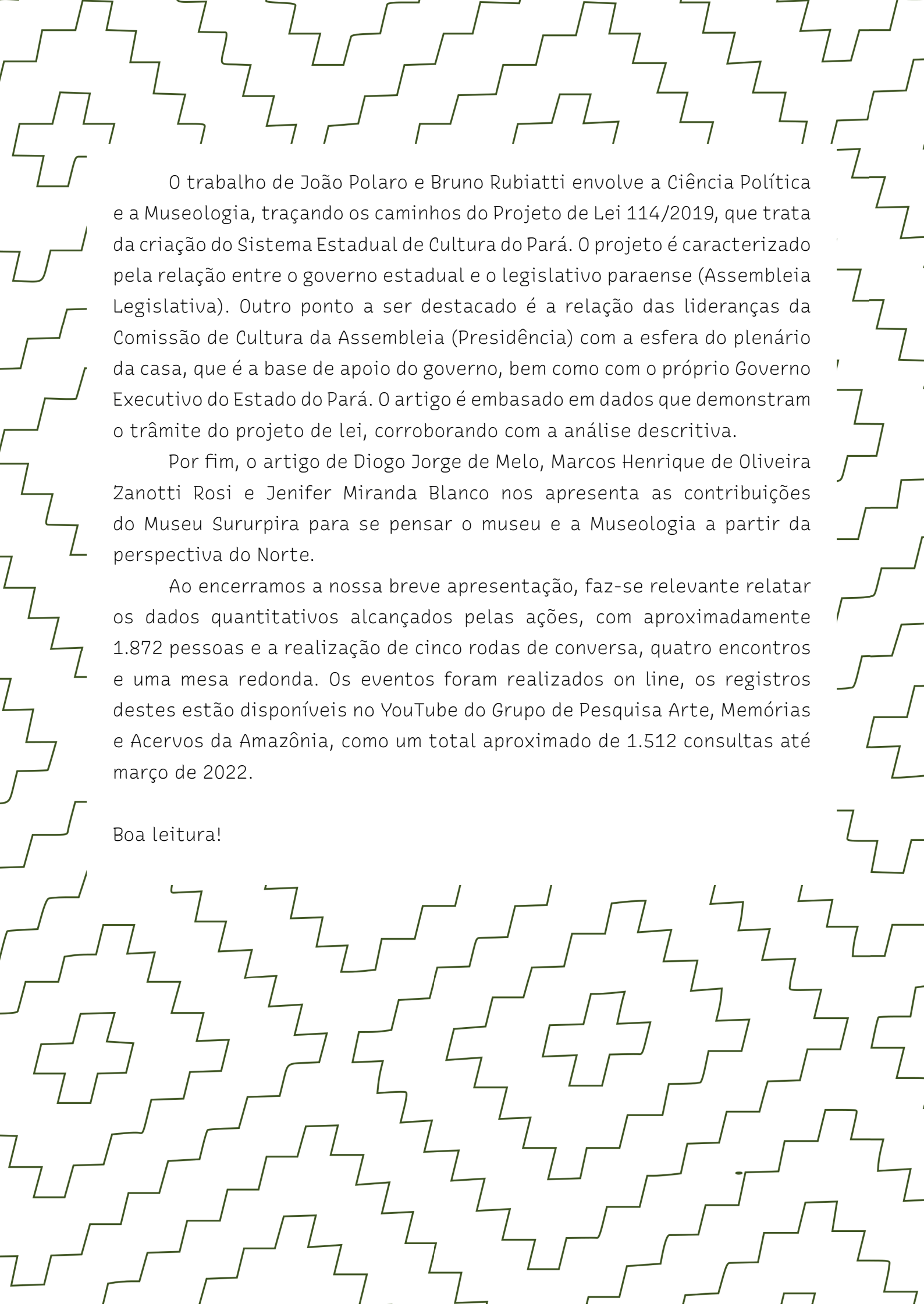


e de passagem dos barcos e de interação entre humanos e não humanos. Comunidades de ribeirinhos compostas por uma “diversidade étnica traz à tona formas de religiosidades, crenças e de fazeres, que atualizam: narrativas, objetos, pessoas, gestos, movimentos, imagens e sons”.

No segundo capítulo foram discutidas as questões políticas e teórico-empíricas que envolvem os museus, a museologia e o patrimônio, tanto nas vivências cotidianas quanto nas institucionais. O capítulo inicia com o texto da professora Camila Wichers, intitulado ‘Museus Indígenas e a Contra-Museologia’, onde a autora apresenta suas ideias sobre a jornada teórica da museologia em museus indígenas, versando sobre as transformações que o pensamento indígena oportunizam a museologia, o que a faz refletir sobre questões como privilégios, colonização e outras.

No decorrer do capítulo, o texto de Juliana Siqueira enfatiza a importância da interculturalização como elemento crucial para o comprometimento dos museus com a vida, destacando, mais uma vez, o cenário e contexto da Amazônia em sua pesquisa. A autora conduz uma pesquisa teórica aprofundada, que expõe as estruturas colonialistas e as tensões históricas emergentes na região. O caso do indigenista Bruno Pereira e do jornalista Dom Phillips é mencionado como ponto de partida para essa pesquisa exploratória, na qual se ressalta que os museus, as memórias e o patrimônio não devem se basear no presente colonial, pois isso resulta no apagamento da vida do povo da região.

O ensaio “Perspectivas para a educação museal ante a nova definição de Museu”, produzido por Janice Lima e Simone de Oliveira Moura, busca trazer o empirismo do cotidiano de seu trabalho como arte-educadoras, em uma abordagem que se aproxima e se contrapõe à nova definição de museu estabelecida em 2022. Para isso, a reflexão levanta momentos que convidam os leitores a refletir sobre a complexidade dos públicos alcançados pelos museus, que muitas vezes se distanciam e se aproximam do conceito estabelecido nas definições.



O trabalho de João Polaro e Bruno Rubiatti envolve a Ciência Política e a Museologia, traçando os caminhos do Projeto de Lei 114/2019, que trata da criação do Sistema Estadual de Cultura do Pará. O projeto é caracterizado pela relação entre o governo estadual e o legislativo paraense (Assembleia Legislativa). Outro ponto a ser destacado é a relação das lideranças da Comissão de Cultura da Assembleia (Presidência) com a esfera do plenário da casa, que é a base de apoio do governo, bem como com o próprio Governo Executivo do Estado do Pará. O artigo é embasado em dados que demonstram o trâmite do projeto de lei, corroborando com a análise descritiva.

Por fim, o artigo de Diogo Jorge de Melo, Marcos Henrique de Oliveira Zanotti Rosi e Jenifer Miranda Blanco nos apresenta as contribuições do Museu Sururpira para se pensar o museu e a Museologia a partir da perspectiva do Norte.

Ao encerramos a nossa breve apresentação, faz-se relevante relatar os dados quantitativos alcançados pelas ações, com aproximadamente 1.872 pessoas e a realização de cinco rodas de conversa, quatro encontros e uma mesa redonda. Os eventos foram realizados on line, os registros destes estão disponíveis no YouTube do Grupo de Pesquisa Arte, Memórias e Acervos da Amazônia, como um total aproximado de 1.512 consultas até março de 2022.

Boa leitura!

PREFÁCIO

Nortear - uma palavra estranha ao meu vocabulário

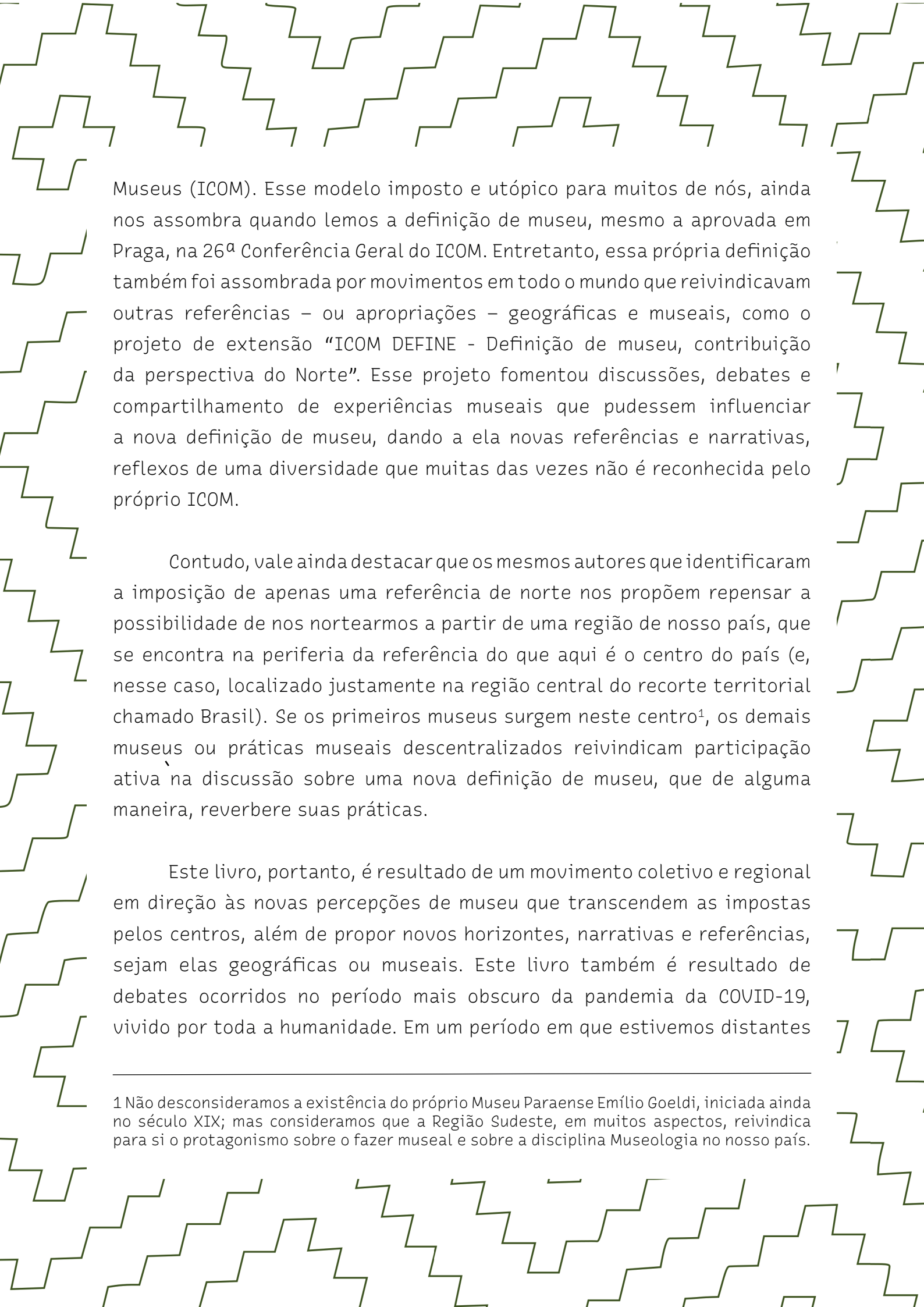
Luciana Menezes de Carvalho

Museóloga da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Quem conhece a minha dissertação de mestrado ou me encontrou nas andanças museais pelo Brasil e pelo mundo sabe que minha referência geográfica é suleada. Como reconhecido por alguns autores deste próprio livro, cujas palavras são iniciadas por mim, o uso do norte como referência é universalmente sabido como fruto do processo colonial que sofremos pelo ‘norte global’; mas importante destacar, especificamente pela parte que abrange a Europa Central, que não apenas reivindica ser o “centro do mundo”, como também se apropria de todo um polo geográfico para falar de si mesma.

Da mesma forma (ou, como consequência), o fenômeno museu ficou durante muito tempo restringido – e ainda é incansavelmente identificado – ao modelo que surge nessa mesma região do globo, expandindo-se pelo mundo e exigindo, para si, a primazia sobre outros modelos de museu que viriam a existir nos séculos posteriores. Todo e qualquer museu ou prática museal ainda é comparada a esse modelo: tem ou não coleções, tem ou não exposições, tem ou não um prédio, tem ou não uma equipe de profissionais e pesquisadores...

A proposta deste livro é subverter essas lógicas. Lógicas que nos apontam outros nortes possíveis; e outros museus possíveis. Museus que, por sua vez, desestruturam esse modelo de museu que ainda é referência forte para as definições de museu providas pelo Conselho Internacional de




Museus (ICOM). Esse modelo imposto e utópico para muitos de nós, ainda nos assombra quando lemos a definição de museu, mesmo a aprovada em Praga, na 26ª Conferência Geral do ICOM. Entretanto, essa própria definição também foi assombrada por movimentos em todo o mundo que reivindicavam outras referências – ou apropriações – geográficas e museais, como o projeto de extensão “ICOM DEFINE - Definição de museu, contribuição da perspectiva do Norte”. Esse projeto fomentou discussões, debates e compartilhamento de experiências museais que pudessem influenciar a nova definição de museu, dando a ela novas referências e narrativas, reflexos de uma diversidade que muitas das vezes não é reconhecida pelo próprio ICOM.

Contudo, vale ainda destacar que os mesmos autores que identificaram a imposição de apenas uma referência de norte nos propõem repensar a possibilidade de nos nortearmos a partir de uma região de nosso país, que se encontra na periferia da referência do que aqui é o centro do país (e, nesse caso, localizado justamente na região central do recorte territorial chamado Brasil). Se os primeiros museus surgem neste centro¹, os demais museus ou práticas museais descentralizados reivindicam participação ativa na discussão sobre uma nova definição de museu, que de alguma maneira, reverbere suas práticas.

Este livro, portanto, é resultado de um movimento coletivo e regional em direção às novas percepções de museu que transcendem as impostas pelos centros, além de propor novos horizontes, narrativas e referências, sejam elas geográficas ou museais. Este livro também é resultado de debates ocorridos no período mais obscuro da pandemia da COVID-19, vivido por toda a humanidade. Em um período em que estivemos distantes

1 Não desconsideramos a existência do próprio Museu Paraense Emílio Goeldi, iniciada ainda no século XIX; mas consideramos que a Região Sudeste, em muitos aspectos, reivindica para si o protagonismo sobre o fazer museal e sobre a disciplina Museologia no nosso país.



fisicamente da maioria das pessoas de nossa convivência, as plataformas virtuais de reunião possibilitaram encontros e muitos trabalhos coletivos. Apesar de todo medo, tristeza e desconsolo que sentimos, foram encontros como esses que ajudaram a dar (novos) sentidos à vida, trazendo para perto os que estavam longe e criando pequenas comunidades e coletivos de acolhimento. No caso aqui, esse acolhimento se deu de maneira regional, reforçando e criando confluências (apesar das divergências) que pudessem gerar alguma unanimidade museal que representasse a Região Norte brasileira neste processo de uma nova definição de museu que foi, seguramente, inesquecível para muitos de nós.

Que o leitor deste livro, assim como eu, ressignifique suas percepções do que venha a ser museu; e se referencie a partir do Norte – mas não de outro ‘norte’ que não seja essa vasta, verdejante, diversa, calorosa, porém fluente região do território hoje chamado Brasil.

Se antes suleada, agora sigo também (re)norteada.

SUMÁRIO



- 5 Apresentação**
Vera Lúcia Mangas
ICOM-BR
- 7 Apresentação**
Rosângela Britto, Diogo Melo, Luzia
Gomes, João Polaro
Organizadores
- 12 Prefácio** Luciana Menezes de Carvalho
- 1. ENTREVISTA**
- 17 Escutando Mãe Matenta sobre um
"Patrimônio divino, sagrado"**
Inia Bernadete Pantoja Costa,
Mãe Matenta, Luzia Gomes Ferreira
- 2. ARTIGOS**
- NARRATIVAS 1 - A PARTICIPAÇÃO DO NORTE
NA NOVA DEFINIÇÃO DE MUSEU**
- 24 Relato de experiência sobre o projeto
ICOM Define - definição de museu
contribuição da perspectiva do norte**
Ramon Augusto Teobaldo Alcantara
- 36 Nova Definição de Museus na
Perspectiva da Região Norte do Brasil**
Sandra Regina Coelho da Rosa,
Rosângela Marques de Britto
- 41 "Museu é o mundo": um devir outro dos
museus da Região Amazônica**
Rosângela Marques de Britto,
Diogo Jorge de Melo,
Lidiane da Costa Monteiro
- 51 Caminhos das águas, caminhos da terra
firme: percursos colaborativos,
transdisciplinares e afetivos em
educação, cultura e museus**
Paola Maués, Gilma D'Aquino,
Lília Melo
- 65 Memória e cultura periférica: Museu
Memorial da Vila da Barca, um projeto
em execução (2021...)**
Kelvyn Werik Nascimento Gomes,
Andrey Manoel Leão de Leão,
Inêz Freitas Medeiros
- 75 A museologia comunitária como
instrumento ativista e propositivo: a
experiência do fórum de museus de base
comunitária da amazonia nos projetos
da Associação Brasileira de Ecomuseus
e Museus Comunitários (ABREMC)**
Lúcia Santana, Graça A. Santana,
Regina de Oliveira
- 83 Museus na amazônia tocantina...
trapiches para a humanidade**
Jones da Silva Gomes
- NARRATIVAS 2 - QUESTÕES TEÓRICO-
EMPÍRICAS E A TENSÃO POLÍTICA**
- 97 Museologias, teorias e tensões
políticas - museus indígenas e contra-
museologia**
Camila Azevedo de Moraes Wichers
- 106 Desnortear as definições: a
interculturalização como requisito
para museus comprometidos com a vida**
Juliana Maria de Siqueira
- 113 Perspectivas para a educação museal
ante a nova definição de Museu**
Janice Shirley Souza Lima,
Simone de Oliveira Moura
- 125 Por onde anda o Sistema Estadual
de Cultura do Pará? Notas sobre o
processo legislativo do Projeto de Lei
114/2019**
João Polaro, Bruno de Castro Rubiatti
- NARRATIVAS 3
EXPERIÊNCIAS MUSEAIS AMAZÔNICAS**
- 135 Repensando o Museu do Estado do Pará:
desafios atuais e futuros do MEP**
Nilson Corrêa Damasceno
- 142 Ecomuseu da Amazônia: experiência
museal a serviço das comunidades
locais**
Regina Lúcia Tavares Lobo de Souza
- 151 Contribuições do Museu Surrupira para
se pensar museu e museologia: uma
perspectiva do Norte**
Diogo Jorge de Melo,
Marcos Henrique de Oliveira Zanotti Rosi,
Jenifer Miranda Blanco
- 163 Posfácio**
Marcia Bezerra
- 167 AUTORES**



1 ENTREVISTA



ESCUTANDO MÃE MATENTA SOBRE UM “PATRIMÔNIO DIVINO, SAGRADO

Inia Bernadete Pantoja Costa
Mãe Matenta
Luzia Gomes Ferreira

Esta entrevista foi realizada com Mãe Matenta, líder religiosa da Tenda de Umbanda Luz do Oriente (TULO), localizada na Rua do Fio, s/n, bairro da Cidade Nova III, Ananindeua, Pará, para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), intitulado Memórias Sagradas: A Invisibilização da Umbanda nos Espaços Oficializados pela Perspectiva Museológica e Patrimonial, de autoria da museóloga, Inia Bernadete Pantoja Costa, sob a orientação da Profa. Dra. Luzia Gomes Ferreira, no âmbito do Curso de Bacharelado em Museologia, na Faculdade de Artes Visuais (FAV), do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA). O TCC foi defendido publicamente em dezembro de 2019, com a banca avaliadora composta pelas Professoras Doutoras Marcia Bezerra e Cláudia Leão.

O roteiro de entrevista foi criado em parceria entre a orientanda e a orientadora, buscando estabelecer um diálogo respeitoso e de escuta política, sem adentrar às dimensões ritualísticas e de fundamentos religiosos. A entrevista foi gravada presencialmente, depois transcrita pela autora; após a transcrição, teve a anuência da interlocutora, Mãe Matenta. Partimos da premissa de que as memórias negras ainda não estão representadas com dignidade nos espaços museais e nem patrimoniais de Belém. Por outro lado, compreendemos que para falarmos e refletirmos sobre as memórias negras na Amazônia, e em todo o território nacional, é preciso olharmos também para fora dos museus.

As religiões afro-brasileiras são lugares de memórias ancestrais, que se mantêm a partir das suas estratégias endógenas de preservação, apesar do racismo religioso que sempre esteve presente na sociedade brasileira. Já sabemos que o direito à memória não se dá com equidade para todos os grupos sociais que constituem o Brasil enquanto nação, porém, teoricamente, como explicita o Professor Doutor Marcelo Cunha:

O direito à Memória é enquadrado no rol dos Direitos Difusos, que têm por princípio atingir a todos os indivíduos da nação, coletivamente, sem distinção, ainda que não seja reivindicado. Portanto, é um direito que não pode ser garantido apenas a uma parcela da sociedade, mas a todos os indivíduos que a compõem (Cunha, 2017. p.78)¹.

Se as narrativas das memórias nacionais oficiais em muitos momentos apagam e silenciam as memórias negras, encontramos em espaços como a TULO, fundamentos epistêmicos de saberes ancestrais em conexão com o sagrado. O caminho é árduo, mas é preciso seguir na luta para que os/as nossos/nossas antepassados/antepassadas tenham direito à memória com dignidade, e para que nós do presente e as pessoas das próximas gerações que virão sigamos esperando um bem-viver coletivo. Que os/as Encantados/as, os/as Orixás, os/as Caboclos e todos os Espíritos das Florestas nos guiem. Escutemos Mãe Matenta!



Obrigação para Nanã em frente ao assentamento.
Fonte: Acervo da TULO

Inia Costa (IC); Luzia Gomes (LG): Como a sua história e a história da TULO se cruzam?

Mãe Matenta (MM): Desde criança eu sofria situações que para a medicina convencional, assim, não estava ajudando em nada, e mais ou menos com 11 anos, e intensificou com 17; e naquela época não se falava, nem se cogitava remédios para depressão ou pra fobias, essas coisas [...] e nessa situação eu procurei primeiro o espiritismo que era kardecista, aí depois eu passei a trabalhar no espiritismo kardecista, com 17 anos. Digo que intensamente foram uns 12 anos trabalhando no espiritismo Kardecista, embora eles não gostem, mas é como se chama e está mais focado e segue a doutrina de Alan Kardec.

Só que eu não tive melhora, continuei passando muito mal, problemas principalmente à noite, as madrugadas eram [...] é, eram madrugadas de terror e eu é, mesmo assim casei, tive meus filhos, mas essa situação eu continuei a procurar uma solução porque eu não via nenhuma melhora, muito pelo contrário, no espiritismo eu encontrei uma piora, mas como tinha muito serviço social, eu me engajava nos projetos.

Aí uma pessoa, parente meu, me recomendou a uma tenda de Umbanda e eu fui atrás, já numa busca muito grande. Quando eu cheguei lá eu gostei, me identifiquei com os tambores, com o ritual, era um local pequeno, mas a Mãe de Santo de lá depois de um tempo me convidou pra entrar na corrente mediúnica. E lá em apenas um ano e meio e... Pai José Tupinambá então, não baixava lá nessa tenda, mas em um momento de ouvi-lo meio assim particular com a minha família de Umbanda, na minha casa, cantando ponto sem nenhuma pretensão, ele acabou vindo mediunicamente, e ele disse que era pra mim montar uma mesa ali, naquele apartamento, uma mesa que chamam de mesa branca, né? E uma essa mediúnica branca, como é dita, e ele então riscou um ponto e ele disse que era o ponto que ele ia batizar de Tenda de Umbanda Luz do Oriente. Eu obedeci, mas me desvinculei da tenda que eu era da corrente mediúnica, eu me desvinculei e fiquei com esse trabalho que era uma vez por semana, me acompanhava o meu marido, me acompanhava uma amiga de longa data que tá até hoje aqui comigo, Conceição e... e mais duas pessoas também de uma amizade e um parentesco e depois é... fazíamos o ritual baixavam os guias na mesa Pai José, Pai Tupinambá vinha às vezes, depois vieram Mãe Ita, Mãe Iracema e depois as caboclas de encantaria, Dona Jarina, Dona Herondina, Mãe Mariana veio depois. Aí é, ficamos fazendo o ritual conforme ele



Médiuns da TULO reunidos em louvação para Oxalá.
Fonte: Acervo da TULO.

disse: abria a mesa eles baixavam e o tempo foi passando, e o tempo foi passando... Quando, na semana que essa mesa foi fundada no dia de são José que chamam, na semana que fez um ano essa mesa, Pai José Tupinambá baixou, se manifestou mediunicamente e disse que dali em diante ele ia abrir pro público. E passou um ano eu havia, entendi, passado num teste, entendi assim. E, na verdade, eu não estava com pretensão nenhuma de abrir casa nenhuma, o que eu queria era uma solução pra eu ficar razoavelmente bem, em resposta pra o que acontecia, mas eu não estava com nenhuma pretensão de abrir casa, nenhum sonho nem distante nem perto disso. E realmente, depois que ele falou começaram a vir pessoas, muitas pessoas, muitas pessoas, foi lotando, lotando e ele deixou bem claro que a Umbanda, a mediunidade na Umbanda, ela só faz sentido se a sua pilastra principal for cura – e Orixá traz a cura, a treva traz a dor e Orixá faz a retirada da dor, a cura em todos os sentidos, mas amplos que possa imaginar ou não imaginar.



Vovó Maria Conga na casa das Almas.
Autoria: Vítor Peixe².



Assentamento de Oxóssi e do Caboclo José Tupinambá.
Autoria: Vítor Peixe.



Obrigação para Oxum em frente a assentamento.
Autoria: Vítor Peixe.

IC; LG: O que é Umbanda para a senhora?

MM: A umbanda pra mim é ela... eu aprendi com os mestres, e ela primeiramente é uma forma de resgatar, mesmo que provisoriamente, os ritos xamânicos antigos dessa civilização que nós acreditamos, que nessa dimensão teve muitas civilizações que findaram, que começa em uma trajetória, tem um final, começa de novo, tem uma trajetória, tem um final, e nós acreditamos que existe uma espécie de prisão – é uma prisão de fato, aonde nós nos encontramos. E a Umbanda ela pra mim, no meu aprendizado, é um resgate aos ritos xamânicos para a liberdade, a liberdade do espírito, a liberdade de ser dono do seu destino e a liberdade de também voltar pra casa, trazendo pra nós a nossa verdadeira natureza e as nossas verdadeiras raízes. E a Umbanda, antes de tudo, ela é um resgate dos ritos xamânicos dos povos ancestrais que não caíram.

E ela tem os ritos externos, que são os ritos dos terreiros, das tendas que a gente vê e os ritos internos que são águas muito profundas. No entanto, é preciso entender que aqui estamos falando da Umbanda de Zélio Fernandino de Moraes, fundador, do caboclo... do Senhor caboclo das Sete Encruzilhadas, de Pai Antônio, e dessa raiz a gente não se tá falando de outro segmento, outros segmentos, nós não conhecemos aqui na



Assentamento de seu Zé Pelintra na casa de Exu.
 Autoria: Vitor Peixe.

TULO. Essa é a raiz da Umbanda que, enquanto humanidade, o que é humano e que se movimenta aqui no Brasil, então ela tem uma proposta de resgate dos ritos xamânicos para a liberdade, para a vida e ela reconhece em todos os seres a vida com Orixá, sendo o cão e o homem, qualquer tipo de animal, qualquer tipo de ser vivo, ou mesmo a planta, ou mesmo a terra, ou mesmo a árvore – é como um sistema divino e sagrado, não havendo superioridade de nenhum sobre o outro, então isso é falar um pouco desse resgate, desses ritos xamânicos. Então Umbanda, ela enquanto aprendizado e vivência, pra mim é isso que significa.

IC; LG: Qual a importância da oralidade na Umbanda?

MM: A umbanda resgata no xamanismo a tradição oral; não há nada escrito, tudo é sentido e

vivenciado é através da tradição oral, onde o chefe supremo da casa Pai José Tupinambá e os outros guias que baixam, o mestre o catimbó Seu Zé Pelintra, ou Mãe Ita uma Ossaim. Então é dessa forma, a tradição oral vem fazendo uma espécie de treinamento com os médiuns aqui, e resgatando essa tradição oral no meio de uma cidade, trazendo é a certeza através da vivência. Que a tradição oral, ela é a grande sabedoria. A tradição oral ela não corrompe, quando ela é passada com legitimidade, ela não corrompe. Porque você vê a questão de livros, de escrita, de formalidades isso pode corromper muito fácil, mas a tradição oral não, com a vivência ela não consegue ter o nível de corrupção que tem a escrita por exemplo, né? Os povos antigos, os povos xamânicos, os povos da terra, sabiam disso então não faziam questão nenhuma de trazer escritos, é... formar ideias como eu diria? O raciocínio lógico, então a tradição oral ela, na verdade, ela anula o raciocínio lógico, anula a rigidez, esse sentir, essa entrega, ela ultrapassa o sentido físico. Então ela é um desafio pra ir além do sentido físico, então nós usamos o cachimbo, e o cachimbo ele tem o fundamento pra expandir... mesmo que não tenha nenhuma erva é... catalogada como erva alucinógena ou erva da medicina e tal, mas o simples tabaco, ele tem o fundamento e já é uma vivência xamânica, então é a linguagem dos povos xamânicos, a linguagem do movimento é a vida, o movimento da erva, o movimento com os animais enquanto vida, não se fala em qualquer nível de dor, muito pelo contrário, comunicação com esses seres. Enquanto culto, floresta, enquanto culto aos seres que tomam conta daquele lugar, que nós acreditamos que tomam conta daquele lugar.

IC; LG: A senhora considera a TULO como um patrimônio?

MM: É, eu nunca parei pra pensar a TULO como um patrimônio afro-amazônico, eu nunca me preocupei com isso. Eu me preocupo em levar o trabalho até onde for que eu tenho que levar. Então eu não sei o que é, o que significa academicamente, na antropologia ou em qualquer outra ciência o significado de um patrimônio afro-amazônico. Então como eu não sei o significado eu não posso te dizer. Eu considero um patrimônio enquanto é legítimo de umbanda, da raiz desde Zélio Fernandino de Moraes, eu considero. Que é um patrimônio divino, sagrado. Agora, enquanto acadêmico, eu não sei explicar.

IC; LG: O que a senhora tem a falar acerca do nosso cenário político atual?

MM: O cenário político atual para nós é muito preocupante, enquanto a nossa crença e o nosso trabalho dentro da Umbanda. Nós acreditamos que estamos pela primeira vez num governo, talvez do mundo político neopentecostal. E que se mostra de um fundamentalismo religioso, que nós nos preocupamos bastante. Nos preocupamos que o próprio governo, com o andamento das coisas como estão caminhando muito rápido e modificando leis que nós acreditamos que são direitos conquistados com muito custo no Brasil. Nós acreditamos, que mais cedo ou mais tarde, vai chegar a nossa porta, talvez até nos obrigando a fechar uma porta que acolhe, que inclui muitos, que vem buscar alívio pras suas dores.

E esse governo nós enxergamos como um governo de fundamentalismo religioso, ou caminhando pra isso já. Eu acredito que as próprias leis nos tribunais que regem o nosso poder legislativo,



Assentamento de Oxalá.
Autoria: Víctor Peixe.

judiciário. Se ele de alguma forma for manipulado, ou de alguma forma for extinto, ou de alguma forma for enfraquecido, de forma que eu não conheço, pois não sou especialista, mas de alguma forma houver esse movimento, acredito que através de leis implementadas, a nossa casa e as outras casas vão acabar sendo fechadas, e vão silenciar os tambores, vão silenciar os cânticos. A Umbanda é toda ela cantada, a Umbanda ela tem o som do tambor da maraca e nós acreditamos que se continuar dessa forma, não só a nossa casa, mas as outras casas elas caminham para isso. E nós aqui na tenda não temos nada a fazer, a não ser trabalhar e aguardar o que nos aguarda, o que vem por aí.

IC; LG: A senhora considera a TULO um espaço de resistência e memória?

MM: Considero um espaço de resistência, porque aonde tem o brado do caboclo, do indígena, aonde tem a fala sábia do preto velho, é um espaço de resistência. Esses povos, os guias, vem, se manifestam, é cacique, é o pajé, é o preto velho, tudo que a sociedade na verdade apedreja, despreza, menospreza, é tudo que a sociedade de uma certa forma quer colocar pra baixo do tapete persa, do tapete persa. Então, são povos de resistência que, na verdade, quando vem a manifestação mediúcnica desses povos, eles vêm do outro lado, em vez deles virem como povos desprezados, marcados, desvalorizados, é o contrário, quando eles baixam no terreiro, baixam aqui na tenda, nós nos curvamos pra eles, nós batemos cabeça aqui pra eles, nós reconhecemos sua sabedoria ancestral, nós os reconhecemos como povos de um grito de liberdade, de inclusão, diversidade, de respeito; e isso é resistência e é memória também, é um resgate da memória desses povos, dos cultos da sua sabedoria ancestral.

IC; LG: O que é ancestralidade para a senhora?

MM: Ancestralidade ela tem na Umbanda o movimento externo e o movimento interno. Movimento interno é aquele que é dos ritos, que é do espírito, é aquilo que é dos ritos da pajelança, do xamanismo, é aquilo que os sentidos não podem, os sentidos físicos, eles não são suficientes para você sentir e se movimentar.

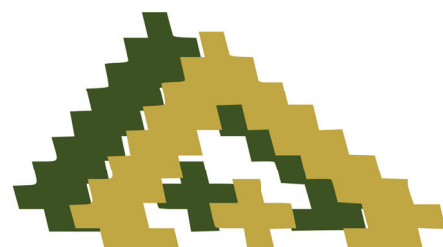
Mas aquilo que se pode falar mais academicamente sobre ancestralidade, é buscar pela sua crença, pelo seu anseio particular, um resgate a uma culminância a natureza. Então você pode falar

também de ancestralidade em buscar um resgate da natureza, e esse resgate e comunhão com a natureza. Então agente pode falar de ancestralidade internamente no rito xamânico que não se explica academicamente, mas academicamente você pode buscar ancestralidade, enquanto uma busca e um anseio na condição sua, enquanto ser humano, de uma afinidade com esses povos. Você procurar numa leitura confiável de fontes confiáveis sobre os ritos antigos, dos povos, dos nossos irmãos da África, dos povos indígenas caboclos, daqui do Pará, os índios daqui da Amazônia mesmo, já apresenta uma riqueza enorme na pajelança, uma riqueza de ancestralidade. Um branco de olhos azuis de aparência europeia, mas que vai buscar uma ancestralidade de povos que aparentemente não tem nada com você, mas que tem um anseio pelo particular.

NOTAS

¹. CUNHA, Marcelo. Museus, Memórias e Culturas Afro-brasileiras. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n. 5, p. 78-88, 2017. Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/4e6f109d/d1c0/4350/953c/c36cbae0f9fc.pdf>. Acesso em: 21 set. 2022.

². Victor Peixe (Belém-PA), é Historiador, fotógrafo, umbandista e cinegrafista. Dedicou-se à fotografia da cena cultural e musical de Belém.





2

ARTIGOS

Narrativa 1

A PARTICIPAÇÃO DO
NORTE NA NOVA
DEFINIÇÃO DE MUSEU



RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE O PROJETO ICOM DEFINE - DEFINIÇÃO DE MUSEU CONTRIBUIÇÃO DA PERSPECTIVA DO NORTE

Ramon Augusto Teobaldo Alcântara

Introdução

Este capítulo terá como foco a experiência e um breve estudo quantitativo do público feito para os eventos promovidos pelo projeto de extensão: ICOM Define - Definição de Museu Contribuição da perspectiva do Norte, coordenado pela professora Dra. Rosangela Marques de Britto e Vice Coordenador pelo professor Dr. Diogo Jorge de Melo, ambos professores da Faculdade de Artes Visuais na UFPA (Universidade Federal do Pará), onde está presente o curso de Museologia. Este projeto teve o bolsista Ramon Alcântara, que durante o tempo de realização da bolsa estava realizando sua graduação em Museologia, com ingresso em 2019.

Os eventos foram realizados durante o período pandêmico e, por este motivo precisaram ser em formato de reuniões de planejamento e lives disponíveis no canal do Youtube: Arte, Artes Memórias e Acervos na Amazônia, contando com a parceria da UNIR (Universidade Federal de Rondônia) e o Fórum de Museus de Base Comunitária da Amazônia e alguns membros do grupo de pesquisa Arte, Memória e Acervos na Amazônia vinculado ao Instituto de Ciências e Artes da UFPA.

Destaco que houve três eventos principais, realizados em diferentes momentos do ano, o primeiro foram as rodas de conversa com a temática 'O futuro dos espaços museológicos da região Norte: Desafios e Possibilidades', organizadas em

quatro lives nos dias 4, 7, 8, 11 de maio de 2021, nosso segundo grande evento foi a mesa 'O futuro dos Museus do Norte: Recuperar e Reimaginar', que ocorreu durante a 19ª Semana Nacional de Museus, no dia 21 de maio de 2021. O projeto ainda contou com a parceria da Coordenação da #MuseumWeek Brasil para promover a oficina 'Como participar da #MuseumWeek2021', que ocorreu no dia 01 de junho de 2021, e o nosso terceiro grande evento foram as cinco mesas-redondas realizadas durante a Primavera de Museus de 2021, nos dias 20 a 24 de setembro de 2021, finalizando com uma roda de conversa sobre as cinco propostas de definição de Museu com base nas contribuições recolhidas pelo ICOM (International Council of Museum), que ocorreu no dia 24 de março de 2022.

Metodologia

Devido à característica principal deste trabalho ser baseado na construção de uma rede de apoio e de contatos, as primeiras fontes usadas para a coleta dos dados vieram a partir de uma reunião realizada através do grupo de trabalho 'Definição de Museu - Perspectiva do Norte', vinculado ao Instituto de Ciências e Artes da UFPA, em conjunto com pesquisadores da UNIR e o Fórum de Museus de Base Comunitária da Amazônia, e alguns membros do grupo de pesquisa Arte, Memória e Acervos na Amazônia, no qual as malas de contatos relacionadas a

Museus e Espaços Culturais foram compartilhadas, além de contatos de pessoas responsáveis por cuidarem ou gerenciarem coleções e Museus em desenvolvimento. Dessa forma foi iniciada a coleta dos contatos para formar o levantamento que temos atualmente. Ao longo do tempo previsto no plano de trabalho da bolsa, fase que durou nove meses com início em junho e término em fevereiro de 2021, foram realizadas pesquisas prioritariamente *online*, em sites públicos, com o objetivo de recolher informações sobre Museus institucionalizados, Espaços Culturais, Pontos de Memória e Memoriais, Museus não institucionalizados, Espaços em desenvolvimento, Pessoas Físicas responsáveis por coleções e outros, pois um dos objetivos deste projeto consiste em demonstrar as variadas formas que os Espaços Museais se manifestam em nossa região, o que, sem dúvida, reflexo da riqueza cultural presente na Região Norte.

A primeira pesquisa foi realizada no Guia dos Museus Brasileiros de 2011, promovido pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), no qual tem o objetivo de reunir informações de museus cadastrados no Cadastro Nacional de Museus, com a finalidade de ajudar a reconhecer e mapear os museus dentro do território brasileiro. As informações coletadas no Guia dos Museus Brasileiros trazem as seguintes informações: ano de criação, situação atual, endereço, tipologia de acervo, acessibilidade, infraestrutura para o atendimento de turistas estrangeiros, horários de funcionamento e informações administrativas dos museus já mapeados pelo IBRAM. Dividido em oito grandes categorias, que são: Região Norte, Nordeste, Sudeste, Sul, Centro-Oeste, Museus extintos, incorporados e renomeados, Museus em Implantação e Museus virtuais.

Outra fonte de pesquisa foi o site Museusbr, extensão e fruto do trabalho do Cadastro Nacional de Museus, este site foi criado em 2015 com o objetivo de promover maior transparência e qualidade dos dados, além de oferecer mapas e a possibilidade da recolha de informações em formato de planilhas. Também foi utilizada a pesquisa livre na ferramenta de busca Google, com o objetivo de recolher informações de sites turísticos e sites que tenham informações básicas que identificam os espaços com: Nome do espaço e data de criação. Pensando a parte da comunicação e da realização de eventos, foi definido que a melhor abordagem seriam as realizações de lives na plataforma YouTube, que também permite a gravação dos eventos em vídeos que podem ser assistidos a qualquer momento. Também desenvolvemos uma forma de avaliar a quantidade de visualizações, tanto da quantidade de pessoas online durante as lives quanto a quantidade de pessoas que abrem a gravação dos eventos para assistir.

Para o estudo de público vamos contextualizar o que foi debatido em cada evento e apresentar o número de pessoas presentes durante o momento das lives, e o número de pessoas que assistiram às gravações a partir de três momentos de observação diferentes: o primeiro um mês após a realização do evento, o segundo próximo ao término da bolsa de extensão e o terceiro durante a realização desta escrita aproximadamente um ano após o primeiro evento. A partir destes dados foram feitos gráficos quantitativos e uma análise qualitativa do aproveitamento dos eventos realizados.

1ª roda de conversa 'O futuro dos espaços museológicos da Região Norte: Desafios e Possibilidades'

Participaram da mesa: Dra. Rosangela Britto, Dr. Diogo Melo, Ma. Sandra Rosa, Bolsista Ramon Alcantara, Deyse Marinho representando o Museu da Vila de Beja, Dina Bandeira representando o Planetário do Pará, Bel. João Polaro, Bel. Carla Lobo.

Síntese: O evento iniciou com a apresentação do projeto pela Prof. Rosangela Britto. Seguindo com o início das apresentações, Deyse Marinho em sua apresentação trouxe reflexões sobre o contexto da pandemia e pontuou as mudanças de paradigmas que os museus precisam fazer para serem repensados. Apresentou o Museu da Vila de Beja, caracterizando-o como museu de afeto e explicando o seu contexto de fundação, as suas ações e o acervo do museu. Dina Bandeira, como representante do Planetário do Pará, explicou o contexto de fundação do planetário e refletiu sobre a importância de pensar o futuro da instituição em meio à pandemia. Trouxe as ações que o planetário realizou durante a pandemia e a necessidade de se reinventar, a implantação de ações virtuais como o Planetário Curioso e as novas formas que foram adotadas para a formação de estagiários devido ao contexto pandêmico. João Polaro apresentou sua área de pesquisa na Pós-graduação em Ciência Política e a relação com a museologia, sendo ele o primeiro a seguir essa pós entre os formandos em museologia da UFPA. Falou sobre a relação das políticas públicas e sua pesquisa na área das políticas de patrimônio e como a contribuição de um museólogo é importante. Vitória Lobo trouxe sua experiência na graduação e mestrado na área de conservação, para discutir as dificuldades na área de conservação e a relação com o meio digital. No momento destinado ao debate, a Profa. Rosangela

Britto leu perguntas feitas pelo público através do chat do youtube para os participantes da mesa. Seguido de um diálogo entre os participantes da mesa, iniciado pelos questionamentos propostos e pela Profa. Rosangela Britto, onde os participantes trabalharam questões que englobam: O uso do meio digital e a importância das reservas técnicas, o entendimento dos processos de musealização como processos políticos, a atuação do pedagogo dentro dos museus e a importância das museologias para pensar sobre a nova definição de museu. Ao final, tivemos a Profa. Rosangela lendo a definição atual de museu do ICOM, a contextualização de como está ocorrendo o processo da produção da nova definição, como está a participação brasileira dentro deste processo, assim como a leitura dos 20 termos indicados pelo Brasil para se juntarem as palavras-chave com os outros termos indicados por outros países, para comporem a nova definição. Tivemos as falas finais dos participantes e agradecimentos.

Durante a live, o público presente ficou na média de 30 participantes;

1ª Observação em 12 de julho de 2021: 264 visualizações na gravação;

2ª Observação em 1º de dezembro de 2021: 279 visualizações na gravação;

3ª Observação em 25 de maio de 2022: 287 visualizações na gravação.

2ª roda de conversa 'O futuro dos espaços museológicos da Região Norte: Desafios e Possibilidades'.

Participaram da mesa: Dra. Rosangela Britto, Dr. Diogo Melo, Ma. Sandra Rosa, Bolsista Ramon Alcantara, Jones Gomes, representando o Museu do Baixo Tocantins, Ramiro Quaresma, representando a Cinemateca Paraense.

Síntese: O evento teve início com mediação de Sandra Rosa, apresentando a proposta da roda de conversa e os convidados. Jones Gomes, como representante do Museu do Baixo Tocantins, trouxe reflexões para algumas palavras como educação, recuperar, reconhecimento e imaginação social, assim como destacou a importância da oralidade e da transmissão de conhecimento, para pensar a construção do Museu do Baixo Tocantins ligado à sociedade e a comunidade local. Pontua que o museu, de fato, ainda não foi construído, mas já possui ações e projetos sendo realizados como o Prêmio Puxirum das Artes, além de contar com acervo, exposição e eventos digitais. Ramiro Quaresma, como representante da Cinemateca Paraense, falou sobre como surgiu o projeto e sua área de trabalho e pesquisa, destacando a importância de preservar os acervos audiovisuais também como patrimônio. Além de refletir sobre a importância de pensar o cinema paraense, as dificuldades de um museu não institucionalizado e como é difícil salvaguardar um acervo audiovisual. Apresentou projetos e eventos que a cinemateca paraense promove, e como a virtualidade o ajudou a divulgar e propagar para novos públicos o acervo da cinemateca, assim como a importância do gerenciamento do site da Cinemateca Paraense. No segundo momento do debate, os convidados trocaram experiências e perspectivas sobre os desafios e as possibilidades para o futuro dos seus museus e contribuíram para refletirmos sobre o movimento de se pensar o que é museu a partir de suas regiões, tendo dois pensamentos: o primeiro trazido por Jones, relacionando o museu como trapiches sociais, e de Ramiro trazendo um trecho da música de Dona Onete sobre o movimento dos rios, relacionando com o conceito de memórias submersas. Tivemos por fim, as falas finais da profa. Rosângela Britto sobre o projeto e dos convidados agradecendo.

Durante a live, o público presente ficou na média de 21 participantes;

1ª Observação em 12 de julho de 2021: 130 visualizações na gravação;

2ª Observação em 1º de dezembro de 2021: 135 visualizações na gravação;

3ª Observação em 25 de maio de 2022: 138 visualizações na gravação.

3ª roda de conversa 'O futuro dos espaços museológicos da região Norte: Desafios e Possibilidades'.

Participaram da mesa: Dra. Rosângela Britto, Dr. Diogo Melo, Ma. Sandra Rosa, Bolsista Ramon Alcantara, Nilson Damasceno, representando o Museu do Estado do Pará, Kelvyn Werik, representando o Museu Centro de Memória da Vila da Barca.

Síntese: Nilson trouxe um texto que preparou sobre a importância da educação no museu, destacando dois termos enviados ao ICOM, educação e experiência. Além de falar sobre as dificuldades políticas e estruturais para trazer melhorias ao prédio que abriga o Museu do Estado do Pará, Nilson também apresenta em sua fala uma crítica e aponta que é preciso pensar uma museologia social e mais democrática para a participação de profissionais educadores, ao pensar projetos e ações que podem ser desenvolvidas dentro dos museus. Kelvyn participou como representante do Museu Centro de Memória da Vila da Barca, espaço ainda em construção, e que está sendo desenvolvido junto à comunidade. Kelvyn destaca a importância da participação de jovens nas ações já realizadas, além de apresentar uma breve introdução histórica à formação da vila da barca. Perguntas e comentários que foram lidos

aos participantes pela profa. Rosangela Britto, que somaram para o debate. Um dos pontos principais que pode ser notado nesta edição da roda de conversa foi o diálogo entre dois espaços tão diferentes, um museu institucionalizado e tradicional e outro não institucionalizado e de base comunitária. O que pode ser observado é que os dois representantes têm preocupação em integrar a comunidade e os visitantes em um diálogo entre pessoa e museu, para que não fique uma comunicação somente unilateral.

Durante a live o público presente ficou na média de 15 participantes;

1ª Observação em 12 de julho de 2021: 108 visualizações na gravação;

2ª Observação em 1º de dezembro de 2021: 117 visualizações na gravação;

3ª Observação em 25 de maio de 2022: 122 visualizações na gravação.

4ª roda de conversa 'O futuro dos espaços museológicos da Região Norte: Desafios e Possibilidades'

Participaram da mesa: Dra. Rosangela Britto, Dr. Diogo Melo, Ma. Sandra Rosa, Bolsista Ramon Alcantara, Ana Cristina, Giselle Santos, representando o Instituto Evandro Chagas, Ronaldo Braga, representando o Centro de Memória da Polícia Militar do Pará, Ana Cláudia, representando o Museu Emílio Goeldi.

Síntese: Ana Cristina apresentou sua pesquisa na área da Museologia inclusiva, com o trabalho realizado com uma discente que possui dislexia e TDAH, discente do curso de museologia na UFPA, assim como demonstrou que é possível adaptar as metodologias de ensino para pessoas

portadoras de deficiência no meio acadêmico. Giselle Santos, representando o museu formado no Instituto Evandro Chagas, trouxe para o diálogo as principais dificuldades e formas que foram implementadas para a formação do museu, assim como trouxe as ações educativas realizadas pelo mesmo, destacando a importância de pensar o museu construído por pessoas e para pessoas. Ronaldo Braga, em sua apresentação, narra o surgimento do memorial da polícia militar no Pará desde suas primeiras tentativas, e também apresenta as dificuldades de manter um espaço de memória dentro de um ambiente militar. Ana Cláudia relata a sua experiência de educadora no Museu Emílio Goeldi, assim como apresenta uma contextualização das áreas de atuação do museu com suas três sedes, e seus projetos e ações comunitárias. Esse debate gerou um diálogo entre as instituições representadas e trocas de experiências e vivências entre os participantes, objetivo que foi promovido ao se pensar a roda de conversa, como um espaço de trocas entre espaços museológicos institucionalizados e não institucionalizados, que atendem grandes ou pequenos públicos, mas que em todos existem vontade e ações que promovem a museologia na Região Norte. Tivemos as falas finais de agradecimento dos participantes, e agradecimento ao público presente assistindo a transmissão.

Durante a live, o público presente ficou na média de 20 participantes;

1ª Observação em 12 de julho de 2021: 115 visualizações na gravação;

2ª Observação em 1º de dezembro de 2021: 120 visualizações na gravação;

3ª Observação em 25 de maio de 2022: 124 visualizações na gravação.

Mesa 'O futuro dos Museus do Norte: Recuperar e Reimaginar'

Participaram da mesa: Dra. Rosangela Britto, Dr. Diogo Melo, Ma. Sandra Rosa, Bolsista Ramon Alcantara, Ana Lúcia Cunha, do Centro Cultural do Tribunal de Justiça do Estado, e Jane Pessoa Coelho, da Coordenação de Patrimônio Cultural do Estado como representantes do Acre, Lúcia Santana, do Fórum de Base Comunitária e Práticas Socioculturais da Amazônia como representante do Pará, Gilcimar Costa Barbosa e Silvane Zuse, do Departamento de Arqueologia da Universidade Federal de Rondônia, representantes de Rondônia, e a Professora Dra. Luzia Gomes Ferreira da Universidade Federal do Pará

Síntese: no primeiro momento houve uma fala de homenagem à Profa. Helena Quadros e a todas as vítimas do vírus da Covid-19. Tivemos a abertura para as falas dos convidados, onde cada um apresentou a visão geral sobre sua área de trabalho e quais atividades já foram realizadas e/ou estão em planejamento para implementarem em seus respectivos espaços museais. Observamos que a comunicação entre os profissionais de outros estados é extremamente bem-vinda, e que precisa ser cada vez mais facilitada, pois existem entendimentos e visões diferentes sobre o patrimônio e de como fazer e pensar museologia por diferentes ângulos. Tivemos a leitura dos comentários e perguntas feitas no chat do Youtube. Caminhando para o final da reunião, tivemos as colocações e apontamentos das principais dificuldades enfrentadas por cada profissional em seus espaços de trabalho. Muitas das falas compartilham problemas de recursos financeiros ou incentivo político para que ações e melhorias possam ser aplicadas, mas a visão entre

todos os participantes o desejo de construir um movimento pensando na cultura, na preservação da memória e, principalmente, de representar a população para quem o museu está a servir.

Durante a live o público presente ficou na média de 22 participantes;

1ª Observação em 12 de julho de 2021: 137 visualizações na gravação;

2ª Observação em 1º de dezembro de 2021: 142 visualizações na gravação;

3ª Observação em 25 de maio de 2022: 144 visualizações na gravação.

Oficina 'Como participar da #MuseumWeek2021'

Participaram da mesa: Dr. Diogo Melo, Ma. Sandra Rosa, Bolsista Ramon Alcantara e Cláudia Porto, como representante brasileira do Museum Week.

Síntese. Cláudia Porto iniciou a oficina fazendo um apanhado sobre o que se trata o Museum Week, explicando suas áreas de atuação e como é planejada a organização do evento. Demonstrou a eficácia da utilização de hashtags para organização de publicações e como ter maior alcance entre o público das redes sociais. No segundo momento, apresentou a temática da Museum Week de 2021, e as formas de participar do evento, além de trazer alguns exemplos de atividades que já foram realizadas em edições passadas. Encaminhando para o final da oficina, tivemos a leitura do chat do Youtube, com poucas participações e esclarecimentos de algumas dúvidas que surgiram e que foram respondidas por Cláudia Porto.

Durante a live, o público presente ficou na média de 20 participantes;

1ª Observação em 12 de julho de 2021: Não houve registro;

2ª Observação em 1º de dezembro de 2021: 110 visualizações na gravação;

3ª Observação em 25 de Maio de 2022: 112 visualizações na gravação.

Mesas realizadas durante a 15ª PRIMAVERA DE MUSEUS

1º Encontro 'A PANDEMIA E OS MUSEUS NO/DO NORTE'.

Participaram da mesa: Dra. Rosangela Britto, Bolsista Ramon Alcantara, Bolsista Ana Cristina, Dra. Jane Beltrão, Ms. Emanuel Oliveira e a Museóloga Graça Santana.

Síntese. Iniciando as apresentações com a Professora Dra. Jane Beltrão, que durante a sua fala destacou questões relacionadas ao trabalhar com museus e as tensões que permeiam esse trabalho, a experiência de trabalhar com museus durante os anos 1970, destaca que a formação de museólogos e museólogas requer um aporte muito maior do que só a experiência do trabalho em si, como também destacou a grande quantidade de Museus e Memoriais existentes na Região Norte e o potencial destes espaços, assim como a dificuldade dessa característica marcada pela pluralidade de espaços criando um desafio para o gerenciamento dentro do sistema de Museus do Estado. Destacou a falta da Arte-Educação, bem como as dificuldades e as adaptações para o enfrentamento da pandemia de COVID-19. Como grandes dificuldades, foram citadas a falta de verbas para execução dos planejamentos, a especificidade de formação para exercer certos trabalhos dentro dos museus, a formação mais

equilibrada de profissionais que atuam nos museus, a importância da Arte Educação, a elitização dos espaços e sua crítica em relação aos guias e a linguagem utilizada. A noção de Patrimônio e à noção de gênero, a importância de ser um espaço para problematizar a história que vivemos. Dando continuidade, o Prof. Emanuel Fernandes, retornando às tensões que existem neste meio, comentou sobre “cutucar a onça com vara curta”. Com sua fala voltada aos Museus da cidade de Belém e o SIMM (Sistema Integrado de Museus e Memoriais), relatou como foi o planejamento para o trabalho pré e durante pandemia das equipes, destacou a reabertura do espaço cultural Casa das Onze Janelas, falou sobre a continuidade e as melhorias que estão sendo feitas no Sistema, apontou o fechamento por quase seis meses e a angústia sobre o que poderia ter sido feito com o acervo e o público. Para ele, ocorreram dois momentos: o momento do choque e o momento da ação. Foi comentado sobre os projetos implementados durante a pandemia e a reabertura dos espaços, assim como estratégias para lidar com as novas medidas, pesquisa de público e digitalização foram destacadas.

A profa. Graça Santana como membro do Fórum de Museus de Base Comunitária relatou sua vivência com a equipe e destacou as suas atividades com as experiências de ministrar aulas relacionadas a situação dos ecomuseus, a chegada da pandemia, formas de melhorar o ensino e o aprendizado dos alunos da Escola Bosque fazendo atividades com Arte Ambiental e Educação, criando um projeto de atelier ambiental, com a importância do uso de materiais encontrados nos próprios espaços da escola, da comunidade [...] para serem usados em pinturas, cerâmicas, com o uso de várias técnicas, onde depois de prontos formaram uma exposição. Ela denominou essa

metodologia de “Pé no Chão”. Destacou a perda de pessoas importantes e as dificuldades devido a várias questões relacionadas à pandemia. Neste próximo momento, a profa. Rosângela fez breves comentários sobre as falas dos convidados, destacando pontos importantes e partiu para a leitura de perguntas e dos comentários. Algumas questões que vieram do chat foram sobre: a avaliação de acervos para aquisição e compra, a necessidade de editais de vagas permanentes, como os efeitos sociais da pandemia podem refletir para repensar as abordagens dos museus do Estado do Pará, a importância da escuta das perdas, como o SIMM pretende dar continuidade aos projetos implementados durante a pandemia

Durante a live, o público presente ficou na média de 25 participantes;

1ª Observação em 7 de outubro de 2021: 193 visualizações na gravação;

2ª Observação em 1º de dezembro de 2021: 207 visualizações na gravação;

3ª Observação em 25 de maio de 2022: 118 visualizações na gravação.

2º Encontro ‘POLÍTICAS PÚBLICAS DA CULTURA E O LEGISLATIVO PARAENSE’.

Participaram da mesa: Bolsista Ramon Alcantara, Bolsista Ana Cristina, Bel. João Polaro, Vereador Allan Pombo, Deputada Marinor Brito e Delegada do Programa Municipal Tá Selado, Lúcia Santana.

Síntese. João Polaro iniciou a mesa fazendo a introdução dos convidados e falando sobre o objetivo do encontro. A deputada Marinor Brito iniciou falando sobre a setorização dos espaços de cultura e destacando os seus projetos de contribuição para a área. Destacou a importância de firmar o compromisso com suas origens e

reconhecer as dificuldades que o ensino superior público tem enfrentado. Destacou a questão do não reconhecimento da história local pelos paraenses, que vem da falta de incentivos, registros e regulamentações públicas para esta área. Destacou as demandas da sobrevivência brasileiras, e a importância de valorizar os museus como ferramenta de reconhecimento para a população. O fato de que estes assuntos não têm o devido valor dentro do parlamento, e as memórias acabam se perdendo. Seguindo com o Vereador Allan Pombo, que destacou a importância de ir ao encontro das necessidades que a cultura popular traz, a questão sobre a redução dos investimentos para a área, destaca o quanto é negativo o desconhecimento da própria história, destaca a importância de resgatar os espaços culturais e de uma educação emancipadora. Reforça a ideia de políticas públicas participativas. Lucia Santana, como membro do Fórum de Museus e delegada do programa Municipal Tá Selado, questionou a criação e o andamento do Sistema Estadual de Cultura e por que o projeto ficou esquecido. Falou sobre a sua participação no programa Tá Selado, e sobre as dificuldades da pandemia. Destacou a necessidade de um arquivo público para a cidade. Passando para o momento da leitura de perguntas e comentários, no qual tivemos as seguintes questões: Como o trabalho do poder legislativo pode e contribui para o cenário cultural? Por onde anda o Sistema Estadual de Cultura?

Durante a live, o público presente ficou na média de 37 participantes;

1ª Observação em 7 de outubro de 2021: 218 visualizações na gravação;

2ª Observação em 1º de dezembro de 2021: 237 visualizações na gravação;

3ª Observação em 25 de maio de 2022: 254 visualizações na gravação

3º Encontro 'AFRO MEMÓRIAS, REGIME DE VISIBILIDADES E O ANTIRRACISMO NOS MUSEUS: CONCRETUDES E PROCESSOS'.

Participaram da mesa: Bolsista Ramon Alcantara, Bolsista Ana Cristina, Dra. Luzia Gomes Ferreira, Dra. Zélia de Deus, Dr. Marcelo Cunha, Dra. Rosane Borges.

Síntese: a mesa iniciou com a profa. Luzia Gomes fazendo a apresentação da temática e dos convidados, e fazendo a leitura de um poema. Passando a palavra para Marcelo Cunha, que em sua fala destacou a importância da geração de mulheres negras que estão fazendo pesquisa, também falou sobre a geografia da memória e sobre a descolonização dos museus, enfatizando que os museus ou são antirracistas ou reforçam os padrões hegemônicos. A missão dos museus precisa ter o compromisso com as causas decoloniais, e que precisamos colocar foco em questões positivas, mas não deixando de lado o passado, trazendo a experiência do Museu Afro-Brasileiro. Seguindo com a profa. Zélia de Deus, que destaca que os museus ainda não conseguiram se livrar de suas origens, e a importância de ter nos currículos dos cursos uma parte destinada a discutir sobre o racismo estrutural e sistêmico. Falou sobre a questão da branquitude não se importar em discutir sobre raça, e que o simples fato de um corpo de pele negra ocupar determinado espaço já é um ato de resistência. Quais epistemologias estão sendo utilizadas, e sobre como o processo de escravidão foi essencial para a consolidação do sistema capitalista. Prof^a. Rosane Borges destaca questões da prática museológica e o esforço para o fim do racismo, fala que é preciso ter o entendimento de que as pessoas pretas participaram da história do Brasil, para pensar nas narrativas que estarão

dentro dos museus. O tornar visível é demonstrar que aquilo é importante, qual o tipo de museu que é necessário, e como destruir os monumentos que os museus ajudaram a construir. Esta mesa teve bastante troca entre os convidados e algumas questões que foram levantadas são: Não há sociedade antirracista sem uma mudança radical, de maneira geral, os museus dialogam muito mal com os espaços que ocupam. Os museus nem sempre pensam as questões raciais com o devido respeito, a importância da discussão e da leitura das imagens, o museu é feito por pessoas, a possibilidade de uma perspectiva de humanização, não existe uma fórmula e nem sempre as medidas necessárias serão harmônicas. Houve a leitura do chat e mais questões foram debatidas, como: Onde estão as pessoas negras no espaço urbano, as imagens desumanas que não parecem chocar a sociedade, pois elas já eram reproduzidas dentro dos museus, a ideia de igualdade é uma ilusão, pois é preciso igualar-se a partir das nossas diferenças. Por fim, tivemos as considerações finais e novamente a leitura de outro poema.

Durante a live, o público presente ficou na média de 35 participantes;

1ª Observação em 7 de outubro de 2021: 191 visualizações na gravação;

2ª Observação em 1º de dezembro de 2021: 195 visualizações na gravação;

3ª Observação em 25 de maio de 2022: 212 visualizações na gravação

4º Encontro 'BEM-VIVER E DECOLONIAL: CONTRIBUIÇÕES DOS MUSEUS INDÍGENAS E OLHARES MUSEAIS'

Participaram da mesa: Dr. Diogo Melo, Bolsista Ramon Alcantara, Bolsista Ana Cristina, Dra.

Camila Wichers, Dra. Juliana de Siqueira, Graduanda Antônia Kanindé, representante do museu Kanindé, Santo Cruz e Santos Clementes representantes do Museu Magüta.

Síntese: iniciando a fala a profa. Camila Wichers discorreu sobre a resiliência e a resistência, museus coloniais e os museus como instrumentos da colonialidade do poder, do saber e do ser. A diferença entre a museologia herdada e a museologia que atua nas fissuras e museologias indígenas. Pedagogias ancestrais, cosmopolíticas da memória, apresentou uma cartografia da quantidade de museus indígenas no Brasil e a experiência do Museu Karajá. A profa. Juliana de Siqueira falou sobre a educação museal e o envolvimento das pessoas no fazer museal, teoria decolonial Latino-Americana de escuta, respeito e aprendizagem para superar o eurocentrismo. O que estamos preservando como cultura está ajudando a reproduzir quais valores. Falou sobre a sua tese voltada à epistemologia do Bem-Viver, considerar as relações com os encantados e os objetos, conhecer não é sinônimo de exploração. Antônia Kanindé falou sobre a perspectiva do Museu Kanindé, lideranças, escola, jovens e visibilidade indígena presentes nas relações com o museu. Os movimentos de construção de coleções, que nem sempre são denominadas como museu, e os processos de autoafirmação. O Museu dos Kanindé como parte da vida da comunidade, revestindo-se de importância na vida e no registro pessoal de cada integrante. Destacou a importância do trabalho dos jovens monitores dentro do museu. Santo Cruz e Santos Clemente trouxeram a perspectiva do Museu Magüta, o primeiro museu indígena do Brasil, com o relato desde o projeto para sua fundação e o motivo de ter sido criado, e todas as dificuldades que foram precisos ser superadas para a realização deste museu, destaca

o museu como o fenômeno e o reconhecimento como utilidade pública, e pede apoio para que o museu reviva. O momento da leitura do chat e das considerações finais trouxeram questões relacionadas a: O museu como salvaguarda das memórias e das experiências, como acontece o processo dialógico da museologia com os vários saberes, o Pará aparecendo com números extremamente baixos de museus indígenas, como é ser indígena na contemporaneidade e como é o trabalho em um museu indígena.

Durante a live, o público presente ficou na média de 13 participantes;

1ª Observação em 7 de outubro de 2021: 136 visualizações na gravação;

2ª Observação em 1º de dezembro de 2021: 141 visualizações na gravação;

3ª Observação em 25 de maio de 2022: 149 visualizações na gravação

5ª Encontro 'PROCESSOS COLABORATIVOS, TRANSDISCIPLINARES E AFETIVOS EM EDUCAÇÃO'

Participaram da mesa: Dra. Paola Maués, Profa. Lília Melo, Artista Lenuarte, Profa. Gilma D'Aquino e Profa. Elsamar Emerique.

Síntese: A dra. Paola Maués iniciou a mesa fazendo a introdução das convidadas. Elsamar Emerique iniciou as falas trazendo sua experiência com o projeto Cores do Açaí, onde ela e seus alunos desenvolveram uma técnica para produzir tintas através do fruto açaí, com uma abordagem inicialmente triangular de ensino, o projeto teve grande repercussão nacional e internacional. Lenuarte falou sobre o projeto que desenvolveu para a construção de um mural

sensorial pois pessoas diferentes sentem o mundo de maneira diferente. Gilma D'Aquino falou sobre a sua experiência no Fórum de Museus de Base Comunitária e trouxe a explicação da exposição 'Caminhos amazônicos: espaços, flores e artefatos'. Lília Melo trouxe a sua experiência como professora para explicar o projeto Cineclube TF, que incentiva os jovens moradores da Terra Firme a produzirem conteúdos falando e refletindo sobre as suas realidades. Tivemos o momento da leitura do chat, e algumas considerações foram feitas pela Paola Maués em relação aos projetos apresentados.

Durante a live, o público presente ficou na média de 15 participantes;

1ª Observação em 7 de outubro de 2021: 108 visualizações na gravação;

2ª Observação em 1º de dezembro de 2021: 118 visualizações na gravação;

3ª Observação em 25 de maio de 2022: 131 visualizações na gravação

Roda de Conversa 'As cinco propostas de definição de Museu com base nas contribuições recolhidas pelo ICOM'

Participaram da mesa: Dra. Rosângela Britto, Dr. Diogo Melo, Bolsista Ramon Alcantara, Dra. Luzia Gomes Ferreira, Ms. João Vitor Correa Diniz, como representante do Fórum de Museus de Base Comunitária da Amazônia Lúcia Santana e Professora Célia Neves, Profa. Regina Lucirene, Maria Emília Sales, representando o Museu Goeldi. Síntese: o evento iniciou com a fala da profa. Rosângela Britto explicando o desenvolvimento do trabalho que foi realizado até o momento no projeto ICOM DEFINE - Definição de museu perspectiva do Norte, e as etapas até a chegada das cinco propostas de definição de museu que

serão votadas. Também foi realizada a leitura pela professora das cinco propostas. Célia Neves iniciou destacando a importância do diálogo para essas grandes mudanças no âmbito da museologia, apontou projetos já realizados com crianças e idosos com a cultura popular, destacou que existe um grande museu presente na cultura, na religião onde vivemos em um grande museu cotidianamente, e apontou firmemente a proteção dos grupos marginalizados. Maria Sales trouxe uma representação do museu Goeldi comentando as cinco propostas de definição de museu, e apontou as especificidades que o patrimônio natural demanda, e como as propostas não têm esse patrimônio como prioridade. Profa. Luzia Gomes trouxe um olhar reflexivo sobre o exercício do que os museus poderiam ser, com as mudanças propostas e a importância de haver termos que tenham compromisso de ser antirracista e anti preconceituoso, assim como o diálogo com outras línguas e não só a divulgação ou a tradução para as linguagem já predominantes. Essas propostas nos mostram que as mudanças precisam ser reais e não só idealistas. O Ms. João Diniz apresentou a sua experiência enquanto discente e professor para entender os diferentes perfis que os museus assumem e refletir sobre as propostas, também contextualizou a importância da documentação museológica. A profa. Regina Lucia apontou a quarta definição como uma boa escolha, e a importância de ter o apoio das secretarias dos governos para poder ter maior força para chegar a lugares mais remotos e ter renda para custear as necessidades existentes para a população de Itaituba. Passando para o momento de debate, os pontos em comum que se destacaram foram sobre as trocas em redes de informações, que são importantíssimas para a construção de políticas e ações que possam abranger da melhor forma possível as demandas.

Durante a live, o público presente ficou na média de 40 participantes;

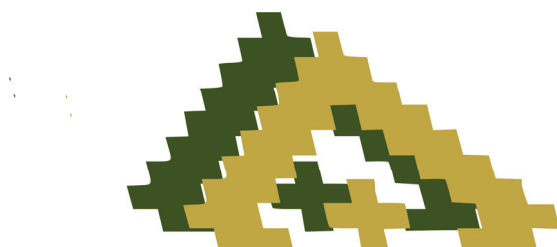
Não houve observação para o registro de visualizações deste evento.

Considerações finais

Participar deste projeto de extensão foi de fundamental importância para a minha formação enquanto futuro Museólogo, pois me permitiu ter contato as pessoas que de fato estão pensando e construindo os museus na Região Norte, além de possibilitar a escuta das necessidades que cada situação particular da demanda. Pois estudamos teoricamente realidades que nem sempre são observadas na realidade e acredito que cabe a nós profissionais que estão sendo formados conhecermos o nosso entorno e juntos construirmos as nossas ações, claro que nos apoiando na literatura básica, mas também respeitando e nos adaptando para as nossas particularidades.

Assim como o Canal Arte, Memória e Acervo na Amazônia, que pode ser acessado pela plataforma de vídeos Youtube, tornou-se referência ao promover eventos que visam a importância do posicionamento das demandas referentes à construção de uma definição de museu que

também inclua a presença e as particularidades que a Região Norte do Brasil demanda, por entendemos que a Museologia tem esse poder de se adaptar e ser praticada de diferentes formas, pois acredito que as práticas e conceitos da museologia não se aplicam somente aos museus ou espaços museológicos, mas se estendem para a vida cotidiana das pessoas, de famílias e comunidades.





NOVA DEFINIÇÃO DE MUSEUS NA PERSPECTIVA DA REGIÃO NORTE DO BRASIL

Sandra Regina Coelho da Rosa
Rosângela Marques de Britto

Apresentação

Este estudo relata a experiência no Projeto de Extensão “ICOM DEFINE - Definição de Museu contribuição da perspectiva do Norte”, da Universidade Federal do Pará (UFPA), acerca das atividades desenvolvidas para mobilizar profissionais, pesquisadores, estudantes, voluntários e outros que atuam em espaços museológicos instituídos ou não na região amazônica, com objetivo de fomentar a participação da consulta pública sobre recomendação de conceitos-chave e valores que podem fazer parte da definição do museu contemporâneo. Esta ação foi promovida pelo Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. Nesse interim, o Conselho Internacional de Museus – Brasil convocou Grupos de Trabalho para a consulta aberta da nova definição de museu, em conformidade com o processo metodológico, sendo quatro rodadas de consultas, divididas em 11 etapas, com duração de 18 meses, de dezembro de 2020 a maio de 2022. Nesse caso, o GT do Norte organizou encontros em plataforma virtual para debater previamente entre a comunidade acadêmica da UFPA e outras instituições interessadas no debate, utilizando o roteiro sugerido pelo ICOM Brasil. Esses debates realizados por meio de rodas de conversas abordando diferentes temáticas sobre o futuro dos espaços museológicos na Região

Norte e as contribuições, além da aplicação de um questionário, aproximando as questões sobre a perspectiva da Amazônia brasileira acerca da nova definição de museu.

Contextualização sobre os debates da proposta da nova definição de museu

Na Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus¹ (ICOM) realizada em Milão (2016), quando abriram os discursos para preparar o seu novo texto acerca da nova definição de museu, estendendo-se a reunião do Comitê Consultivo em Paris (2018). Posteriormente, membros dos comitês nacionais e internacionais do Conselho Internacional de Museus (ICOM) foram convidados a discutir uma possível renovação da definição de museu e enviar suas propostas à Secretaria Geral do ICOM. Constituíram 250 propostas para serem examinadas por um grupo de trabalho constituído para a elaboração de uma nova definição de museu. Esse grupo deliberou uma nova proposta um pouco antes da Conferência Geral ICOM em Kyoto (2019), conforme a seguir:

Os museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos de diálogo crítico sobre o passado e o futuro. Reconhecendo e enfrentando os conflitos e desafios do presente, eles guardam artefatos e espécimes em custódia para a sociedade, salvaguardam memórias diversas para as gerações futuras e garantem direitos iguais e acesso igualitário ao patrimônio para todas as pessoas. Os museus não têm fins lucrativos.

Eles são participativos e transparentes e trabalham em parceria ativa com e para diversas comunidades para coletar, preservar, pesquisar, interpretar, exibir e aprimorar a compreensão do mundo, com o objetivo de contribuir para a dignidade humana e a justiça social, a igualdade global e o bem-estar planetário.

Com apresentação da mencionada proposta na conferência geral, não agradando sobre seu significado e significado, principalmente os museus europeus, que expressaram a sua insatisfação com o fato de que a definição não contempla a essência da existência do museu, sendo que maioria na conferência concordaram que o texto não estava plenamente completo de modo satisfatório para uma definição.

O Comitê Executivo do ICOM Internacional submeteu a referida proposta para votação na 25ª Conferência Geral do ICOM, em Kyoto (2019), reunindo aproximadamente 4.500 profissionais de museus de 115 países e, a partir de ampla discussão e encaminhamentos, decidiu-se pela necessidade de prorrogação dos debates. Sendo assim, em 2020 foi instituído o ICOM Define, com objetivo de constituir novos grupos de trabalho para desenvolver metodologias voltadas à redação da proposta de definição de museu a ser submetida à votação na Conferência Geral de 2022, em Praga.

Essa metodologia (Imagem 1) promoveu quatro (04) rodadas de consultas, divididas em 11 etapas, com duração de 18 meses, de dezembro de 2020 a maio de 2022. O formulário *online* foi disponibilizado como ferramenta desenvolvida pelo ICOM para uma consulta ampla de membros

e não membros que atuem na área museal. Essa pesquisa visou obter conceitos e palavras-chave que nortearam a elaboração de um novo texto para a definição de museu.

Projeto de Extensão ICOM DEFINE – Definição de museu contribuição da perspectiva do norte

A formação de Grupos de Trabalhos (GT) teve como objetivo garantir a participação de profissionais de todas as regiões do Brasil, com responsabilidades de membros do ICOM Brasil para coordenar os trabalhos e as pesquisas por meio de formulários que serviriam de suporte para análise e validação dos dados coletados através das consultas públicas.

Na primeira consulta via ICOM-BR sobre a nova definição de museus obteve a participação de 164 correspondentes do Brasil, sendo da Região Norte apenas cinco respondentes no Pará e dois no Amazonas. Em razão desse resultado mínimo da participação do norte, que culminou na reunião dos membros responsáveis pelo Grupo de Trabalho do Pará, os docentes Profa. Dra. Rosangela Britto, Prof. Dr. Diogo Jorge de Melo e Doutoranda Paola Maués, vinculados a Universidade Federal do Pará (UFPA), viabilizaram e se articularam para a execução e planejamento do Projeto de Extensão ICOM DEFINE – Definição de museu contribuição da perspectiva do norte.

Esse projeto contou com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Pará (PROEX/UFPA), Programa de Pós-Graduação

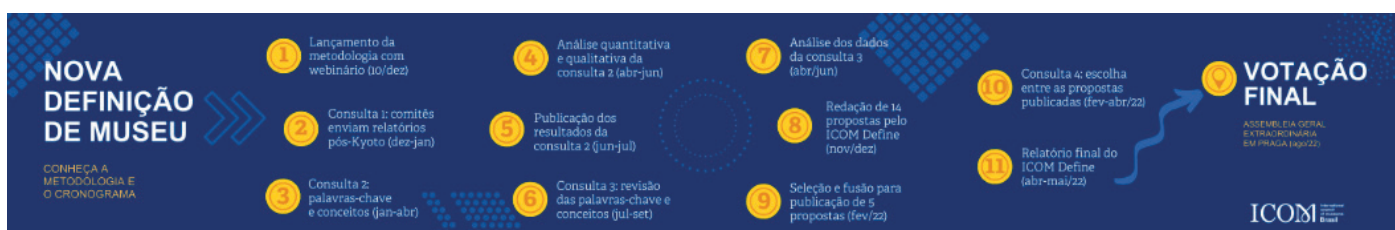


Imagem 1 - Metodologia em 11 etapas e Cronograma Fonte: ICOM (2020)

em Artes e ao Curso de Museologia da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte da UFPA e do Conselho Internacional de Museus (ICOM-BRASIL), além da participação de docentes da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), membros do Fórum de Museus de Base Comunitária e Práticas Socioculturais da Amazônia e do Grupo de Pesquisa Arte, Memórias e Acervos na Amazônia (CNPq/UFPA) e demais profissionais do campo museal.

Uma das atividades do projeto foi organizar os encontros em plataforma virtual para debater previamente entre instituições e os profissionais de museus interessados na temática, para tanto viabilizou a criação de uma rede colaborativa visando mobilizar profissionais, pesquisadores, estudantes e outros, que atuam em museus e/ou espaços museológicos instituídos ou não na Região Norte, com o intuito de realizações desses debates em comuns e de colaboração mútua entre a universidade e a sociedade.

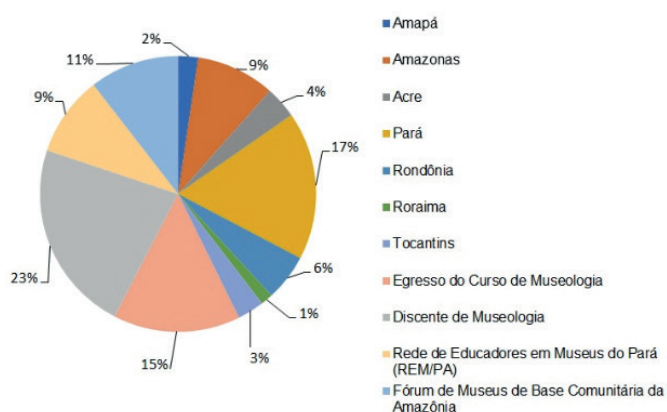


Gráfico 1 - Porcentagem da rede colaborativa entre instituições e profissionais, pesquisadores, estudantes e outros que atuam no campo museal na região norte.
Fonte: Relatório Final do Projeto de Extensão ICOM DEFINE – Definição de museu contribuição da perspectiva do Norte

No Gráfico 1 demonstra-se o quantitativo de contatos de e-mails dos profissionais, pesquisadores, estudantes e outros que atuam em museus e/ou espaços museológicos instituídos ou não na Região Norte obtidos por meio de pesquisa em rede social, plataforma

de cadastro de museus brasileiros, relação de alunos e antigos alunos do Curso de Museologia da UFPA e membros da rede de educadores e fórum de museus disponibilizados pelos responsáveis institucionais.

Como parte desse projeto realizou-se quatro rodas de conversas e uma mesa-redonda em formato virtual com tema “O Futuro dos Espaços Museológicos da Região Norte: desafios e possibilidades”, durante a 19ª Semana de Museus, visando à promoção reflexiva acerca do patrimônio cultural em seus entendimentos no que se refere à pesquisa, comunicação, conservação e preservação dos bens culturais materiais e imateriais, manifestações e tradições e outras abordagens pertinentes à valorização e acesso ao patrimônio cultural amazônico.

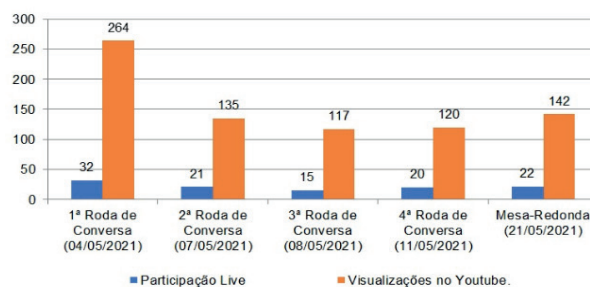


Gráfico 2 – Quantitativo da participação de ouvintes nas rodas de conversas e mesa redonda durante 19ª Semana de Museus
Fonte: Relatório Final do Projeto de Extensão ICOM DEFINE – Definição de museu contribuição da perspectiva do Norte

No Gráfico 2 percebe-se o quantitativo de participantes com maior incidência após a transmissão ao vivo em plataforma no Youtube, o que deve ter uma causa, visto que durante a programação da 19ª Semana de Museus e vasta no Brasil inteiro com uma divulgação bem focada no campo museal, conseqüentemente, uma abrangência maior em mobilizar esse público sobre a discussão.

Dando continuidade ao projeto realizou-se cinco encontros em formato virtual, com o tema “O Futuro dos Museus do Norte”, durante a 15ª

Primavera de Museus, visando a estruturação de uma programação para debater sobre a nova definição de museu acerca das indicações do ICOM-Brasil ao ICOM internacional, 20 categorias fundamentais para o texto da nova definição.

Durante os encontros foram abordadas as seguintes categorias: Antirracismo, Educação, Patrimônios, Bem-Viver e Decolonialidade, com objetivo de estimular a discussão sobre o preenchimento de formulário eletrônico de forma conjunta ou individual, acerca da consulta aberta do comitê ICOM Define para a nova definição de museu na perspectiva amazônica.

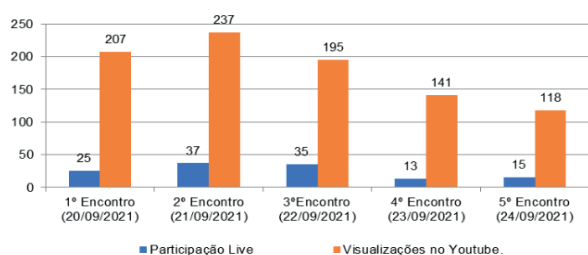


Gráfico 3 – Quantitativo da participação de ouvintes nos encontros durante 15ª Primavera de Museus
Fonte: Relatório Final do Projeto de Extensão ICOM DEFINE – Definição de museu contribuição da perspectiva do Norte

No Gráfico 3 nota-se o quantitativo de participantes com maior frequência após a transmissão ao vivo em plataforma no Youtube, o que pode estar atrelado ao extenso conteúdo e programações virtuais pelo período pandêmico no mesmo horário durante a programação da 15ª Primavera de Museus diversificada em todo Brasil. Entretanto a ocasião permite uma divulgação bem focada no campo da atuação museal e, conseqüentemente, atingir o público sobre a abordagem.

Em continuidade as ações previstas no projeto realizou-se a aplicação do questionário (Google Forms) em meio da rede de contatos via e-mail sobre a perspectiva da Amazônia brasileira acerca da definição de museu. Nessa

pesquisa, obteve-se uma porcentagem mínima de participantes que retornaram o e-mail com as respostas. Deste modo não obtendo dados qualitativos suficientes para uma análise das respostas com base no tema ora proposto, conforme os dados quantificados no Gráfico 4:

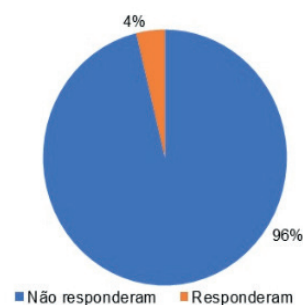


Gráfico 4 – Quantitativo de participantes que responderam o questionário sobre a perspectiva da Amazônia brasileira acerca da definição de museu
Fonte: Relatório Final do Projeto de Extensão ICOM DEFINE – Definição de museu contribuição da perspectiva do Norte

Conclui-se que o projeto atingiu o seu objetivo específico de discutir localmente a nova definição de museu do ICOM, com as realizações das ações extensionistas culturais, associadas a uma pesquisa-ação por intermédio da organização de um mapeamento dos museus existentes na Região Norte.

Esse processo de envolvimento da comunidade museal e dos interessados no tema foi bastante significativa, chegamos ao total de 1.872 visualizações e participação nos eventos promovidos, provocando reflexões entre os representantes dos museus e outros espaços da Região Norte em relação ao debate sobre a nova definição de museu do Conselho internacional de Museus.

Em 2022, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) aprovou em Praga uma nova definição para museu. A redação traz mudanças significativas, comparativamente a definição que prevalecia desde 2007, entretanto, na 24ª

Conferência Geral do ICOM realizada em 2016, os membros afirmaram a necessidade de atualização da redação por conta dos novos desafios do mundo contemporâneo.

A nova redação compreende os termos e conceitos associados aos desafios das temáticas da sustentabilidade, diversidade, comunidade e inclusão. Na tradução preliminar para o português, realizada conjuntamente pelos comitês nacionais dos países de língua portuguesa, a nova definição é a seguinte:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento.

A participação da Região Norte tendo como estatística a consulta pública para definição dos conceitos escolhidos pela comunidade museal brasileira, como contribuição à Nova Definição de Museu, que recebeu a participação de 1.604 pessoas, sendo 784 em respostas individuais e 820 pessoas participantes dos debates promovidos por 62 grupos em todo o país. Sendo na Região Norte 71 participantes nessa consulta, alcançando a 4^o posição na escala Brasil de participação, bem diferente do primeiro resultado obtido no início do projeto, que obteve um total de sete participantes em toda a Região Norte.

Referências

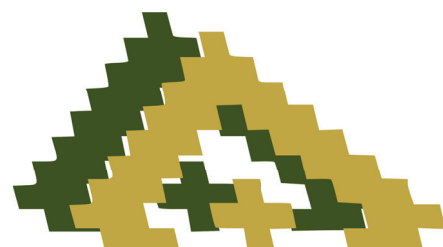
Comitê Brasileiro do ICOM (ICOM Brasil). **Pesquisa ICOM Brasil Nova Definição de Museu**. Disponível em: <https://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Apresentacao.pdf> Acesso em: 31 jan. 2023.

LEHMANNOVÁ, Martina. **ICOM Czech Republic, 224 years of defining the museum, 2020**. Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020_ICOM-Czech-Republic_224-years-of-defining-the-museum.pdf Acesso em: 31 jan. 2023.

RELATÓRIO Final do Projeto de Extensão ICOM DEFINE- Definição de museu contribuição da perspectiva da Região Norte, Belém: UFPA; ICOM, 2022.

Notas

¹. O Conselho Internacional de Museus foi criado em 1946, considerado uma instituição não governamental que mantém relações formais com a UNESCO, desempenhando parte de seu programa para museus, tendo status consultivo no Conselho Econômico e Social da ONU (Fonte: ICOM).





“MUSEU É O MUNDO”: UM DEVIR OUTRO DOS MUSEUS DA REGIÃO AMAZÔNICA

Rosangela Marques de Britto
Diogo Jorge de Melo
Lidiane da Costa Monteiro

Introdução: Vislumbre teórico de um “devir outro”

Neste artigo pretendemos apresentar alguns resultados teórico-empíricos da pesquisa qualitativa referente ao mapeamento dos museus e outras instituições congêneres da Região Norte do Brasil, realizado no âmbito do Projeto de Extensão “ICOM DEFINE: Definição de Museu, contribuição da perspectiva do Norte”¹. Este projeto foi executado no âmbito da Universidade Federal do Pará, efetivamente no período de 1º de março de 2021 a 28 de fevereiro de 2022. Com isso, o objetivo do artigo é discutir como a Museologia Amazônida pode e vem nos possibilitando pensar “Museu”, principalmente no século XXI, conforme a proposta traçada pelo International Council of Museum (ICOM) e o *ICOM Define: Standing Committee for the Museum*², já que nos engajamos em debater os temas acerca de uma nova definição de Museu do ICOM, aprovada em 24 agosto de 2022, na Conferência Internacional do ICOM realizada em Praga, como se apresenta na citação:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. **Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos** ³ (grifos nossos).

Devemos mencionar que o ICOM foi criado em 1946, como uma instituição sem fins lucrativos, a qual reúne profissionais e pesquisadores de museus do mundo todo, organizados em comitês temáticos. Sua representação brasileira foi criada em 1948, nomeada de ICOM Brasil (ICOM-BR), uma das vertentes do ICOM, que localmente coordenou ações de consulta e participação dos diversos grupos sociais nos debates dessa nova definição de museu. Para tal, criou-se um grupo consultivo de representantes de todos os estados brasileiros. No seu portal (www.icom.org.br) encontra-se disponível o detalhamento de todo esse processo, tais como as consultas e orientações a respeito da metodologia e os resultados obtidos, assim como os relatórios produzidos no decorrer do processo.

Destacamos que a construção da definição de museu do ICOM foi estruturada em resposta a quatro perguntas básicas, detalhadas nos quatro itens subscritos, e ao lado, replicamos os itens referentes a cada pergunta, conforme foram apresentados na definição de museu aprovada em agosto de 2022.

1) O que é museu? Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade;

2) O que faz um museu? Pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial;

3) Quais são os princípios que devem orientar um museu? Abertos ao público,

acessíveis e inclusivos; os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade;

4) O que um museu do século XXI deve perseguir? Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos.

Devemos compreender que a definição de museu do ICOM vem sendo proposta desde a década de 1950, sendo considerada uma construção e revisão prioritária, e um investimento de forças da organização. Definição a qual tem se mostrado uma ferramenta estrutural e operativa, para além da organização, compondo a expressividade da sua missão e seus valores para com o mundo (Soares, 2020), assim como se faz significativa, seus estudos por parte dos profissionais de museus sobre como e o que essa instituição representa para a sociedade, já que a definição de museu nos permite manter os debates sobre as questões administrativas, práticas e legais sobre as instituições museais. Também estamos de acordo com as reflexões de Bruno B. Soares (2020):

Sin embargo, pretender una posible universalidad de los términos en una definición normativa puede verse como una paradoja central, considerando la diversidad conocida del fenómeno museo en las sociedades contemporáneas, que se enfatiza en los estudios que han establecido en el presente el tono de una museología plural y potente (Soares, 2020, p. 52).

Por isso, consideramos esse um desafio complexo, pois atender à universalidade dos termos, em uma definição normativa, deve estar em consonância com a diversidade do fenômeno museu. Em nosso caso, integrando e estando em diálogo com a realidade amazônica. Lembramos

que em cada país a definição de museu do ICOM deve possibilitar as bases às reivindicações por parte dos profissionais de museus, que devem utilizá-la para construir, cobrar e alinhar-se às respectivas instâncias públicas e de gestão.

Evidenciamos, nesse aspecto, o desenvolvimento de políticas públicas para o setor Museu/Cultura. No caso do Brasil, por exemplo, foi criado em 2009 o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que tem como missão formular uma política cultural para todos os museus brasileiros. Na nossa região, essa abrangência deveria referir-se à Amazônia Legal, instituída por lei em 1953. Trata-se de uma delimitação geopolítica do território para efeito de planejamento social e econômico, envolvendo nove estados que a compõem, segundo dados do Instituto Brasileiro Geográfico e Estatístico-IBGE⁴:

Acre (22 municípios), Amapá (16), Amazonas (62), Mato Grosso (141), Pará (144), Rondônia (52), Roraima (15), Tocantins (139) e parte do Maranhão (181 municípios, dos quais 21 foram parcialmente integrados), com um total de 772 municípios. O Maranhão é o estado com o maior número de municípios na área e tem 79,3% do seu território (ou 261.350,785 km²) integrado à Amazônia Legal.

A partir da compreensão da Amazônia Legal, nossa pesquisa pretendeu abranger todos os estados da Região Norte (Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins), tendo como fontes informações disponíveis na internet, acrescidas da experiência de pesquisa dos profissionais de museus envolvidos na realização do projeto de extensão.

Lembramos que Melo⁵ et. al. (2022) apresentaram diversas problemáticas a esta área do conhecimento na região amazônica e evidenciaram problemáticas como:

[...] a articulação museal entre estas instituições, inclusive entre seus profissionais, ainda é insípida, no sentido de ainda estarmos construindo redes que aproximem os museus nessa imensidão que chamamos de Amazônia, pois nossas experiências nos mostram que ainda pouco nos conhecemos, pouco conversamos e pouco nos articulamos (Melo et al., 2022, p. 265).

Resumidamente, ainda pouco nos conhecemos e comunicamos. E esta realidade deve ser superada para almejarmos contribuições mais significativas para a Museologia. Por isso, neste projeto de extensão nos engajamos em debates dos temas acerca de uma nova definição de Museu, visto que alguns dos autores fizeram parte da comissão de contribuições do ICOM BR para a nova definição de “Museu” do ICOM.

Trata-se de uma definição, como mencionada, construída por meio de uma metodologia complexa, que contou com a contribuição de diversos segmentos do ICOM, os quais muitas vezes se abriram para debates junto a vários segmentos da sociedade e até de outros especialistas. Como o caso do ICOM Brasil, que, através dos membros do seu conselho consultivo, debateram diferentes questões postas e as levaram para outros interessados no debate.

Um dos objetivos do projeto de extensão era fazer uma mobilização das pessoas e instituições da Região Norte do país, ainda pouco articulada, e que vinha sempre apresentando contribuições muito pontuais. Gostaríamos, neste processo, de compreender o que as pessoas que atuam em museus pensam e estudam sobre Museologia ou que se encontravam politicamente engajadas na questão. O que pensavam sobre e com o que poderiam contribuir para se pensar em uma nova definição de Museu, principalmente para uma instituição de cunho internacional/global.

Devemos aqui destacar que a região amazônica é complexa e apresenta inúmeros desafios e singularidades que colocam o

fazer museal em um contexto único, e faz com que estruturações do real se adequem à sua realidade singular, possibilitando formas muito particulares de compreensão do mundo.

Com as ações do projeto de extensão

Sob o olhar do natural, a região se torna um espaço conceptual único, mítico, vago, irrepitível (posto que cada parte desse espaço não é igual a outro), próximo e, ao mesmo tempo, distante. Seja para os que habitam as margens desses rios, que parecem demarcar a mata e o sonho, seja para os que habitam a floresta, seja ainda para os que habitam os povoados, vilas e as pequenas cidades, que parecem estar muito mais num tempo congelado do que num espaço dos nossos dias [...] (Loureiro, 2015, p. 82-83).

junto ao ICOM Brasil, podemos compreender que de alguma forma a Região Norte do Brasil apresentou o seu protagonismo na nova definição de Museu. Os resultados do projeto de extensão nos apresentaram questões que nos conduzem ao “Museu do Devir”, ainda no plano da reflexão e das possibilidades. Neste sentido, destacamos a importância da criação do Curso de Museologia no âmbito da graduação, em 2009, na Universidade Federal do Pará, que vem possibilitando a formação do museólogo, assim como pesquisas nesse campo e diversas contribuições às instituições museológicas da região. Destacamos que outras formações se apresentam ao nível da pós-graduação, que vem contribuindo com temas afeitos aos museus e à Museologia, como: Programa de Pós-Graduação em Artes, Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, Programa de Pós-Graduação em Ciências do Patrimônio, todos ligados à estrutura de ensino da Universidade Federal do Pará. Mas, compreendemos que a criação de uma pós-graduação em Museologia ligada a uma instituição de ensino superior da região Norte seria um fator crucial ao avanço desse campo de pesquisa.

Resultados da Pesquisa

Tomamos como base um artigo de Tereza Scheiner (1989), intitulado “Museu e Museologia: Uma relação científica”. Neste, a autora reflete sobre a relação entre “teoria e prática”, a partir da perspectiva da Museologia e suas ações nas instituições museais, agrupando três situações: 1) Um museu no qual a reflexão não corresponde à ação; 2) Museu do devir, que se realiza muito mais no plano da reflexão do que no plano da ação; 3) Um museu cujo discurso não está expresso teoricamente, mas sim implícito na sua própria ação.

Nestas três situações se faz necessário refletir a relação existente entre Museu e Museologia e, antes disso, analisar os conceitos de Museu e Museologia que as conduzem, e, assim, os empirismos retroalimenta a teoria. As questões básicas que a autora lança são: Qual o Museu referido? A quem serve o Museu?

Essas questões nos apontam trilhas que ainda devemos seguir em nossas pesquisas acerca dos museus na região amazônica, aspectos que requerem um longo investimento de tempo, recursos e pessoas associadas em rede colaborativa e com apoios institucionais, pois ainda somos uma região do planeta em que a Museologia está começando a se estruturar no aspecto teórico, mas que as práticas são relativamente antigas.

A reflexão crítica de todos estes processos de consulta⁶ e participação local na nova definição de Museu do ICOM nos faz compreender que estamos em um processo de “devir museal”, isto é, na construção de um lugar e momento específico do saber museal, de uma Museologia Amazônica. Compreendemos o devir a partir da concepção de Deleuze e Guattari (2009), na qual multiplicidades se estruturam de relações de subjetivações, totalizações ou unificações, no

sentido de sua configuração de existência social. Nesse aspecto, Scheiner (1998, p. 39-40) nos fala de uma memória prospectiva ou do devir, mencionando que “há lugar para representações culturais onde a reconstituição ativa das memórias projeta as lembranças no devir”. Configurado em uma memória que espelha comunidades ideais, sendo tratada como lembrança, e seu poder transformador pode não ser totalmente apreendido.

Embora esses museus nos ofereçam uma relação mais completa entre o ‘real complexo’ e o universo da memória, já que nos colocam frente à memória enquanto processo (memória em tempo real), diríamos que todo esforço de musealização é, em si mesmo, limitado (Scheiner, 1998, p. 40, grifo da autora).

Aportando-se em Nietzsche, a autora compreende que o ser humano só consegue assumir essa perspectiva do devir, se for capaz de romper com os limites do ensinar, pois o presente é o que temos. Mesmo vinculado ao passado, por termos tempo, duração, “é como o Ser e Devir, defende os semeadores do futuro, imaginando a criação como movimento, projeção no futuro” (Scheiner, 1998, p. 83).

Destacamos que, para a autora, a Museologia, a partir da segunda metade do século XX, pode ser considerada um “campo disciplinar que trata das relações entre o fenômeno Museu e as suas diferentes aplicações à realidade, configuradas a partir das visões de mundo das diferentes sociedades” (Scheiner, 2005, p. 8). Além de evidenciar o Museu, enquanto conceito polissêmico, capaz de designar a relações entre o humano e o Real, o que nos auxilia a compreender a existência de uma multiplicidade de manifestações do fenômeno Museu, das quais muitas coexistem entre si na contemporaneidade. Em decorrência deste processo, a autora tentou

identificar modelos conceituais, como: Museu Tradicional (ortodoxo, exploratório, parques, animais, vivos); Museu de Território; Museu Digital/Virtual; Museu Interior; Museu Global. Este aspecto evidencia uma diversidade de processos museais, que na contemporaneidade consideramos ser inclassificável, devido à complexidade de suas manifestações. Consideramos, assim, os modelos conceituais como bússolas, como instrumentos de orientação que estabelecem sentidos, mas são incapazes de dar conta do real complexo. Exemplo disso, temos presenciado marcadamente nas Museologias Indígenas, que apresentam compreensões outras de museus, distintas e com lógicas próprias, que rompem com o padrão museal hegemônico, difundido nos processos da colonialidade.

Compreendemos, com isso, a Museologia Amazônica como singular, mas que muitas vezes reproduz essa matriz mais tradicionalista das concepções museais. No entanto, insurgências são notórias e ressignificações e adequações às suas realidades não podem ser negadas. Por isso que em nosso processo de pesquisa utilizamos modelos conceituais, mas tentamos evitar amarrar as manifestações museais neste processo. Neste sentido, falamos de “devir outros”, já que este tipo de nomenclatura vem sendo utilizada para demarcar conceitos como o de “ciência outra”, no sentido de evidenciar um modo outro de produzir conhecimento científico.

Por exemplo, existem dilemas éticos, filosóficos, e – até históricos – que se construíram distantes do debate das ciências convencionais, tendo em vista que o pesquisado (objeto), tal qual o pesquisador, fala, tem voz, emite enunciados de sua visão e compreensão do mundo ao redor e de suas relações sociais. Ou seja, pesquisado e pesquisador compartilham a linguagem (Bakhtin, 2003).

Com isso, podemos compreender que Bakhtin não é contra a ciência, mas também não está propondo uma anticiência. O autor deseja visualizar uma ciência outra. Uma ciência que preze pela compreensão em diálogo com o mundo e na interação com o outro. Uma ciência contra-hegemônica, mas, principalmente, uma ciência das vozes, dos corpos, de sujeitos históricos, socialmente situados, que se constroem com o outro. Uma ciência da diferença, da diversidade, do historicamente invisibilizado, descredibilizado e tornado menor por não favorecer lógicas de sistemas de poder econômico-culturais (Serodio et al., 2018). Uma ciência que possibilita a polifonia, vozes autorais, vozes outras, que agora se tornam protagonistas não subalternizadas(os) (Spivak, 2018). Por isso, aqui falamos de um processo de devir outro, pois se só temos o presente e temos que lidar com nossa finitude, sonhamos e trabalhamos para o futuro, reconhecendo potencialidades e, principalmente, singularidades viáveis para o dito fenômeno museal.

Somamos a este conceito a expressão “Museu é o Mundo”, de Hélio Oiticica (1937-1980), que, conforme o texto do Programa Ambiental do artista e exposto em meados dos anos de 1960 – “o museu é o mundo, é a experiência cotidiana”. O artista expunha a Arte associada à Vida, ao cotidiano, ao processo de experimentar. A obra de arte seria o mundo concreto e não a sua representação. Neste sentido, o artista ampliou a possibilidade expressiva da arte, deixando de lado a exclusividade dos museus em exibir obras de arte; e o museu passa a ser compreendido como o mundo, o cotidiano como o lugar dessa experiência (Oiticica, 2011).

Nesse aspecto, museus podem ser comparados aos seus parangolés, objetos

dinâmicos, como diversos outros criados pelo neoconcretismo. Os parangolés se vestem, se moldam a realidades, intenções e, principalmente, à expressividade poética dos sujeitos, que a usam e as fazem se manifestar enquanto arte, além de protagonizar críticas sociais.

O Museu é o Mundo se associa ao “de vir outro” nos museus que aqui relatamos na região amazônica, apontando e não limitando possibilidades, configurações ou constructos, que se criam e recriam nesse complexo território, com suas singularidades e desafios. Que vão da floresta aos rios-mares indomáveis, da sua megabiodiversidade e complexa diversidade cultural ou ao custo Amazônia, os desmatamentos, as queimadas e, principalmente, a crise ambiental da contemporaneidade. Lembramos inclusive acepções, quase poéticas e reais, dos rios voadores ou de pulmão do mundo.

Empiricamente, o processo da nossa pesquisa preliminar ou exploratória baseou-se na construção da planilha de mapeamento dos museus da Região Norte, nos endereços coletados no Grupo de Trabalho Definição de Museu – Perspectiva do Norte⁷, organizada pela museóloga Sandra Rosa e a atualização da planilha foi realizada pelo bolsista da extensão Ramon Alcantara, discente de Museologia. Em seguida, com esses dados, iniciamos a pesquisa a partir de buscas na ferramenta disponível para pesquisa online: o buscador do Google, utilizando palavras-chave como: Museu; Região Norte. Outras referências utilizadas nos estudos foram: Guia dos Museus Brasileiros de 2011, o site Museusbr.

A organização do mapeamento tinha como objetivo construir uma rede de contato e comunicação entre as pessoas dos museus e espaços da Região Norte.

Neste sentido, no intuito de respeitar a autodefinição de cada instituição pesquisada,

respeitando as características individuais dos espaços, foram criadas cinco categorias amplas: Museus, Centros Culturais, Centros de Memória, Parques e Outros. As características de cada item são:

- Museus: Museus, Casas, Espaços com exposições permanentes, Ecomuseus;
- Centros Culturais: Espaços que desenvolvem ações culturais, ações educacionais não nomeados como museus;
- Centros de Memória: Memórias e Espaços de Memória, com relevância e reconhecidos pela sociedade local;
- Parques: Jardins, Zoológicos, Parques, Reservas;
- Outros: Espaços com pouca repetição no levantamento até atualmente, tais como Laboratórios de Pesquisa, Pinacoteca, Galerias, Cinemateca.

Coletamos os dados e analisamos as informações a partir das autodefinições dos espaços e da forma como se apresentam para a sociedade; e enquadrados em uma das categorias explicitadas, que, segundo a nossa compreensão geral, são todas instituições museológicas, mas seguimos as atribuições observadas nos sites de cada instituição e organizamos nas quatro categorias explicitadas. Sintetizamos os dados no Quadro 1, que especifica o estado da região e as suas respectivas denominações, num total de 186 instituições. Segue-se o Gráfico 1, com o demonstrativo dos dados sistematizados.

Conforme o Quadro 1 e o Gráfico 1, que, dentre a diversidade de denominações, como esperado, a maioria das instituições da região se autodefiniram como “Museus”, com 65,5%, seguido de Parques (11,2%), Centro de cultura (10,2%), Centro de memória (6,9%) e Outros (5,9%), como as configurações institucionais que

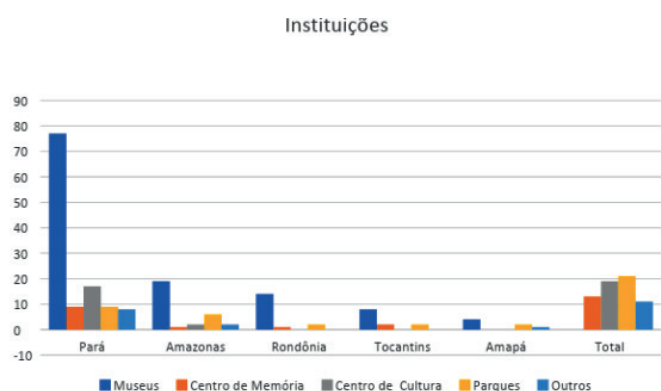
aparecem em baixa frequência na pesquisa. Este foi o resultado de um mapeamento possível, com uso de ferramenta on line, que de certa forma aproxima-se do estudo, em que temos como principal referência o Cadastro Nacional de Museus do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que desde 2006 vem mapeando as instituições museais brasileiras.

Quadro 1: Instituições do Norte e suas autodefinições.

Estados	Museus	Centro de Memória	Centro de Cultura	Parques	Outros	Subtotal
Pará	77	9	17	9	8	120
Amazonas	19	1	2	6	2	30
Rondônia	14	1	0	2	0	17
Tocantins	08	2	0	2	0	12
Amapá	04	0	0	2	1	07
Total	122 (65,5%)	13 (6,9%)	19 (10,2%)	21 (11,2%)	11 (5,9%)	186

Fonte: Projeto de extensão.

Gráfico 1: Instituições do Norte e suas autodefinições.



Fonte: Projeto de extensão.

Com isso, temos informações como as do “Guia dos Museus Brasileiros” (IBRAM, 2011), o qual apresenta o seguinte panorama de instituições nos estados da Região Norte: Pará, 12 municípios e 44 museus; Amazonas, 11 municípios e 40 museus; Acre, 06 municípios e 22

museus cadastrados; Rondônia, 10 municípios e 15 museus; Tocantins; 07 municípios e 10 museus; Amapá, 03 municípios e 08 museus; Roraima, 02 municípios e 05 museus.

O mapeamento realizado representa um universo amostral que, sabemos, não representa, nem de longe, a totalidade museal da Amazônia, nem tampouco nos possibilita compreender as peculiaridades e o diferencial dessas instituições, mas nos permite afirmar a diversidade de representações das instituições que reconhecemos ou se reconhecem como Museu na Região Norte.

Ponto final e uma reintrodução ao debate

No artigo intitulado “Por uma definição de Museu no mundo sob a perspectiva do Campo Museal Amazônico” (Melo *et al.*, 2022), escrito em coletânea com outros colegas da região amazônica, refletimos que:

Atualmente, conseguimos visualizar um outro panorama museal, como o que vemos representado no Fórum de Museus de Base Comunitária da Amazônia⁸ e nas outras redes aqui evidenciadas⁹; e ressaltamos que muitas instituições não estavam cadastradas ou articuladas nesta primeira referência. Justamente com base neste complexo, compreendemos que uma Museologia amazônica vem se construindo e se aprimorando neste território, principalmente a partir de suas singularidades, que se encontram em constante adequação às realidades deste território. O que poderíamos entender como uma busca por “fatos museais” ou “musealidades” amazônicas, que estão vigentes em uma complexidade compreensiva de manifestação de cosmos possíveis (Melo *et al.*, 2022, p. 266, grifos dos autores).

Lançamos como questão-problema a adjetivação da Museologia, como uma Museologia Amazônica ou Amazônica, tendo como base “uma construção discursiva sobre a diversidade epistêmica e as complexidades presentes nas realidades existentes neste território” (Melo *et al.*, 2022, p.263).

A parceria do projeto de extensão com o Fórum de Museus de Base Comunitária nos permitiu a participação dos museus do Pará de base comunitária e aproximou essas pessoas do que seria o papel e função do ICOM, conforme expressa a líder do Fórum Lúcia Santana, que relata as ações coletivas do Fórum e a parceria com o projeto:

Outra ação relevante foi o trabalho com a representante do Comitê Internacional de Museus da região Norte/Brasil, Dra. Rosângela Brito, que solicitou apoio para que o Fórum pudesse participar do processo de consulta pública sobre as novas definições de Museus, que serão chanceladas na Conferência Internacional do Comitê em 2022. A consulta pública do ICOM obteve a adesão de profissionais de Museus de Belém, do interior do estado e de lideranças comunitárias da região, que desconheciam o papel do ICOM e sua atuação sobre os museus mundiais. A consulta oportunizou uma rica troca de conhecimentos e saberes entre a Academia e as lideranças de comunidades ribeirinhas e mestres de cultura. Valores éticos de preservação ambiental e cultural, função social e educativa do museu como agente de transformação social, a saúde do mundo, a inclusão de diferentes públicos foram as demandas no âmbito das reuniões de consultas (Silva, Lúcia das Graças Santana da. apud Melo *et al.*, 2022, p.280).

Em síntese, o projeto de extensão “ICOM DEFINE: Definição de museu contribuição da perspectiva do Norte” realizou suas etapas de eventos, conforme a demanda da metodologia adotada pelo ICOM. Destacamos dos termos/conceitos básicos enviados à consulta do ICOM BR: “bem-viver”, termo dos povos da floresta, em contraponto à expressão desenvolvimento, além dos termos “antirracismo” e “território”.

Outras ações referem-se ao mapeamento dos museus e instituições congêneres do Norte e a pesquisa a partir de um formulário criado para consulta acerca da nova definição de museu. O formulário foi composto por questões objetivas e subjetivas, pelos quais obtivemos 13 respondentes, sendo sete do Pará, dois do Amapá,

dois de Rondônia, um do Amazonas e um do Acre. Desse total, oito mulheres e cinco homens, na faixa etária de 25 a 39 anos, seguida de 40 a 49 anos, com rendimento entre 5 e 10 salários, seguido de 3 a 5 salários mínimos. A maioria, seis pessoas, são profissionais de museus de várias regiões do Norte, entre estudantes, servidores públicos, professores, museólogos, historiadores e educadores. Vamos verticalizar alguns resultados dessas ações, para compreendermos a especificidade de ação dessa instituição na perspectiva do Norte. Destacamos a seguinte pergunta: Na sua opinião, qual é o atual papel dos Museus na Amazônia?

Observamos nas respostas aqui destacadas, dentre as 13 coletadas, as invenções ou criação de novas narrativas sobre o legado patrimonial amazônico; os museus como locais de resistência aos modos de vida da floresta, das línguas, como local de conservação e valorização, assim como “auxiliar na preservação e divulgação das múltiplas práticas culturais características do local, reconhecendo a importância dessas práticas e dando vozes aos mestres”.

Resposta A: Devido a peculiaridade da região, tanto com sua fauna e flora, quanto dos vários povos que viveram e ainda vivem nessa região. Acredito que o seu papel é auxiliar na preservação e divulgação das múltiplas práticas culturais características do local, reconhecendo a importância dessas práticas e dando vozes aos mestres. Pelo viés da ciência, produzir e informar sobre os trabalhos desenvolvidos na região e possibilitar que pesquisas e pesquisadores da região possam mostrar seus trabalhos para o grande público.

Resposta B: Resistência, como forma de conservação e valorização dos modos de vida, da floresta, das culturas, línguas, costumes, da diversidade cultural, frente aos ataques colonialistas e do capitalismo, cada vez mais fortes.

Resposta C: Sabendo que os museus podem ter distintos papéis em diferentes épocas e locais, entendo que na atualidade, para a Região Amazônica, se coloca um propósito de

excepcional importância, qual seja, a formulação de uma outra percepção sobre as narrativas em torno do legado patrimonial amazônico, de maneira que sua multiplicidade de sentidos seja percebida pelas comunidades dessa região (de dentro para fora) e de fora dela (de fora para dentro), como expressões culturais livres das amarras hierárquicas da escala simbólica de importância do Patrimônio Cultural Nacional, que atribui talvez de forma tácita, através de instituições de Estado, maior relevância cultural e histórica a esse ou aquele estado e região.

Referências

- IBGE-Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **IBGE atualiza limites de municípios no mapa da Amazônia Legal**. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/30958-ibge-atualiza-limites-de-municipios-no-mapa-da-amazonia-legal>. Acesso em: 5 set. 2023.
- IBRAM-Instituto Brasileiro de Museus. **Museus em números**. v. 1. Disponível em: museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/Museus_em_Numeros_Volume_1.pdf Acesso em: 8 set. 2023.
- ICOM Brasil-Comitê Brasileiro do ICOM. Grupo Consulta Pesquisa. **Relatório**. São Paulo: ICOM-BR, mar. 2021.
- ICOM Brasil-Comitê Brasileiro do ICOM. **Nova Definição de Museu**. Site institucional. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2173. Acesso em: 8 set.2023.
- MELO, Diogo Jorge; BRITTO, Rosangela Marques de; SILVA, Lúcia das Graças Santana da; MAUÉS, Paola Háber. Por una definición de Museo en el mundo bajo la perspectiva del Campo Museal Amazónico/Por uma definição de Museu no mundo sob a perspectiva do Campo Museal Amazônico/Towards a definition of the museum in the world from the perspective of the Amazonian Museal Field. In: MONÇÃO, Vinícius; CARVALHO, Luciana (Org.). **Perspectivas latinoamericanas y caribeñas para la discusión sobre la nueva definición de museo/ Perspectivas latino-americanas e caribenhas para a discussão sobre a nova definição de museus/Latin American and Caribbean Perspectives on the New Museum Definition**. [s.l.]: ICOFOM LAC, 2022. p. 232-292. Disponível em: ICOFOM LAC Publicações - ICOM ICOFOM - ICOM ICOFOM.
- MUSEUSBR-Rede Nacional de Identificação de Museus. A maior plataforma de informações sobre os museus existentes no Brasil. Disponível em: <https://renim.museus.gov.br/>. Acesso em: 5 set. 2023.
- OITICICA, Hélio. **Museu é o Mundo**. Organização Cezar Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.
- RELATÓRIO do Projeto de Extensão ICOM Define - Definição de Museu: contribuição da perspectiva do Norte. Belém: PROEX/UFPA, 2022.
- SCHEINER, Tereza Cristina Molleta. **Apolo e Dionísio no templo das Musas/Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental**. 1998. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.
- SCHEINER, Tereza Cristina Molleta. **Museologia e pesquisa: perspectivas na atualidade**. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos. (Org.). **Museus e instituições de Pesquisa**. Rio de Janeiro: MAST, 2005. p. 85-100. (MAST Colloquia, v. 7.).
- SCHEINER, Tereza Cristina Molleta. **Museu e Museologia: uma relação Científica**. *Ciências em Museu*, v. 1, n.1, p. 59-63. abr.1989.
- SERODIO, Liana Arrais; SIMAS, Vanessa França; PRADO, Guilherme do Val Toledo; PROENÇA, Heloísa Helena Dias Martins; SILVA FILHO, Ruy Braz da (Org.). **Narrativas, corpos e risos anunciando uma ciência outra**. São Carlos: Pedro & Amp; João Editores, 2018.
- SOARES, Bruno Brulon. **Introduction - Defining the museum: challenges and compromises of the 21st century**. ICOFOM Study Series, Paris, v. 48, p.16-68, 2020.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: EDUFMG, 2010.

Notas

1. “ICOM DEFINE: Definição de museu contribuição da perspectiva do Norte”, vinculado ao Instituto de Ciências da Arte da UFPa, em conjunto com a Universidade Federal de Rondônia (UNIR) e o Fórum de Museus de Base Comunitária da Amazônia, além de alguns membros do Grupo de Pesquisa Arte, Memórias e Acervos na Amazônia, tendo como objetivo geral “realizar ações extensionistas culturais associadas a uma pesquisa-ação, por intermédio da organização de um mapeamento dos museus existentes na Região Norte” (Projeto de Extensão, 2020).

². Disponível em: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>

³. Tradução disponível no site do ICOM Brasil, em inglês no site do ICOM: "A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.

O IBGE atualiza limites de municípios no mapa da Amazônia Legal | Agência de Notícias

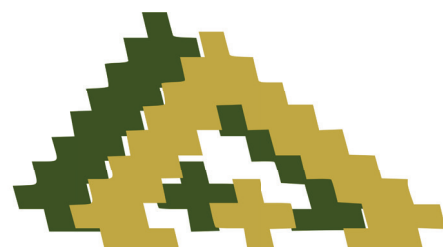
⁴. Artigo que integra a publicação organizada pelo Subcomitê de Museologia para América Latina e Caribe (ICOFOM LAC) integrante do ICOM, disponível no site da instituição referente às publicações. Disponível em: ICOFOM LAC Publicações - ICOM ICOFOM.

⁵. Histórico do processo de consulta no site do ICOM BR, disponível em: Museum Definition - International Council of Museums -International Council of Museums (icom.museum).

⁶. Grupo de Trabalho local – Definição de museu: Perspectiva do Norte – composto por docentes dos cursos de Museologia e Artes Visuais da Faculdade de Artes Visuais (FAU/ICA/UFPA), profissionais de museus, públicos e demais pessoas representativas de diversos grupos sociais da Região Norte.

⁷. O Fórum de Museus de Base Comunitária e Práticas Socioambientais da Amazônia foi criado em 2018.

⁸. Nos reportamos no artigo ao Fórum de Museus e a Rede de Educadores do Pará (REM-PA) que se consolidou em 2014, realizando diversas ações de debates sobre a educação museal.





CAMINHOS DAS ÁGUAS, CAMINHOS DA TERRA FIRME: PERCURSOS COLABORATIVOS, TRANSDISCIPLINARES E AFETIVOS EM EDUCAÇÃO, CULTURA E MUSEUS

Paola Maués
Gilma D'Aquino
Lília Melo

Introdução

Em 2016, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) iniciou o processo de revisão da definição de museu, que é tida como base para a legislação e políticas públicas relativas a este setor em vários países. Quando a versão final da nova definição foi apresentada, em junho de 2019, a comunidade museológica ficou intrigada, por alguns motivos: um deles foi a remoção do conceito de educação como função e objetivo primordial dessas instituições. Os autores justificaram essa ausência afirmando que a ideia de educação está implícita no novo texto.

Isso aponta a recorrente incompreensão do que pode ser a Educação Museal e a noção equivocada de que o educador de museu é alguém com funções que qualquer um pode realizar e, portanto, totalmente dispensável e/ou substituível. Para que possamos ter políticas públicas culturais em todo o mundo que sejam capazes de conservar e apoiar não apenas a existência da Educação Museal, mas também os processos necessários para a sua profissionalização, é fundamental que a nova definição de museus inclua uma menção explícita à educação em toda a sua contundência, como uma das principais funções e propósitos de nossas instituições.

Um novo processo de escolha da nova definição está acontecendo desde 2019, e todas as pessoas que atuam no setor museal brasileiro

ou interessadas no campo foram convidadas a participar das consultas públicas sobre a Nova Definição de Museu. O ICOM Brasil está seguindo a metodologia elaborada pelo ICOM Define – o comitê responsável pela coordenação do processo em todo o mundo – que previu vários momentos, um deles sendo a indicação de conceitos-chave e valores que devem constar na definição do museu contemporâneo.

A consulta para definição de conceitos escolhidos pela comunidade museal brasileira, como contribuição à Nova Definição de Museu, chegou a 20 termos (ICOM, 2021): antirracista, bem-viver, comunicar, cultura, decolonial, democrático, direitos humanos, educação, experiência, futuros, inclusivo, instigar, patrimônio, pesquisar, público, salvaguardar, social, sustentável, território e transformar. A intenção deste artigo é apresentar dois projetos educativos desenvolvidos no Pará, no Norte do Brasil, que atravessam esses conceitos elencados pela comunidade como importantes para a definição de museu do século XXI.

1. Caminho das águas que levam aos patrimônios das comunidades amazônicas

O Patrimônio Cultural Amazônico configura-se nos saberes e fazeres, nas tradições, paisagens, fotografias, livros, religiosidade, constituindo-se na tradução de bens culturais coletivos e nas expressões culturais dos diferentes povos e sociedades amazônicas que representam a

história e a memória, considerando-se a sua pluralidade. Algumas inquietações nos fazem indagar sobre quais os mecanismos que estão sendo utilizados para dar a conhecer essa gama de saberes e fazeres para as novas gerações? – uma das alternativas que visualizamos é a utilização de novas ferramentas tecnológicas para expor esse patrimônio; utilizá-lo como alternativa para trazer os museus para os diferentes ambientes de maneira inclusiva e plural, pois, observamos que não se faz presente um conteúdo que trabalhe os museus nos currículos e, quando são inseridos, elencam-se apenas os modelos clássicos. A ideia da exposição virtual é apresentar os diferentes tipos de museus, suas possibilidades e o seu potencial educativo:

Destarte, podemos dizer que a dimensão educativa deve estar em todo processo do museu, uma educação que dê sentido à vida, como já sonhava Mário de Andrade aos museus do Brasil no início do século XX – com a cultura viva, porque é um dispositivo que pode ser utilizado a serviço da emancipação social, por isso que a Museologia Social assume sua visão humanista, em que todas as práticas museológicas possam implicar o compromisso ético e que devem contemplar a participação das comunidades nas decisões que envolvem o uso, a exposição, a interpretação e o destino de seus bens e manifestações culturais (Minom, 2017, n/p). A participação social da comunidade em diferentes contextos situacionais dos museus implica nas tomadas de decisões sobre a gestão do patrimônio comunitário, quanto mais o museu acessa os processos democráticos que incitam a cooperação social e a reflexão da realidade que lhes cercam, mais podem visualizar estratégias de intervenção na realidade social. Sendo que a participação social é um ato político, porque propõe que os sujeitos subalternos de memórias negligenciadas “[...] possam reconhecer a sua re-existência, bem como a capacidade de intervir na realidade, a partir de outras maneiras de ser, estar, pensar, saber, sentir, existir e viver-com” (Walsh, 2013, p. 19; Silva, 2021, p. 249).

Neste sentido, a exposição virtual “Caminhos Amazônicos: Espaços, Flores e Artefatos”¹ (Figura 1) coaduna-se com essa proposta e sua metodologia de trabalho baseia-

se no diálogo e na parceria com os segmentos museais do Fórum de Museus de Base Comunitária e Práticas Socioculturais da Amazônia, com o objetivo de atender às suas demandas museais, numa perspectiva democrática e coletiva. O Fórum é um coletivo democrático, sem fins lucrativos, que promove ações museais, patrimoniais, culturais e políticas. Sua organização tem, no momento, uma coordenação geral e cinco co-coordenações informais e voluntárias, com o intuito de organizar e sistematizar as ações sugeridas pelos segmentos museais da Amazônia, tais como: o Museu Aracy Paraguassu (Itaituba-PA); O Museu do Marajó (Cachoeira do Ararai-PA); Museu João Fona (Santarém-PA); o Museu Dica Frazão (Santarém-PA); a Casa de Cultura Taparajó-Tapera (Aveiro-PA); o Museu Municipal de Oriximiná (Belém-PA); o Ponto de Memória da Terra Firme (Belém-PA); o Museu do Paysandu (Belém-PA); o Museu dos Brinquedos Antigos (Belém-PA); o Museu das Águas (Belém-PA); o Ecomuseu da Amazônia e seus 13 Pontos de Memórias, localizados na região insular, Ilha de Caratateua (Belém-PA) e o Museu Paraense Emílio Goeldi (Belém-PA), que se configuram como Casas de Cultura, Pontos de Cultura, Pontos de Memória, Ecomuseus, Museus Comunitários, Museus Tradicionais/institucionais e outras iniciativas culturais.



Figura 1: Fragmento do audiovisual da exposição “Caminhos Amazônicos: espaços, flores e artefatos”
Fonte: Acervo do Fórum de Museus de Base Comunitária e Práticas Socioculturais da Amazônia.

O Fórum tem quatro anos de fundação e, neste momento, está em fase de elaboração de sua “Carta de Princípios”, sempre ouvindo as perspectivas e as demandas de seus partícipes. Promove cursos de capacitação, webinários, visitas técnicas; auxilia na elaboração de projetos; trabalha na elaboração de planos museológicos; elabora emendas parlamentares; participa de eventos nacionais e internacionais, entre outros.

A exposição virtual “Caminhos Amazônicos: espaços, flores e artefatos” foi pensada para impulsionar as iniciativas museais que se encontravam totalmente paradas devido à pandemia de COVID-19, em meados de 2020. Inicialmente, propusemos uma reunião virtual para apresentar a ideia e consultar os nossos parceiros, a fim de ouvi-los e saber suas opiniões, se queriam participar e como poderiam contribuir nesse processo. Recebemos acervos fotográficos, áudios e textos do Museu Aracy Paraguassu, de Itaituba, Museu do Marajó, de Cachoeira do Arari, do Ecomuseu da Amazônia, da região insular de Belém, do Grupo de Pesquisa em Educação e Meio Ambiente/UEPA, da Coleção Amazoniana de Arte Universidade Federal do Pará, do Museu Paraense Emílio Goeldi e um vídeo do Ponto de Memória da Terra Firme, de Belém.

Ainda de forma embrionária, essa ideia foi exposta ao museólogo Fábio Alexandre, para a elaboração do projeto expográfico. A primeira proposta tinha uma perspectiva em Power Point, devido à falta de recursos financeiros. Desde a sua concepção até um primeiro recorte de ações de alguns parceiros, tivemos algumas reuniões virtuais com o museólogo-bolsista, contratado do Museu Paraense Emílio Goeldi, cedido para trabalhar na execução das ideias coletivas destinadas à exposição virtual. Esse processo

durou aproximadamente um ano, até que conseguimos, por intermédio da Lei Aldir Blanc de emergência cultural, 2020, sermos contemplados com recursos financeiros para seguirmos com uma proposta expositiva mais ousada e bilíngue, com tradução em Libras por Gabriel Lucena, portanto, inclusiva. A proposta inicial foi então readaptada e transformada para o formato 3D por uma profissional da área, a estudante de arquitetura e design Lorena de Freitas, que conseguiu captar as ideias iniciais e viajar conosco, considerando essa nova perspectiva.

Os caminhos percorridos pela exposição virtual foram pensados nos rios amazônicos como as vias de acesso para as estações expositivas; e as casas ribeirinhas, em seus aspectos tradicionais, como as estações, inclusive a Rocinha do Museu Paraense Emílio Goeldi foi transportada para a margem de um rio amazônico². Como fundo musical, elegemos o carimbó “Na Passagem do Ano”, de Graça Santana, também integrante do Fórum, para nos acompanhar nessa viagem.

A exposição virtual “Caminhos Amazônicos, Espaços, Flores e Artefatos” possui sete estações com temáticas diversificadas, que perpassam pelo meio ambiente, apresentando o Parque Nacional da Amazônia/Itaituba, situado entre o sudoeste do estado do Pará e o sudeste do estado do Amazonas, que possui aproximadamente 1.600 mil hectares e uma rica biodiversidade, com inúmeras nascentes; o Museu do Marajó conta a história de seu “arboreto”, espaço idealizado pelo Pe. Giovani Gallo com a comunidade de Cachoeira do Arari, nos anos 80-90 do século passado, para incentivar o cultivo e preservação do ambiente, que possui cerca de 10 mil metros quadrados³; o Ecomuseu da Amazônia apresenta os saberes e as memórias locais, como a construção de embarcações artesanais, ainda presentes na ilha

de Caratateua, região insular de Belém. Ser mestre em carpintaria naval é ter grande conhecimento das florestas e rios⁴; as relações de afetos e transmissão de conhecimentos que se dão a partir do processo da feitura da farinha de mandioca das populações do município de Mãe do Rio, desde a sua preparação de descascar, lavar, ralar, prensar, esfarelar, coar, torrar e armazenar, representado num espaço – a “casa de farinha” – originalmente destinado a esse fim, é inserida na exposição a partir do acervo fotográfico apresentado pelo GRUPEMA/UEPA. Mais adiante, no percurso da exposição temos a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, com a obra Jurema, título da bandeira da artista Luciana Magno, que apresenta uma fotografia da floresta vista de cima, com a locução da própria artista expondo as suas inquietações acerca da crise ambiental e da política social que o país atravessa no momento; temos ainda um vídeo musicado e dinâmico do Ponto de Memória da Terra Firme apresentando parte do curso de jardinagem aquática, proposto como alternativa para atrair jovens que se encontram em situação de vulnerabilidade social no bairro da Terra Firme (Figura 2).



Figura 2: Canal do Tucunduba, bairro da Terra Firme, Belém/PA. Fonte: Acervo do Fórum de Museus de Base Comunitária e Práticas Socioculturais da Amazônia.

E, finalmente, três fragmentos de trabalhos de pesquisa realizados no Museu Goeldi, primeiro museu científico da região amazônica, com uma diversidade de acervos científicos da fauna e flora amazônicas: os cachimbos cerâmicos angulares Tapajônicos⁵. A erva mais utilizada pelos grupos tapajônicos era o tabaco da espécie *Nicotiana Rústica*, pelo seu alto poder alcaloide, anestésico e psicoestimulante⁶; sua datação remonta ao século XVIII (D’aquino, 2001); e os Maracás⁷ (Silva; Duarte, 2014).

E as orquídeas, que são vegetais que florescem em quase todo o planeta, exceto na Antártica. No Pará, existem mais de 400 espécies de orquídeas, que podem ser monocromáticas ou coloridas, terrícolas, porque podem se fixar nos solos ou epífitas, por se fixarem no tronco das árvores, são perfumadas e servem também para ornamentação, por suas singularidades e durabilidade (Rocha, 2019).

A exposição virtual “Caminhos Amazônicos: Espaços, Flores e Artefatos” (Figura 3) tem por objetivo não apenas informar e divulgar a diversidade patrimonial da Amazônia e suas particularidades, mas também ser mais uma alternativa didática para reflexão sobre esses patrimônios culturais, ao utilizar a proposta do audiovisual para incentivar a criatividade, a sociabilidade e a afetividade, pois essa exposição pode ser explorada por professores, educadores, comunicadores e representantes de comunidades, mediante a apresentação de todo o processo, desde a sua concepção até o resultado final; a tradução em Libras também é um tema que pode ser explorado, pois a inclusão precisa ser dialogada e refletida em diferentes ambientes, inclusive em aula regulares, posto que ainda se percebem muitos trabalhos audiovisuais carecendo desse olhar.



Figura 3: Orquídeas da Amazônia -fragmento do audiovisual da exposição. Fonte: Acervo Fórum de Museus de Base Comunitária e Práticas Socioculturais da Amazônia.

Nesta exposição é possível se ver e se reconhecer enquanto amazônida em diferentes momentos nas sete estações. É importante destacar que a exposição “Caminhos Amazônicos: Espaços, Flores e Artefatos” é a primeira exposição virtual do estado do Pará em formato 3D, com perspectivas imaginárias, acervos fotográficos e inclusiva, além de realizar uma abordagem de múltiplas temáticas patrimoniais. A exposição é fruto da criatividade, da documentação e da ação curatorial colaborativa que envolveu a participação de membros do fórum que atuam com diferentes práticas nos espaços museológicos citados acima.

Esse trabalho coletivo tem o seu aporte metodológico na Museologia Social ou Sociomuseologia, que foi pensada a partir da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) e da Declaração de Quebec (1984). Como proposta desses eventos, os museus deveriam acompanhar as mudanças sociais, tecnológicas e econômicas da sociedade contemporânea. Essa proposta museológica evidencia uma nova definição para o objeto museológico, a inclusão e participação da comunidade nas definições, nas práticas e na gestão de instituições museais; o uso das novas tecnologias, a interdisciplinaridade e o uso da museologia enquanto fator de reflexão e

desenvolvimento, ou seja, trata-se da proposta do Museu Integral, aliando-se aos meios material, cultural e social.

Podemos pensar também que o trabalho evidencia a função educativa, porque, além da construção ter sido pautada na participação das pessoas de diferentes municípios do estado do Pará, a proposta objetiva uma viagem pela diversidade museal amazônica, que é uma temática inédita no campo da Museologia da região. Este recurso virtual possibilita que as pessoas possam, além de conhecer esses espaços de memórias, trazê-los para as pautas cotidianas ou das grades curriculares transversais, considerando que essas propostas se encontram entre os princípios e eixos que configuram a Política Nacional de Educação Museal.

Entre as políticas públicas específicas de Educação Museal, na década de 1980 tivemos uma primeira tentativa governamental organizada e continuada de implementação, com a criação do Programa Nacional de Museus (1980-1985), o Projeto Interação (1980-1985) e o Programa de Ação Cultural (1980-1985), que apresentaram propostas sistematizadas de projetos e modos de fazer e pensar a educação museal, incluindo-se ferramentas, incentivo à formação profissional e integração entre cultura e educação na esfera das políticas públicas. Porém, o exemplo que representa maior elaboração e consolidação no campo tem sido o que resultou do Programa Nacional de Educação Museal, criado em 2012 pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que deu origem à Política Nacional de Educação Museal (PNEM) (Castro, 2019).

Assim, Educação Museal pressupõe aspectos particulares que se constituem da metodologia, do conteúdo, da experimentação, da aprendizagem, dos estímulos, da promoção

e motivação, a partir da participação direta no espaço museal, estímulo dos sentidos, posto que o espaço musealizado não possui uma temática específica e sua motivação varia de acordo com essas temáticas e, portanto, carece de pessoal qualificado para atuar nesses espaços, bem como a falta de reconhecimento da educação e dos profissionais de educação museal no âmbito dos museus, precarização do trabalho e falta de estímulo, pois requer apropriação de conhecimentos, capacidade de diálogo e versatilidade. Enfim, a Educação Museal atua para uma formação crítica e integral dos indivíduos, sua emancipação e atuação consciente na sociedade, a fim de transformá-la. Vale ressaltar ainda que a Educação Museal, como processo museal e ação profissional específica, difere-se de ações de comunicação e de mediação cultural, por seus objetivos, metodologias e conteúdos próprios, porém, sem deixar de ser necessário que seja integrada a essas práticas (Costa *et al.*, 2018).

Nessa perspectiva, esse campo torna-se fértil para uma nova face educativa dos museus, que, de forma integrada, visa incentivar a reflexão e a construção do pensamento crítico de maneira coletiva, pautada nas práticas democráticas, dialógicas e voltadas para a autonomia 'paulofreireana', respeitando-se os saberes e fazeres da comunidade, os seus anseios, as suas necessidades e suas potencialidades. Diante das novas propostas conceituais de Museu, o ICOM tem conseguido mobilizar a comunidade acadêmica e fazedores e fazedoras de cultura, Pontos de Memória, Ecomuseus, Museus Comunitários e Museus Tradicionais, no sentido de participar do debate para inclusão de termos que atendam, se não todas, uma gama de demandas sociais/comunitárias e acadêmicas, fazendo com que os museus sejam espaços antirracistas, trazendo à reflexão temas que possam informar e instigar

questões do racismo estrutural, que seja um museu comprometido e democrático, sustentável, e que promova e proporcione um diálogo com a sociedade, valorizando e fortalecendo as múltiplas identidades locais; um espaço que seja acolhedor, mas que também cause impactos ao tratar de temas espinhosos do passado ou atuais; um local que seja pensado e adaptado para pessoas com deficiência e, somando-se a isso, consiga promover e cultivar as relações de afeto, reciprocidade, respeito e valorização da vida.

Enfim, desde o seu lançamento, em 2021, a Exposição Virtual "Caminhos Amazônicos: Espaços, Flores e Artefatos" já foi convidada para inúmeros eventos educativos e apresentação em aulas de graduação em Museologia/UFPA e está de partida para ser apresentada no II Colóquio Vozes da Amazônia – Les VOIX de L'Amazonie, em Isseheim/França, no período de 23 a 26 de junho de 2022. Trata-se de uma grande viagem virtual que conduz, a quem a assiste, visibilizar e conhecer a diversidade amazônica, num intercâmbio de saberes e fazeres, oportunizando aos nossos parceiros e demais públicos a pensar e repensar sobre as suas práticas culturais, os seus territórios, os seus espaços ocupados e as suas ancestralidades, assim como as suas comunidades. Essas reflexões objetivam, também, contribuir para o fortalecimento das lutas, das resistências e das identidades da nossa região⁷.

2. Juventude da Terra Firme - protagonista da sua história

O projeto "Juventude Preta Periférica: do Extermínio ao Protagonismo" iniciou após uma chacina ocorrida nas periferias de Belém em novembro de 2014⁸. Nessa chacina, houve muitas vítimas, mas o maior número de jovens exterminados era de moradores do bairro da

Terra Firme, um território considerado pela mídia tradicional como “zona vermelha”, situado na Região Metropolitana de Belém/PA. Naquela ocasião, o foco principal do projeto era viver o luto das perdas dessas vidas através da produção artístico-cultural, ou seja, entender a arte como um instrumento de combate ao racismo estrutural e estimular jovens que vivem no mesmo contexto de extermínio a valorizarem a sua identidade afro, indígena, ribeirinha, considerando, obviamente, as especificidades estéticas da arte periférica (Figura 4).

As ações tiveram início no ano letivo de 2015, na escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Brigadeiro Fontenelle⁹, através da escuta ativa de estudantes que presenciaram a noite de horror da chacina. As rodas de conversas, realizadas em sala de aula, revelaram a atuação de liderança e de engajamento de muitos jovens, ou seja, estudantes que não se interessavam pelas atividades pedagógicas formais dentro da escola, eram formadores de outros jovens fora dela, nos coletivos culturais do bairro – os espaços não formais de educação.

Neste sentido, o primeiro passo foi realizar um levantamento desses coletivos culturais do bairro da Terra Firme e, a partir deste, desenvolver atividades pedagógicas extraclasse, que os convidaram a perceber a forma de organização e atuação da arte periférica, com a finalidade de divulgá-la aos outros estudantes da escola, ou seja, socializar a identidade artística cultural do território a que pertencem.

Assim, foi necessário conhecer os coletivos culturais do bairro, inserindo suas ações na agenda letiva da escola e concomitantemente à sincronia das atividades, realizar um estudo de projetos de outras comunidades que apresentassem um resultado positivo na aplicação de estratégias em potencializar a arte periférica. Projetos como “Proceder” (Mano Teko/RJ), “Blacktude” (Nelson Maca/Salvador), “Cooperifa” (Sérgio Vaz/São Paulo)¹⁰ foram determinantes para a sensibilização e engajamento de jovens que reconheciam nas letras de música e poesias desses projetos, aspectos da sua realidade.

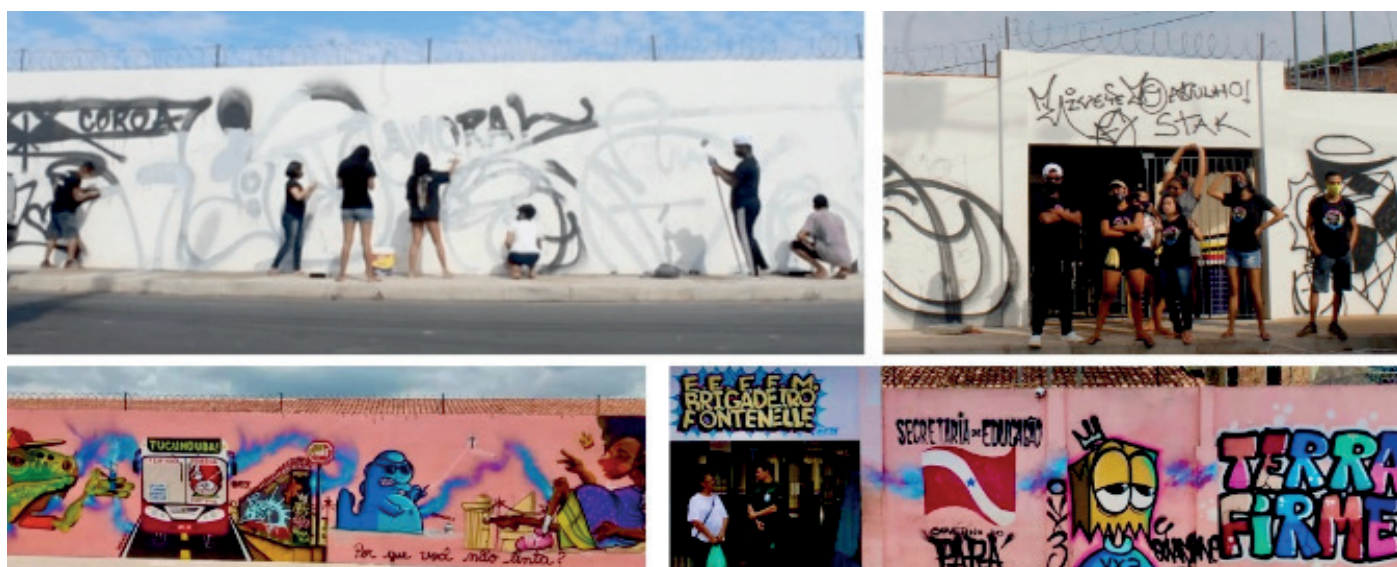


Figura 4: Imagens do muro da escola Brigadeiro Fontenelle, antes e depois da intervenção com grafite realizada por integrantes do Projeto Cine Clube TF, em parceria com grafiteiros do bairro. Fonte: Acervo Cine Clube TF.

Atualizamos o quadro dos coletivos culturais⁴¹ do bairro da Terra Firme disponível no inventário participativo realizado pelo Ponto de Memória da Terra Firme (2012) e na cartilha denominada “Um Ponto de Memória na Terra Firme”, que relata vivências e experiências de três anos (2011-2013) de atuação desse Ponto de Memória no bairro através de ações museais de caráter sociocultural e educacional. Essa atualização revelou as carências e desafios que os coletivos culturais enfrentam para atuar dentro de seus territórios, sem sede própria: muitos mudam constantemente de endereço, outros simplesmente deixam de existir devido à ausência de recursos e de políticas públicas que fortaleçam as suas atuações.

Neste contexto, seria essencial trazer esses coletivos culturais para dentro da escola, assim como levar a escola para além de seus muros. O convite de desconstruir o muro da escola foi um divisor de águas para a atuação pedagógica, já que não se tratava de um muro meramente arquitetônico – ele era também ideológico. Surpreendentemente, o banco de dados do Ponto de Memória da Terra Firme (pesquisa desenvolvida pelo Instituto Brasileiro de Museus) dispunha, em 2013, de uma lista de 68 grupos de cultura que atuavam produtivamente na comunidade. Onde eles estavam? Por que somente alguns alunos os conheciam? O que impedia a maior escola do bairro de dialogar ativamente com as produções culturais de uma comunidade que era constantemente vítima de extermínio?

Construímos um percurso transdisciplinar em três anos de ações do projeto (2015-2018) com seminários, rodas de conversa, oficinas, apresentações dos resultados em formato de sarau cultural. Formou-se, dentro da escola,

um grupo para cada expressão artística: dança, poesia, teatro, canto, artes visuais etc., que apresentava um produto artístico a partir de um tema em comum, ou seja, o sarau cultural era fruto de uma produção coletiva, que abordava em seus grupos as demandas que a comunidade considerava pertinente desenvolver nas escolas e vice-versa (Figura 5).



Figura 5: Imagens do Sarau É Nós Por Nós, na escola Brigadeiro Fontenelle (2015).
Fonte: Acervo do projeto É Nós Por Nós.



Figura 6: Imagens do Sarau nas ruas das periferias com poesia, dança, teatro, contação de histórias e cinema a céu aberto.
Fonte: Acervo Cine Clube TF.

Assim, estruturamos o sarau cultural “É Nós Por Nós”, com duas formatações: a) as intervenções urbanas, ações realizadas em ambientes abertos, nas ruas das periferias, com o intuito de ressignificar um espaço meramente de deslocamento em um espaço essencialmente afetivo, de convivência; b) as intervenções institucionais, em ambientes fechados, espaços formais de educação que já pautavam as temáticas de acordo com as necessidades apresentadas pelas suas instituições (Figura 6).

Em abril de 2018, o bairro da Terra Firme sofreu mais uma chacina e, com ela, o desânimo assolou outra vez boa parte dos integrantes do projeto. No mesmo mês, a Marvel Studios estreava o filme Pantera Negra¹². A relevância de representatividade do filme para as discussões da identidade e da cultura afro e a dificuldade financeira de esses jovens custearem a ida ao cinema nos motivaram a realizar uma campanha nas redes sociais mobilizando a sociedade civil e a adesão de instituições federais e estaduais de ensino, financiando a ida de 400 jovens ao cinema. A recepção do filme os inspirou à produção de um documentário¹³, disponível no canal do YouTube do projeto, relatando as experiências vividas nos três anos de intervenções artísticas com as edições do Sarau “É Nós Por Nós” nas escolas e no bairro, relatando também todo o engajamento dos integrantes do projeto na campanha para a ida ao cinema e o impacto da obra em suas vidas. O documentário foi vencedor de vários prêmios (15ª edição do Prêmio Osga, em 2018; Amazônia Doc, em 2019). (Figura 7)¹⁴.

Jovens do bairro da Terra Firme que tinham sua imagem restrita à visão estereotipada de alvo de extermínio estampada nas mídias tradicionais, passaram a conceder entrevistas em diferentes veículos de comunicação local e nacional (Tv

Liberal, SBT, Record, Tv Globo etc.), assumindo o papel de roteiristas, cineastas, atrizes/atores e autores de produtos audiovisuais, protagonizando a sua história, a partir do reconhecimento de sua identidade sociocultural.



Figura 7: Imagens do grupo de estudantes e a repercussão na mídia - Após caminhada realizada em redes sociais, 400 jovens de periferia vão ao cinema (2018).
Fonte: Acervo Cine Clube TF.

Paulo Freire (1994, p. 99) afirma que para garantir o desenvolvimento sociocultural e econômico de uma comunidade é necessário haver: 1) um movimento de busca, de criatividade, que tenha, no ser mesmo que o faz, o seu ponto de decisão; 2) que esse movimento se dê não só no espaço, mas no tempo próprio do ser, do qual tenha consciência. Foi exatamente essa busca que, em 2018, o fazer criativo e coletivo de uma comunidade marcada pelo extermínio estruturou um circuito cultural intitulado “Cine Clube TF”. Trata-se de uma proposta de intervenção com produções audiovisuais de jovens pretos/as periféricos/as, que funciona como uma ferramenta de diálogo entre as produções artísticas desses jovens, construindo um espaço de formação estética da arte cinematográfica que atua nas plataformas virtuais¹⁵ e itinerante, não somente em sua comunidade, mas em outras periferias da Região Metropolitana de Belém.

Os grupos artísticos formados em 2015 na escola atuam em diferentes bairros, e atualmente oferecem oficinas de teatro, dança, poesia, música, grafite, audiovisual etc. Segundo o relato da Profa. Lília Melo: “Em 2018, o Ministério da Educação me atribuiu, enquanto mentora e coordenadora do projeto, o título de melhor professora do Brasil, pelo alcance e repercussão de suas ações; e em 2020 entrei para a lista dos 50 melhores educadores do mundo, no prêmio Global Teacher Prize, considerado o ‘Nobel da Educação’⁴⁶. Aquele sarau “É Nós Por Nós” de outrora, hoje exhibe o seu acervo autoral multimidiático a céu aberto, promovendo cinema nas periferias” (Figura 8).



Figura 8: Imagens das exhibições de Cinema com obras autorais a céu aberto. Da esquerda para direita, em 2015, 2019 e 2021. Fonte: Acervo Cine Clube TF.

Em maio de 2022, as ruas do bairro da Terra Firme ganharam cores e formas, com a entrega de uma galeria de arte urbana e um Memorial das Mulheres da Terra Firme, composto de painéis grafitados com imagens que narram histórias de pessoas significativas para a construção da memória do bairro (Figura 9).

A programação do sarau de entrega do Memorial Mulheres da Terra Firme (M.M.T.F.) foi construída a partir do resultado de ações realizadas em quase dois meses nas escolas

municipais e estaduais, nas ruas do entorno do muro da Eletronorte (local em que foram grafitadas as histórias das mulheres). Houve uma etapa de pesquisa e a realização de diversas oficinas artísticas, como a de grafite, com participação de crianças moradoras do bairro⁴⁷ (Figura 10).



Figura 9: Projeto selecionado no edital Preamar da Paz, da Secretaria de Cultura do Estado do Pará (SECULT-PA) e entregou para o bairro da Terra Firme o Memorial Mulheres da Terra Firme. Fonte: Acervo Cine Clube TF.



Figura 10: Da esquerda para a direita, oficinas de poesia e desenho para as crianças, feirinha de empreendedorismo periférico, visita guiada aos painéis grafitados e muro grafitado pelas crianças do bairro. Fonte: Acervo Cine Clube TF.

O resultado deste projeto pode ser comprovado através de uma pesquisa rápida em qualquer site de busca, com três palavras-chave: juventude periférica, protagonismo e Terra Firme, pois o resultado da busca já não é mais

morte, tráfico e extermínio – e sim arte, cultura e inovação. A trajetória do coletivo Cine Clube Terra Firme foi publicada em artigos científicos, trabalhos de conclusão de curso, dissertações, teses de doutorado e está em três livros de minha coautoria: *Letramentos no Ensino Médio: prática docente, resistência e sobrevivência na periferia da Amazônia* (2021); *Livro das Lives: reflexões para a educação pós-pandemia* (2021); e *50 Docentes que Estão Transformando Latinoaméria* (2022)¹⁸ (Figura 11).



Figura 11: Imagens de Josy Alves, uma das mulheres homenageadas no memorial e ilustra a capa do livro "Letramentos no Ensino Médio" (2021). Fonte: Acervo Cine Clube TF

O principal objetivo do projeto é potencializar a arte de jovens na periferia, para que suas produções artísticas reconheçam, valorizem e reverberem a identidade sociocultural afro, indígena e ribeirinha da juventude das periferias através de narrativas por eles protagonizadas. Segundo a educadora: "um exemplo disso é Josy Alves, 23 anos, minha aluna desde o ensino fundamental, que participa ativamente de todos os projetos do coletivo, foi linha de frente da ocupação da escola em 2016, estruturou o movimento estudantil Asas de Urubu¹⁹ e concluiu o ensino médio com aprovação no curso de direito e está se formando para militar pelas causas das mulheres pretas periféricas. Ela é capa do livro *Letramento*, foi uma das mulheres grafitadas no Memorial Mulheres da TF e sua história de vida

retornou para as escolas municipais e estaduais para as crianças do bairro, que transformaram a sua trajetória em poesia, dança e teatro.

As ações continuam! O foco ainda está no combate ao racismo, no enfrentamento do extermínio de jovens nas periferias e no reconhecimento desses jovens enquanto sujeitos da arte. Contudo, nossas ruas da Terra Firme se transformaram, nossas relações humanas se renovaram, nosso comércio do bairro retroalimenta nossos próprios territórios. Acreditamos que a arte de jovens periféricos salva vidas e, assim, a educação contribui com sua principal função de transformação social²⁰.

Considerações Finais

A exposição 'Caminhos amazônicos: espaços, flores e artefatos', resultado da mobilização do Fórum de Museus Comunitários e de Base Social da Amazônia – atuante no território paraense, que vem desenvolvendo um papel essencial na integração de projetos e pessoas do campo museal comunitário em toda a região –, foi realizada de forma colaborativa e democrática durante a pandemia da COVID-19, tendo a Profa. Gilma D'Aquino como uma das articuladoras, que levou os participantes de vários locais da região a refletirem sobre os seus acervos com um objetivo comum, num processo educativo de reflexão sobre memória, patrimônio e cultura na Amazônia, que sai do âmbito local e promove a difusão dos mais diversos saberes e fazeres que conformam a vivência das comunidades no território do estado do Pará.

O projeto 'Cine Clube TF' consiste em uma variedade de ações desenvolvidas com os jovens moradores da Terra Firme, bairro na periferia da cidade de Belém/PA, objetivando o incentivo

à produção de conteúdos que representem e reflitam sobre as suas realidades. Utilizando como premissa a educação como um instrumento de transformação social, a Profa. Lília Melo desenvolve ações dialógicas e de incentivo ao desenvolvimento de ações culturais, de forma a tentar provocar transformações na realidade violenta sofrida pela juventude das periferias, percebendo o processo educativo de forma integral com o território e a comunidade em que se vive, valorizando a cultura local e inspirando outros jovens com a produção de audiovisuais que reverberam essa realidade para o mundo.

Essas iniciativas funcionam como exemplos de ações desenvolvidas em educação e mediação cultural, pois articulam conhecimentos e valores que podem servir de inspiração para educadores e profissionais de museus em geral, como projetos significativos e que têm ressonância para realidade da comunidade local, e que podem servir de inspiração para os museus cumprirem o seu papel social. Ao mesmo tempo, os dois projetos, juntos, articulam todos os 20 termos indicados pela comunidade museal brasileira como relevantes para o conceito de museu do século XXI, mas também nos fazem refletir sobre conceitos-chave da Educação Museal, e como a educação e a criatividade podem transformar a relação das comunidades com sua cultura, memória e patrimônio, tornando-se fundamentais para a definição de museu contemporâneo.

Referências

- CASTRO, Fernanda Santana Rabello de. **A Construção do Campo da Educação Museal: Políticas Públicas e Prática Profissional**. Revista Docência e Cibercultura, Rio de Janeiro, v.3, n. 2, p. 90, maio/ago., 2019. ISSN 2594-9004.
- COSTA et al. **Educação Museal**. In: Caderno da PNEM. Brasília: IBRAM, 2018. p. 73-77.
- D'AQUINO, Gilma Isabel Rêgo. **O fumo e os cachimbos cerâmicos na pré-História da Amazônia brasileira: Os "Sambaqueiros" de Alenquer e os Tapajós de Santarém**. 2001. 206f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001.
- FERRERA, Débora; MELO, Lília. **Letramentos no ensino médio: prática docente, resistência e sobrevivência na periferia da Amazônia**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2021.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994. p. 98.
- ICOM. **Os 20 termos escolhidos pelo ICOM Brasil**. ICOM: 2021. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?page_id=2249>. Acesso em: 1o jul. 2022.
- MINON. **Declaração de Córdoba**. Córdoba: MINOM-ICOM, 2017.
- ROCHA, Antonio Elielson. **Conhecendo as Orquídeas do Pará. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2019**.
- SILVA, Graça Santana da; DUARTE, Edir Lobato. **Instrumentos Musicais Indígenas**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2014.
- SILVA, Lúcia das Graças Santana da. **A face da museologia social nos museus e processos museais amazônicos**. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2020. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10437/11807>>. Acesso em: 9 jul., 2022.

Notas

1. Exposição virtual 'Caminhos amazônicos: espaços, flores e artefatos', 2021. Vídeo de 14'37". Disponível em: <<https://youtu.be/rG9u1AuDjIY>>.
2. A Rocinha é o prédio mais antigo do Museu Goeldi e é o símbolo dessa instituição reconhecida nacional e internacionalmente, que há 155 anos realiza pesquisas sobre a diversidade da Amazônia brasileira.
3. O arboreto é um espaço comunitário onde são realizados almoços para angariar fundos para a festa de São Sebastião, padroeiro do município. Há uma variedade de árvores no arboreto, inclusive a Gemelina - gmelina arborea, árvore caducifólia que está no imaginário popular como a árvore que serve de matéria-prima para a fabricação do dólar.

⁴. O Ecomuseu da Amazônia é parte de um território com 13 Pontos de Memória nas ilhas de Cararateua e Cotijuba. É o único Ecomuseu do estado do Pará, e está implicado com a preservação das práticas culturais e ambientais das comunidades amazônicas.

⁵. São assim denominados por serem confeccionados com argila e os aditivos que são elementos adicionados à argila para auxiliar na plasticidade: Cauixi (Porifera, Demospongiae) – algas de água doce; caco de rochas triturados e Cariapé (Licania scabra) – vegetal, cascas/cinzas. Os cachimbos possuem a forma de ângulos similares a 90 graus, por isso são denominados angulares. Alguns têm representações de rosto humano ou de corpo humano, outros são decorados com incisões e excisões que nos remetem à flora amazônica. Foi confeccionado pelo grupo que habitou a cidade de Santarém em tempos pretéritos e sua datação remete ao século XVIII.

⁶. Era utilizado em rituais xamânicos, por pajés, para comunicação com os seres espirituais. Hoje ainda se utiliza no cotidiano e em alguns rituais das religiões afro.

⁷. Em algumas sociedades indígenas brasileiras significam o centro do universo e são utilizados em rituais, pelos pajés; em algumas etnias os maracás são brinquedos para crianças; a matéria-prima utilizada na sua confecção é o fruto da árvore da cueira ou da cabaça.

⁸. Gostaríamos de agradecer aos parceiros do Fórum de Museus da Amazônia que auxiliaram nessa exposição: Museu Aracy Paraguassu (Itaituba), Museu do Marajó (Cachoeira do Arari), Ecomuseu da Amazônia (Cararateua), GRUPEMA/UEPA (Belém); Coleção Amazoniana/UFPA (Belém); e Ponto de Memória da Terra Firme (Belém).

⁹. Na edição de lançamento do jornal-laboratório Primeiras Linhas, da Faculdade de Comunicação da UFPA (Facom), o número inaugural do jornal, há uma matéria completa sobre a chacina ocorrida em Belém em novembro de 2014 < https://issuu.com/primeiraslinhas/docs/primeiras_linhas_edi____o_01_final > .

¹⁰. A instituição foi fundada em 1972, e está localizada no coração da Terra Firme, que abriga, segundo o IBGE (2010), uma população de mais de 61 mil

pessoas. No ano letivo de 2015 (ano de criação do projeto), a escola possuía 2.048 alunos matriculados e distribuídos em três turnos, constituindo a segunda maior escola da Secretaria Estadual de Educação (SEDUC-PA) em número de alunos. Esta escola pública estadual que abrigou por cinco anos o projeto vencedor de títulos nacionais e internacionais, por potencializar a arte de jovens pretos da periferia é, atualmente, uma instituição educacional com supervisão militar.

¹¹. O projeto tem, inicialmente, a referência de três saraus: Cooperifa/SP, Proceder/RJ e Blacktude/BA. A vida e obra desses poetas, escritores e cantores foram estudadas em sala de aula e transformadas em diferentes produtos artísticos para compor o seu sarau. Depois desse direcionamento didático em produção artística, os alunos e alunas engajados/as no projeto receberam esses artistas dentro do seu território e com eles realizaram um sarau nas ruas do bairro <<https://novaescola.org.br/conteudo/17043/professora-cria-projeto-de-artes-para-combater-a-violencia>>.

¹². A atualização do quadro dos coletivos culturais foi realizada a partir das pesquisas de alunos/as que, através de entrevistas com moradores/as do bairro, mapearam novos coletivos culturais, apresentando-os em seminários na sala de aula, porém esses registros foram divulgados apenas no âmbito da disciplina de língua portuguesa, não garantindo assim à pesquisa, a formalização do alcance dessa divulgação.

¹³. O documentário É Nós Por Nós foi produzido a partir de vídeos e fotos feitos de celulares e teve visibilidade nas redes sociais após receber premiação em festivais de cinema <<https://youtu.be/mUV4tL1sRu0>> .

¹⁴. Meninos e meninas de periferia, considerados alvo de extermínio, foram pela primeira vez ao cinema para assistir ao filme Pantera Negra; e retornam à sala de cinema na condição de roteiristas, cineastas, atrizes e atores de filme autoral. Matérias de O Liberal sobre as premiações: <<https://www.oliberal.com/cultura/festival-osga-incentiva-produ%C3%A7%C3%A3o-audiovisual-1.43913>>; <<https://www.oliberal.com/cultura/festival-amaz%C3%B4nia-doc-termina-nesta-sexta-feira-com-premia%C3%A7%C3%B5es-e-lan%C3%A7amento-de-curta-metragem-1.156363?page=21>>

15. Matéria da Diário online sobre a ida ao cinema: <https://dol.com.br/_/noticia-493220-professora-faz-campanha-na-internet-e-alunos-conseguem-sessao-de-cinema.html>.

16. O acervo multimidiático do projeto pode ser acessado pelas redes sociais do projeto:

Facebook: <<https://www.facebook.com/cineclubetf>>

Instagram: <https://instagram.com/cineclub_tf?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

YouTube: <<https://youtube.com/channel/UC2wLuj4R8dxwCT6TtvevXNw>>

¹⁷ Entrevista com a professora Lília Melo, vencedora do Prêmio Professores/as do Brasil 2018, com o projeto “Juventude negra periférica - do extermínio ao protagonismo” <<http://copirseduc.blogspot.com/2018/12/entrevista-com-professora-lilia-melo.html?m=1>>. Edição especial da Ecoa/Uol: “NÃO PODIA ME CALAR: Melhor educadora de ensino médio do Brasil acolhe jovens após perder alunos em chacina no Pará” <<https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/causadores-professora-lilia-melo/>>. Entrevista com Nova Escola: “Professora cria projeto de artes para combater a violência” <<https://novaescola.org.br/conteudo/17043/professora-cria-projeto-de-artes-para-combater-a-violencia>>.

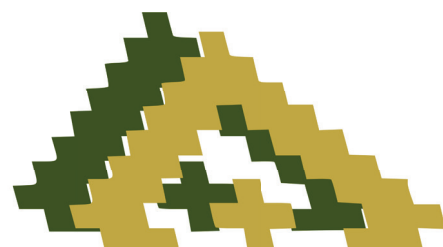
¹⁸ Foram 12 horas de evento, ocupando as ruas com cultura, arte, lazer e serviços jurídicos e de saúde, tais como emissão de documentos, certidões e marcação de exames e orientações médicas. Os visitantes fizeram uma visita guiada aos painéis grafitados, conduzidos por jovens do Cine Clube TF, por meio da contação de histórias, rimas e músicas elaboradas nas oficinas de teatro, dança e poesia, além das apresentações artísticas dos coletivos culturais com música, capoeira, boi bumbá etc.; e os comerciantes e artesãos divulgaram os seus produtos na feirinha de empreendedorismo periférico.

¹⁹ O livro Letramentos no Ensino Médio é parte da tese de doutorado da professora Débora Ferreira, que apresenta o resultado da investigação científica desenvolvida de 2015 a 2019, no Departamento de Linguística Aplicada da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), acerca do processo de ensino de leitura e de escrita dos meus alunos de ensino médio, tendo em vista não só as demandas institucionais vigentes, mas também as demandas

loais/vernaculares destas populações, em especial aos modos de interação dessas demandas, no que diz respeito às questões educacionais, sociais, culturais, históricas, linguísticas na arena de letramentos da sala de aula, da escola Brigadeiro Fontenelle (2021). O livro das Lives é um mosaico composto por análises, ideias, argumentos e propostas apresentadas em nove webinários selecionados dentre 87 realizados pela Fundação Santillana, entre abril de 2020 a dezembro de 2021, com 138 convidados representando mais de 80 entidades, entre professoras, professores, secretarias de educação, terceiro setor e organizações da sociedade civil. O livro 50 Docentes que Están Transformando Latinoamérica é uma seleção realizada pela Varkey Fundación, de 50 histórias inspiradoras de professores que estão inovando e transformando a educação <<http://radio.unama.br/noticias/livro-%E2%80%9Cletramentos-no-ensino-m%C3%A9dio%E2%80%9Dlan%C3%A7ado-em-bel%C3%A9m>>; <<https://www.fundacaosantillana.org.br/publicacao/livro-das-lives>> <<https://youtu.be/bnQfzxcuJc0>>.

²⁰ O Movimento Estudantil foi criado no período da formação dos grupos de trabalho do projeto “Juventude Negra Periférica do Extermínio ao Protagonismo”, em 2015. <<https://www.facebook.com/profile.php?id=100010684062094>>.

²¹ Entrevista da Globo: “Projeto Cine Clube Terra Firme ultrapassa os muros de escola estadual e educa a comunidade” <<https://g1.globo.com/para/e-do-para/noticia/2019/10/26/projeto-cine-clube-terra-firme-ultrapassa-os-muros-de-escola-estadual-e-educa-a-comunidade.ghtml>>.





MEMÓRIA E CULTURA PERIFÉRICA: MUSEU MEMORIAL DA VILA DA BARCA, UM PROJETO EM EXECUÇÃO (2021...)

Kelvyn Werik Nascimento Gomes
Andrey Manoel Leão de Leão
Inêz Freitas Medeiros

COVID-19: história, memória e sociedade

Como agravamento da pandemia de covid-19 em 2020, diferentes setores passaram a sofrer enormes perdas com o fechamento decorrente das medidas de distanciamento social, recomendado pelos órgãos de saúde como a melhor e mais eficaz solução para o impedimento do avanço da doença. Assim, produtores culturais e artistas de diversas áreas foram impactados diretamente por essas recomendações, por reconhecerem que, apesar de todas as dificuldades que viriam dessa decisão, esta seria a melhor solução naquele momento em que os índices de disseminação e mortalidade da doença só aumentavam. Nesse contexto, após muita discussão, debate e pressão da classe artística sobre o Congresso Nacional e o Governo Federal, foi promulgada em junho de 2020, a Lei nº 14.017, batizada de Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural, ou apenas Lei Aldir Blanc (BRASIL, 2020).

De autoria da Câmara dos Deputados e iniciativa da Deputada Federal Benedita da Silva, a lei batizada em homenagem ao famoso letrista e compositor brasileiro Aldir Blanc, que faleceu em decorrência das complicações da Covid-19 um mês antes da promulgação da Lei, ela prevê, a grosso modo, um auxílio financeiro emergencial para o setor artístico e cultural, de cerca de 3 bilhões de reais. O valor seria ainda repassado a Estados e Municípios que ficaram responsáveis por alocar o investimento que deveria ser destinado a

espaços artísticos e culturais, micro e pequenas empresas culturais, cooperativas e organizações comunitárias, bem como a trabalhadores do setor cultural que se enquadrassem nos critérios estabelecidos pela Lei (Gov.br, 2020). No Pará, a Lei Aldir Blanc contou também com o fomento de Organizações da Sociedade Civil (OSC's) para o desenvolvimento de projetos culturais, como é o caso do Instituto Nova Amazônia (INÃ).

O INÃ, palavra de origem indígena, especificamente dos Carajás, que significa “pessoa”, como a própria bio do Instituto ressalta, tem por “missão institucional construir uma nova Amazônia pensada a partir de quem aqui vive”, nesse sentido o grupo, atendendo a convocação pública da Lei Aldir Blanc, administra dois editais nos segmentos de “Museus e Memoriais” e “Patrimônio Cultural Material” (INÃ, 2021). É nesse contexto de articulação entre o poder público e a sociedade civil organizada e de necessidade de salvaguarda da memória e da história do lugar em meio a tantas perdas humanas que projetos como o do Museu Memorial da Vila da Barca veem, mesmo em um momento de grandes dificuldades, a oportunidade de se desenvolver, de modo a valorizar o lugar, o local, as pessoas.

O projeto Museu Memorial da Vila da Barca

A Comunidade da Vila da Barca, bem como diferentes áreas de periferia de Belém, têm sofrido com a ausência de políticas públicas

efetivas voltadas para áreas como saúde, cultura e educação, esporte e lazer, habitação e saneamento básico, por exemplo. Além do mais, a imagem construída e propagada dessas áreas é de espaços perigosos, onde impera a criminalidade e o abandono. Apesar de muitas vezes o Estado se fazer ausente, esses espaços têm seu funcionamento garantido pela própria comunidade que, organizada em associações de moradores movimenta a economia e a cultura local articulando-se enquanto grupo identitário. A proposta do projeto pretende vir de encontro com esses “movimentos”, contribuindo com eles, levantando estudos e pesquisas, mudando imagens e concepções negativas e pejorativas, socializando dados e informações, atraindo atenção positiva e novos projetos para a comunidade. Além de despertar o interesse dos jovens pela educação, pesquisa e produção audiovisual de forma a dar novas perspectivas profissionais a eles.

É possível destacar também que o projeto Museu Memorial da Vila da Barca é uma iniciativa de membros da comunidade, que, percebendo as perdas significativas para a memória do lugar advindas do falecimento de seus moradores em decorrência do flagelo da covid-19 ou pelo seu estado avançado de idade, buscam a valorização e o reconhecimento da comunidade, para além do imaginário comumente recorrente na sociedade belenense, no geral, de um lugar onde impera a criminalidade e as “ausências”, buscaram conjuntamente propor a criação de um lugar (no momento especificamente um espaço virtual) que fosse abrigando aos poucos a História e a Memória da comunidade da Vila da Barca.

A proposta intitulada “Memória e Cultura Periférica: Curta a Vila, ‘Oh Vila da Barca boa!’”, deve desvelar e socializar a história da Vila da Barca a partir de pesquisa documental e memorial, integrando a comunidade e refletindo

sobre processos de formação e reformulação das identidades e afetividades relacionados ao espaço e ao tempo vivido, a partir da formatação de um espaço coletivo e de memória social, de cultura periférica, organizando acervo documental sobre essa história, integrando a comunidade a partir de um grupo de jovens para o desenvolvimento de pesquisas e produções áudio visuais.

Para o seu desenvolvimento, alguns critérios foram adotados, entre os quais destacam-se a participação em todos os setores, de mão de obra da comunidade, fosse a partir do fornecimento de produtos ou serviços. Isto significa que durante todo o processo todos os produtos e serviços necessários seriam preferencialmente consumidos de moradores da própria comunidade. Na sua ausência, seriam adquiridos no seu entorno. Outro critério pré-estabelecido foi a “adoção” de um grupo de jovens conhecido como “Seja Barbie”. A participação de jovens da comunidade era visada no intuito de garantir a eles algum tipo de formação ou qualificação a partir de cursos livres relacionados à pesquisa histórica, à escrita e ao audiovisual.

A opção pelo “Seja Barbie” se deu por conta da sua organização anterior ao Projeto. Formado por meninos e meninas autoidentificados como pertencentes à comunidade LGBTQIAPN+, esses adolescentes já estavam independentemente organizados enquanto grupo para ensaios e apresentações de dança e artes cênicas. A associação a esse grupo buscou a visibilidade e a representatividade de jovens LGBTQIA+ dentro de outros espaços, bem como uma oportunidade para desenvolverem habilidades que agregassem as suas preferências artísticas, profissionais ou pessoais.

Com prazo inicial de seis meses, previram-se encontros quinzenais com profissionais de distintas áreas, como museólogo, pedagogo,

produtor musical, audiovisual com intuito de integrar de maneira teórica os participantes com a prática do projeto. Temas como: educação popular, museus de base comunitária, identidade periférica, filmagem com uso de smartphones, digitalização e organização de documentos foram os selecionados para integrar o grupo, que, munido de material, foi a campo. Os jovens participantes do projeto foram, inclusive, os que filmaram a “chamada para a comunidade”: um vídeo de pouco mais de dois minutos onde se apresentava o projeto e convidava os moradores a colaborar, cedendo ou doando seu acervo.

A resposta foi imediata! Em poucos dias diversas pessoas, entre elas ex-moradores, passaram a entrar em contato através das redes sociais da Associação de Moradores, esclarecendo dúvidas e colaborando a partir de doações, principalmente de fotos e recortes de jornais. Em números aproximados, as referências em jornais somam cerca de 180 reportagens sobre temas distintos mas, no geral, relacionados à violência e à criminalidade; já as fotos cedidas, principalmente por moradores, fotos de festas públicas – como a “rua da alegria” ou a já tradicional festa junina – temas cotidianos, o processo de formação da Associação de Moradores, a construção da primeira Unidade de Saúde, a conquistas da Escola de Samba, o trabalho comunitário e mesmo festas de família foram cedidas para a digitalização e somam, até a conclusão desta etapa, em torno de 659 arquivos, divididos em 39 pastas.

Além do material citado, foi rastreado um determinado grupo de trabalhos acadêmicos cuja o tema é a comunidade. Trabalhos de diversas áreas, mas principalmente das ciências humanas como direito, ciências sociais e geografia, cujo foco tem sido contar a história da comunidade em algum momento da produção e a partir disso, debater

um tema central que no geral está relacionado a pobreza, ao descaso, ou, “as ausências”. A análise desses trabalhos conjuntamente com o restante do material já adquirido e catalogado é fonte riquíssima para a produção de uma série de novas pesquisas em diferentes campos e áreas. Inclusive, a partir desse material reconstrói-se a seguir, um breve resumo da História da Vila da Barca.

Uma breve revisão da história da Vila contada a partir do seu museu memorial

A Vila da Barca está localizada no bairro do Telegrafo, em Belém/PA, ao final da Travessa Coronel Luís Bentes (seu acesso principal), às margens da Baía do Guajará. Sua área é estimada pela Associação de Moradores inferior a 1 km² e está compreendida entre a Passagem Praiana, que dá acesso à casa de shows “Porto Solamar”, e se estende até os limites da empresa de transportes marítimos Reicon, longitudinalmente; e entre a Rua Prof. Nelson Ribeiro até os limites do rio, latitudinalmente. De acordo com levantamento recente realizado por um grupo de moradores organizados e autointitulados “Comissão Solidária”, em parceria com a Associação de Moradores, com a finalidade de angariar donativos e recursos em socorro as famílias residentes na comunidade principalmente durante o período da pandemia, vivem hoje na Vila da Barca, por volta de 1.100 famílias, cerca de 7.000 pessoas (Guimarães, 2020).

Alguns materiais são fundamentais para se entender a sua história. O trabalho de Gracilene Ferreira, que, ao discutir sobre assentamentos habitacionais na orla de Belém, dando atenção especificamente ao caso da Vila, recupera a sua história e afirma que sua formação se dá nos fins da década de 1940 e consolidação a partir de 1950, sendo sua localização um pressuposto para

a ocupação (Ferreira, 2001, p. 35-40). Este, como os demais, não é um trabalho historiográfico, o foco desta pesquisa sequer é a história da comunidade, dessa forma, há a carência de referências a fontes históricas como jornais, mapas ou relatórios de governo, por exemplo. Assim, as informações apresentadas carecem de sustentação, de embasamento e até mesmo de referencial teórico.

Outro trabalho que procura remontar essa história é o de Solange Souza sobre a urbanização da área, e que assume sua ocupação “original” datada de 1935, ligada ao papel desempenhado pela orla de Belém, onde, segundo a autora, este seria um espaço estratégico para o produtor rural ribeirinho que paulatinamente foi se fixando nesse espaço que seria ainda de manutenção da cultura ribeirinha (Souza, 2006, p. 62-64). Cita também que uma barca, supostamente apreendida pela Capitania dos Portos, serviria como um ponto de referência geográfica para a localização da comunidade, e que futuramente daria identidade àquele lugar. Segundo Solange, o marco geográfico de ocupação teria sido a passagem praiana e que a Travessa Coronel Luís Bentes teria sido a terceira rua a ser ocupada, dando acesso a antiga Rua do Trilho, hoje Pedro Álvares Cabral (Souza, 2006, p. 62-64). A Vila, dessa forma, seria um lugar estratégico. Bem como o trabalho citado anteriormente, este pouco trás referências a fontes históricas ou mesmo bibliográficas.

Já Adriane Diogo remonta essa história a partir de uma publicação do jornal Estado do Pará de 1941, que regride às origens da comunidade entre as décadas de 1920 e 1930. Para Diogo, a crise da borracha na Amazônia e as dinâmicas populacionais desse período são importantes para se entender o processo de formação da Vila

(Diogo, 2002, p. 46-56). Seu nome, por exemplo, estaria, segundo esta autora, relacionado a uma barca portuguesa naufragada na área; ou a uma barca pirata; ou mesmo, citando Bárbara Weinstein, uma embarcação possivelmente abandonada pela empresa responsável por sua construção, por conta da crise do ciclo da borracha (Weinstein apud Diogo, 2002, p. 46-58). Uma questão bastante importante neste trabalho é relativa à localização geográfica da comunidade, por estar próxima as principais vias de circulação – sejam elas terrestres ou marítimas – e ao centro urbano da capital (Diogo, 2002, p. 54-59), interligando Belém às suas adjacências.

Antes das primeiras fontes coletadas, supunha-se que a Comunidade da Vila da Barca teria surgido a partir de 1920, até 1950. Mas, com o recebimento e sistematização dos primeiros dados no acervo do Museu Memorial, foi possível remontar essa história e, hoje, acredita-se que a Vila tenha começado a se formar ainda nos primeiros anos do século XX durante o que convencionou-se chamar de “Era Lemos”, no contexto do período conhecido como *Belle Époque* na Amazônia, compreendido didaticamente entre o ano de 1870 e 1920, quando a região passou por uma intensificação nos seus fluxos migratórios, que foram sensivelmente sentidos em Belém, capital do Estado (Belém, 1906, p. 164). Nesse mesmo período há aqui, como em outras cidades Brasil a fora, um movimento de reforma urbana que, no caso de Belém fora financiado pelas riquezas advindas da cadeia produtiva da borracha. Com o avanço de tais reformas prioritariamente no centro da cidade, as populações mais pobres foram sendo “empurradas” para regiões consideradas periféricas, terrenos alagadiços, áreas baixas ou de baixadas, próximas as margens dos rios e

igarapés que circundam e entrecortam a cidade (Sarges, 2000, p. 165-66). É nesse contexto de transformações urbanas que se pressupõem, surge a Vila da Barca.

Com a catalogação e digitalização do material para compor o acervo do seu Museu Memorial, novas perspectivas sobre a esta história podem ser adotadas. Acredita-se até aqui, que a ocupação da região onde se configura a comunidade tenha sido anterior a todas as outras apresentadas por diversos pesquisadores, de diferentes áreas. Observar e interpretar este material foi fundamental para se chegar a novas conclusões que, apesar de não serem fechadas e dadas como encerradas, ou mesmo poderem ser consideradas superiores as demais, partem de uma análise referencialmente balizada a partir de fontes e bibliografias. O material que hoje compõem o acervo do Museu Memorial reorganiza as informações apresentadas por uma diversidade de trabalhos que buscaram de alguma forma remontar a História da comunidade, de maneira que elas não sejam descartadas, mas se complementem.

Não é possível precisar o dia, mês e ano para o surgimento da Vila da Barca, como também esta não é a preocupação central deste trabalho, ou mesmo do Museu Memorial. Mas localizá-la temporalmente permite-nos entender sua história, suas dinâmicas e parte de sua atual configuração. A Vila é comumente relacionada ao seu papel desempenhado em Belém: como área portuária de intenso fluxo de pessoas e mercadorias. Sua importância nesse sentido é fundamental para se entender a dinâmica e mesmo seus primórdios. Como Solange apontou em seu trabalho, a Travessa Coronel Luís Bentes ligava este porto a rua do trilho o que garantia maior escoamento das pessoas e produtos que aqui desembarcavam, assim, acredita-se que esta

Travessa que hoje se faz como porta de entrada para o lugar, tenha sido sua principal rota de acesso, dada esta configuração. Se assumirmos que a Coronel Luís Bentes tenha esta importante função, podemos partir para a segunda questão observada.

Em 1899 a planta da cidade de Belém já identifica áreas posteriores ao bairro do Reduto (tendo os bairros da Campina e Cidade – hoje Cidade Velha – como referenciais por serem áreas centrais da cidade), limitando-as a Travessa do Curro, hoje Djalma Dutra, rua de acesso ao prédio do antigo Curro Público da cidade, principal fornecedor de carne verde para os mercados da capital (CACCOVANI, 1899, p. 134-35). Mas limita-se a isto nesta região. Esta planta é um indicativo do processo de expansão da cidade dado nesta ocasião. Já o traçado seguinte datado de 1904, que continua a identificar o processo de expansão da capital paraense, acrescenta uma única nova via nesta região e que segue em direção ao rio: trata-se clara e especificamente da Travessa Coronel Luís Bentes que, neste novo mapa, liga de um extremo ao outro a rua Curuçá e a Baía do Guajará (BELÉM, 1905, Anexos).

Neste sentido, acredita-se que para a Intendência ser levada a identificar em um mapa oficial – desenvolvido e publicado pela sua administração – um traçado em uma área limítrofe da cidade, haveria já naquele período (1899 – 1904) um intenso movimento ou mesmo estabelecimento de pessoas nas regiões ligadas por aquela travessa. Tendo em vista que tudo que chegava ou era produzido e comercializado na Vila também era levada através da Coronel Luís Bentes até a Rua do Trilho e de lá enviado para o resto da cidade e regiões próximas, por esta localidade estar situada próxima a importantes vias de circulação e ao centro urbano.

A proposta museológica do Memorial da Vila

Os museus tiveram sua gênese na modernidade, onde pela primeira vez há um padrão mundial que surge da consolidação de um só mundo, e que, a partir da expansão portuguesa desde o século XV, atingindo o extremo oriente e a América no século XVI. Assim, todo o planeta é visto como um lugar só, com uma só história. A Europa, de onde surge o sistema e a concepção de modernidade, seria o centro de todas as outras culturas que, seriam suas periferias (DUSSEL, 2005). Já as instituições modernas seriam as responsáveis pela implementação dessa narrativa universal que apresenta certas descontinuidades com as culturas e modos de vida considerados não modernos, aqueles que não faziam parte do padrão europeu (GIDDENS, 1991), ou seja, a implementação delas seria essencial para gerar a padronização de ação e pensamento pretendida e a subjugação dos outros modos que não faziam parte desse centro de poder, sendo o Museu uma destas. Logo, os museus foram construídos a partir de um caráter colonizador e hierarquizante.

Contudo, na atualidade essas instituições são públicas, voltadas ao interesse da população e a seu serviço, que busca contar e salvaguardar a História e Cultura local (ICOM, 2020). Essa perspectiva contemporânea fora moldada a partir da discussão sobre a função social dos museus. Desde as últimas décadas do século XX com os debates Pós-Coloniais realizados, sobretudo na Inglaterra e Estados Unidos, e com o pensamento decolonial emergente na América Latina, surge a questão de como esses espaços deveriam ser compreendidos como instrumentos dinâmicos de mudanças sociais. Disso surge a definição atual do Comitê Internacional de Museus (ICOM), órgão responsável pela definição de museu que é:

Instituições sem fins lucrativos, permanente, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe o patrimônio tangível e imaterial da humanidade e do seu meio ambiente para fins educativos, estudo e diversão (ICOM, 2020).

No entanto, esse processo de pensar a função social do museu é constante. Tanto é que em janeiro de 2019 o ICOM convidou seus membros, comitês e outras partes interessadas a participarem da criação de uma nova definição. Com o objetivo de responder à necessidade de um processo democrático e aberto, o Comitê Permanente para a definição de Museus formulou, em 2020, uma nova metodologia para o futuro que, a partir dos Comitês Nacionais, Comitês Internacionais, Alianças Regionais e Organizações Afiliadas que constituem o ICOM, convocaram a comunidade externa para participar da nova definição que será votada na Conferência Geral de 2022, em Praga. Fez-se, então, grupos para discussão, além de elaborarem formulários virtuais para uma consulta ampla de membros e não-membros que atuam na área museal. A pesquisa buscou (e ainda busca) obter conceitos e palavras-chave que ajudarão na redação de um novo texto para a definição de museu. Os formulários e os debates propostos pelo ICOM Brasil tinham perguntas como: O que é um museu? O que faz um museu? Quais são os princípios que devem orientar um museu? O que um museu do século XXI deve perseguir? Dentro disso, eram sugeridos espaços para que as pessoas pudessem sugerir palavras e conceitos para nova definição.

A consulta pública para a nova definição recebeu a participação de 1.604 pessoas, sendo 784 em respostas individuais e 820 pessoas participantes dos debates promovidos por 62 grupos em todo o Brasil. O resultado da consulta foi analisado quantitativa e qualitativamente pelos membros do GT Nova Definição de Museu,

que chegaram a 20 conceitos. Destes, destacamos os termos antirracista e decolonial, que, a partir deles, notamos uma postura esperada pela população em que o museu não seja só inclusivo e democrático, mas também um instrumento de ação contra questões coloniais. Ou seja, para que sejam espaços decoloniais, que agem contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos (Maldonado-Torres, 2019).

A colonialidade é algo que não desaparece com o fim da independência dos países, mas mantém os processos de dominação da colonialização na atualidade, mostrando um modo de vida superior a outro (Quijano, 2005; MIGNOLO, 2005). A visão colonial na Amazônia se deu a partir do ideal baseado no progresso técnico e científico do mundo moderno que se constrói através de um modelo europeu, onde o progresso se dava a partir da concepção destes e o desenvolvimento, o melhoramento da sociedade, para se alcançar o bem-estar social se daria no menosprezo da diversidade amazônica, tanto a sua biodiversidade quanto sua diversidade cultural (Loureiro, 2002).

Os indígenas, que residiam primeiramente na região, tiveram grande importância para o desenvolvimento do Estado e na formação da população, mas eram tidos como sujeitos menores pelo poder local. A sua cultura, então, nesse ideal construído seria uma cultura pobre, primitiva, e, portanto, inferior. A Belle Époque foi um exemplo desse fato, onde se promoveu uma intensa modernização na cidade ao custo de desapropriar famílias negras, pardas, indígenas e de imigrantes em terrenos e habitações sem saneamento básico e que tinham sua cultura repreendida pelo governo e pela elite. Quando estes grupos apareciam na mídia da época, na grande maioria das vezes, a representação era negativa, com o intuito da prevenção e da repreensão (Bastos, 2015). Ou

seja, o período da Belle Époque demonstra como a glorificação da modernização se fazia a partir de uma violência sobre determinados grupos, tendo a Vila da Barca surgido nesse contexto.



Figura 1: Carros alegóricos.

A proposta do Museu Memorial da Vila da Barca parte, então, de uma perspectiva decolonial, que busca questionar preconceitos feitos sobre a comunidade. A decolonialidade tem por ideia ver os discursos feitos pela colonização e assim combatê-los (Maldonado-Torres, 2019). Por isso, o discurso adotado pelo museu memorial é baseado em uma narrativa que é construída sobre o lugar e assim questioná-la através de uma sensibilização expositiva. Há, então, fotos sobre carnavais da Vila, a festividade de São João, de procissões, de encontros da comunidade, entre outros. Isso é feito com o intuito de quebrar a ideia de um espaço onde o crime impera que há só criminalidade no local, mostrando a comunidade unida para o bem de todos.

Outro forte traço das fotografias é a representação de uma cultura de raiz ribeirinha, mostrando, assim, suas palafitas, canoas e a interação da comunidade com o rio, valorizando,

portanto, uma cultura e modo de vida diferente do que é imposto urbanamente na cidade. Por isso, a Vila destoa tanto dos bairros que a cercam, contrastando com os inúmeros edifícios e locais que se localizam à margem da cidade, sendo, além de uma das maiores comunidades sobre palafitas da América latina, umas das únicas que têm acesso abertamente ao rio na cidade de Belém.



Figura 2: Comemoração do Carnaval.



Figura 3: Círio fluvial.

A filósofa estadunidense Judith Butler em seu livro *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* (2017) diz que o enquadramento sobre o que é ou não é uma vida, quem é ou não é mais passível de luto, se dá através de uma construção social. Ou seja, há uma hierarquização

ontológica construída histórica e socialmente. Quem está no topo dessa hierarquia é o mais visto, e por isso há uma empatia maior por estes. Já quem está embaixo é o menos visto, sendo o que menos provoca empatia. Logo, suas necessidades e dificuldades não são sentidas, e se morto não haverá um luto popular tão grande tanto com quem é visto, quem é mais sentido. Já Bruno Brulon (2020) diz que musealizar é materializar, é dar matéria ao pensamento, e essas materialidades museais contribuem para a reiteração social de certos imaginários e produzem inteligibilidade por aqueles que eram excluídos das arenas de representação. Ou seja, a partir desses autores, vemos que a musealização da memória dos moradores da Vila, representadas pela documentação, preservação e exposição dos seus documentos e fotografias, partiu de um sentido que materializa socialmente aquela comunidade, expô-los para serem vistos tanto quanto outros.



Figura 4: Recuperação das estivas.

Como visto nos jornais catalogados no projeto, a Vila costumava ser noticiada e associada à criminalidade, fossem nos cadernos policiais, ou mesmo em outros. Logo, a percepção comum sobre a região é que se trata de um lugar onde impera a violência. Por isso, sendo uma comunidade discriminada pela sua imagem construída pela

mídia, ela sofre, diferente de áreas da cidade retratadas como nobres ou menos violentas, ela sofre com apagamentos, silenciamentos e ausências. Essa estrutura de poder que busca anular determinados espaços, a comunidade acaba por servir como catalisador para reivindicações populares da Vila, em vistas a conquista de direitos advindos de políticas públicas, como é o caso das atuais manifestações pela finalização do projeto de moradias populares, que já se arrasta por cerca de 15 anos, bem como a falta de saneamento básico no local. Esses problemas acabam sendo negligenciados pelo poder público, já que a Vila acaba por ser esquecida socialmente, ou quando vista, é vista de forma pejorativa.



Figura 5 - Manifestação contra o corte de energia.

Considerações finais

A Vila da Barca tem sido retratada, na mídia local e durante toda sua história, como um lugar perigoso, insalubre, onde imperam as ausências. Mesmo ao tratarmos de questões positivas, as publicações dos jornais apontam os caminhos sempre como permeados por uma realidade em o positivo parece estranho e inadequado. No entanto, os dados coletados pelo Museu Memorial

da Vila da Barca, e que podem servir como fagulha e base para novos trabalhos que busquem recontar a história da comunidade, nos demonstram que apesar de todas as dificuldades enfrentadas pelos moradores do lugar, este é também um espaço de resistência, existência e orgulho. Quem vive na Vila da Barca lamenta, mas se orgulha do seu lugar, da sua experiência e da sua história.

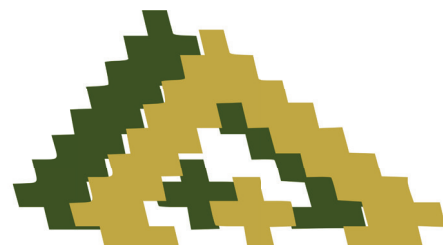


Figura 6 - Reunião para resolver demandas da comunidade.

O Museu Memorial da Vila da Barca vem de encontro com a nova definição de Museu que vem sendo discutida pelo ICOM e cumpre, neste sentido, entre outras coisas, um papel social, que ilumina uma história de reivindicações e lutas por direitos, de forma a colaborar com essas lutas. A partir desses dados, é possível balizar velhas e novas reivindicações: reconhecimento e conhecimento; moradia, visto que há toda uma pressão imobiliária sobre o local; reivindicar sua relação com o espaço, sua relação com o rio; o direito à memória, à vida. Assim, além da documentação, ele salvaguardará o patrimônio mais potente da Vila da Barca, que é a própria comunidade.

Referências

- BASTOS, N. W. B. **A Representação das Classes Populares no Jornal A Província do Pará (1898 e 1911)**. Revista Anagrama (USP), v. 9, p. 4-16, 2015.
- BELÉM. Intendência Municipal. Planta da cidade de Belém. In: **Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém pelo Exmo Sr. Intendente Antônio José de Lemos, 1905**. Belém: Archivo da Intendência Municipal, 1905.
- BELÉM. Intendência Municipal. **Relatório apresentado ao conselho municipal de Belém na sessão de 15 de novembro de 1905 pelo Intendente Antônio José de Lemos**. Belém: Archivo da Intendência Municipal, 1906.
- BRASIL. Lei n. 14.017, de 29 de junho de 2020. **Diário oficial da União: seção 1, Brasília, DF, n. 123, p. 1, 30 jun. 2020**. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628>. Acesso em: 25 set. 2021.
- BRULON, Bruno. **Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus**. ANAIS DO MUSEU PAULISTA, v. 28, p. 1-30, 2020.
- BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?** Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha; revisão de tradução de Marina Vargas; revisão técnica de Carla Rodrigues. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, 288 p.
- CACCAVONI, Arthur. **Álbum descritivo Amazônico**. Gênova: F. Armanino, 1899.
- DIOGO, Adriane. **Interpretações urbanística e sociocultural de espaços de moradia autoconstruídos, Vila da Barca: morando sobre as águas**. 2002. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Urbanismo) – PORURB – FAU – UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.
- DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e Eurocentrismo. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial/ Editor, 2005. p. 24-32.
- FERREIRA, Gracilene. **Assentamentos habitacionais na orla de Belém: o caso da Vila da Barca**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura e Bacharelado Em Geografia) - Universidade Federal do Pará. Belém, 2001.
- GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade / Anthony Giddens; tradução de Raul Fiker**. – São Paulo: Editora UNESP, 1991. 156 p.
- GOV.BR. Lei Aldir Blanc de apoio a cultura é regulamentada pelo Governo Federal. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2020/08/lei-aldir-blanc-de-apoio-a-cultura-e-regulamentada-pelo-governo-federal>. Acesso em: 25 de set. 2021.
- GUIMARÃES, João Paulo. Vila da barca, comunidade em Belém do Pará sofre com a pandemia. In: **Jornalistas Livres**. 08 de jul. 2020. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/vila-da-barca-comunidade-em-belem-do-para-sofre-com-a-pandemia/>. Acesso em: 25 de set. 2021.
- ICOM, 2020. Internacional Conselho de Museus. Disponível em: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition>. Acessado em: 18/10/2021.
- INSTITUTO NOVA AMAZÔNIA. O Instituto. Disponível em: <https://institutoina.org/o-instituto/>. Acesso em: 25 de set. 2021.
- LACERDA, Franciane Gama. **Migrantes cearenses no Pará: faces da sobrevivência (1889 – 1916)**. Belém: Ed. açai, 2010.
- LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. **Amazônia: uma história de perdas e danos, um futuro a (re)construir**. Revista Estudos Avançados, USP - São Paulo, v. 1, 2002. p. 107-121.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Análítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: Org. Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado- Torres, Ramón Grosfoguel. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico / -- 2. ed.**; - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- MIGNOLO, Walter D. **Colonialidade: O Lado Mais Escuro Da Modernidade**. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2017, vol.32, n.94, e329402. Epub June 22, 2017. ISSN 1806-9053. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17666/329402/2017>. Acesso em: 20 de Janeiro de 2021.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino- americanas**. Buenos Aires. CLACSO, 2005. p. 107-130.
- SARGES, Maria de Nazaré de. **Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870 – 1912)**. 1ed. Belém: Paka-Tatu, 2000.
- SOARES, Bruno C. Brulon, SCHEINER, Tereza C. M. **A chama interna: Museu e patrimônio na diversidade e na identificação**. Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 13-22, jan./jun. 2010
- SOUZA, Solange Silva. **Os caminhos da Urbanização da Vila da Barca Belém**. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) - Programa de Pós-Graduação, UFPA, Belém, 2006.





A MUSEOLOGIA COMUNITÁRIA COMO INSTRUMENTO ATIVISTA E PROPOSITIVO: A EXPERIÊNCIA DO FÓRUM DE MUSEUS DE BASE COMUNITÁRIA DA AMAZÔNIA NOS PROJETOS DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ECOMUSEUS E MUSEUS COMUNITÁRIOS (ABREMC)

Lúcia Santana
Graça A. Santana
Regina de Oliveira

A motivação da escrita deste artigo é fruto das experiências vivenciadas por membros que atuam no Fórum de Museus de Base Comunitária e Práticas Socioculturais da Amazônia, criado em 2018, formado por pessoas de diferentes segmentos culturais e educativos do Estado do Pará, ao Norte do Brasil, que visam realizar, de forma voluntária e colaborativa, uma discussão ampliada, crítica e educativa sobre o campo museal paraense. O Fórum tem realizado projetos colaborativos em rede, que congregam diferentes museus da região amazônica, como, por exemplo: A exposição “Caminhos Amazônicos: espaços, flores e artefatos” e o curso de “Museologia Social e Educação Museal”, disponibilizados no youtube Fórum de Museus de Base Comunitária da Amazônia.

Uma das parcerias que o Fórum mantém é com a Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários (ABREMC), da qual vem participando de Ações e Projetos desde 2020, como: A formulação da Carta de Princípio da ABREMC, do Projeto Distantes - Mas Unidos, em parceria com a rede Italiana de Ecomuseus, do Projeto Mulheres Transformam Museus (Projeto organizado pela Universidade Complutense de Madrid/Espanha, em associação com a Universidade de São Paulo/Brasil e Universidade de Buenos Aires/Argentina, 2021) e do Observatório ABREMC (2021).

O Objetivo do artigo é contextualizar a parceria do Fórum de Museus de Base Comunitária com a ABREMC, discorrendo sobre as pautas,

processos de parcerias e resultados obtidos a partir dessa relação nacional e internacional, considerando a Museologia como um instrumento ativista, colaborador e reativo, em prol da preservação do planeta e bem-estar das diversas comunidades que enfrentam, com resiliência, os desafios de uma narrativa hegemônica pautada no poder do lucro, na devastação ambiental e na exclusão social feita por grupos neoliberais, fascistas e antidemocráticos que impõem suas formas de ser, ter e poder na vida planetária.

Carta de Princípios da ABREMC¹

O Fórum de Museus congrega vários representantes que atuam em Museus/Ecomuseus/Pontos de Memórias/Pontos de Cultura na cidade de Belém do Pará, Museus e Movimentos Culturais que atuam nos municípios paraenses de Itaituba, Santarém, Curuçá, Marabá, Belterra, Bragança, Aveiro, Oriximiná, Cachoeira do Arari e Santa Bárbara do Pará e no estado do Amapá.

O Fórum foi convidado para contribuir com a formulação do documento Carta de Princípios, por meio da Presidente da ABREMC, Terezinha Resende, que é membro do movimento cultural amazônico.

A ABREMC surgiu no ano de 2004, como uma entidade jurídica de Direito Privado, sem fins lucrativos, organizada sob a forma de sociedade civil e registrada no Cartório de Registro Civil de Pessoas Jurídicas, na cidade do Rio de Janeiro,

onde tem sede. A associação tem vários objetivos, dentre os quais estão:

- O fortalecimento, desenvolvimento, apoio e divulgação dos ecomuseus e museus comunitários e processo similares;
- A difusão das ideias, além dos princípios da valorização, apropriação e participação comunitária do patrimônio, bem como sua autogestão, a promoção do equilíbrio entre as forças comunitárias e seus parceiros, da participação ativa e criadora, da defesa e preservação do meio ambiente e do patrimônio cultural;
- A interlocução com as demais tipologias de museus, com diferentes instituições e associações congêneres, e com o poder público, em suas esferas municipal, estadual e federal e internacional;
- O incentivo ao fortalecimento de redes de ecomuseus, museus comunitários e similares a nível nacional e internacional, bem como a participação em órgãos de representação no Brasil e no exterior.

A elaboração da Carta tinha por objetivo estruturar a missão, princípios, valores, os fundamentos e as programações a serem realizadas por 11 iniciativas brasileiras em parceria com a ABREMC, sendo do Sudeste: Ecomuseu Campos de São José (São José dos Campos/SP); Museu Vivo Cândido Ferreira (Campinas/SP); Ecomuseu da Serra de Ouro Preto (Ouro Preto/MG), Ecomuseu de Sepetiba (Rio de Janeiro/RJ) e Ecomuseu Ilha Grande (Ilha Grande/RJ); do Nordeste: Ecomuseu de Maranguape (Cachoeira/CE); Ecomuseu de Pacoti (Serra de Baturité/CE); Ecomuseu Natural do Mangue (CE); e do Norte: Ecomuseu da Amazônia (Belém/PA); Museu dos Pássaros e Outros Bichos (Belém/PA) e o Fórum de Museus de Base Comunitária da Amazônia (Belém/PA).

A ABREMC, em reuniões virtuais, explicou o convite para estas iniciativas, apresentou o escopo embrionário da carta, fez algumas escutas, solicitou a leitura do documento, contributos de escritos e a formulação de um calendário de programação de cada iniciativa. A ABREMC também informou a necessidade da participação dessas iniciativas no Projeto Distantes, Mas Unidos, em conjunto com a rede Italiana de Ecomuseus e Museus Comunitários.

A Carta de Princípios já tinha um escopo fundamentado em:

- Marcos Legais e Conceituais da Museologia Comunitária como: o Seminário Regional sobre a função Educativa dos Museus - Rio de Janeiro (1958); a Conferência Geral do ICOM - Paris/Grenoble (1971); a Declaração de Santiago, da Mesa redonda de Chile em (1971); a Conferência das Nações Unidas sobre o Ambiente Humano - Estocolmo (1972); a Conferência de Tbilisi-Geórgia/ex-União Soviética (1977); A Declaração de Quebec-Canadá (1984); a Conferência das Nações Unidas sobre o Desenvolvimento e o Meio Ambiente - Rio de Janeiro/Brasil (1992); a Declaração de Caracas - Venezuela (1992); o Primeiro Encontro Internacional de Ecomuseus - Rio de Janeiro (1992); o Segundo Encontro Internacional de Ecomuseus Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável IX ICOFOM LAM - Museologia e Desenvolvimento Sustentável na América Latina e Caribe em Santa Cruz - Rio de Janeiro (2000); e o Grupo Temático Agenda 2030, responsável pela implementação e monitoramento dos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável-ODS (2015.)
- Princípios e Valores da Museologia Comunitária, como, por exemplo: A defesa pelo fim de todo imperialismo e superação da ordem do capitalismo, a equidade étnico-

racial, a igualdade e justiça para as mulheres, a educação pública de qualidade, gratuita e laica, a erradicação do analfabetismo, o respeito ao meio ambiente em todas suas formas e a emancipação humana e social.

- Conceito de Museologia Comunitária, como:
 1. Fio condutor do trabalho, para que os Patrimônios Culturais das Comunidades não sejam mercadorias, mas que sirvam à mobilização de saberes e o acesso ao conhecimento social e historicamente produzidos [...] lutar por direitos da comunidade.
 2. Pauta da relação entre as comunidades, territórios e o patrimônio cultural como unidade dialética orientadora da práxis museológica, da missão visão e valores dos Ecomuseus, Museus e iniciativas similares.
 3. Museu Integral, tendo a comunidade como agente de transformação social.
 4. Participação Social da comunidade, considerando o contexto local e suas particularidades.
 5. O território sendo espaço de enfrentamento, proteção e pertencimento comunitário.

A carta também destacou alguns desafios em comum, que foram listados a partir das reuniões que antecederam a elaboração do documento e apontou algumas temáticas que são abrangidas pelos Ecomuseus e Museus Comunitários, conforme abaixo:

Desafios Prioritários: O enfrentamento da Pandemia e o Isolamento Social; O enfrentamento da política de descaso da preservação do Patrimônio Natural e Cultural; A melhoria dos níveis de aprendizagem e de formação sociocultural de jovens e adultos das comunidades; A ampliação e interação de metodologias que visem à discussão teórica e prática dos saberes e fazeres

localmente, produzidos na e com a comunidade, tendo em vista o desenvolvimento integral dos territórios.

Temáticas Emergenciais: Meio Ambiente, Educação, Turismo de Base Comunitária, Organização e Mobilização Comunitária e Questões Étnico-raciais.

A contribuição do Fórum para a Carta da ABREMC

O Fórum contribuiu com quatro demandas que foram solicitadas pela ABREMC, conforme abaixo:

1. Sugestão de Temática Emergentes: Políticas Públicas sobre os direitos culturais e Legislação do Patrimônio Cultural.
2. O lugar nas comunidades e a função social dos Ecomuseus e Museus: As demandas das comunidades, principalmente as suas vulnerabilidades, são as centralidades dos segmentos museológicos e, para que isto aconteça, há a necessidade de escutas, diálogos e construção de planejamentos que reconheçam as dimensões políticas, educativas, econômicas, ambientais e poéticas das pessoas das comunidades, para que as memórias sejam um processo de emancipação e empoderamento social. O Ecomuseu tem que ser decolonial, para exercer de forma mais propositiva a função social na América Latina, em especial na Amazônia.
3. Propostas com vistas a colaborar com as soluções das problemáticas locais vivenciadas pelas iniciativas/Elaboração de modelos de protocolos para investigadores e projetos acadêmicos que desejem realizar coleta de informações e dados com os Ecomuseus/Museus Comunitários, nas comunidades e/ou territórios: O Estado do Pará tem uma zona costeira de 47 municípios, que

em sua maior parte é regida por unidades de conservação (RESEXs, RDS, APAS, entre outras categorias); e muitas destas unidades já têm os seus protocolos para pesquisadores que vão atuar nas unidades e no entorno delas. Importante que os protocolos sejam incorporados a esta rede, que tem, inclusive, um conselho gestor que permite a pesquisa.

4. Sobre propostas de atividades a serem desenvolvidas pela iniciativa de 2020 a 2023: O Fórum propõe a realização, a cada dois anos, de cursos de formação virtual na área Museológica, com ênfase em Museologia Social, e que seja um trabalho conjunto, envolvendo representantes do Projeto Distantes, Mas unidos que compõem o grupo brasileiro ou italiano. O Fórum propõe a criação de um curso de Especialização em Museologia, com ênfase em Ecomuseus e Museus Comunitários da Amazônia Legal. A Meta é a discussão de um Projeto-Piloto envolvendo os membros deste projeto, com aulas presenciais e virtuais, tendo como referência a Região Sudoeste e Tapajônica do estado do Pará.

Projeto Distantes, Mas Unidos, em parceria com a Rede Italiana de Ecomuseus

A Carta de Princípios foi essencial para o estabelecimento de Parceria da ABREMC com a Rede Italiana de Ecomuseus, pois estreitou os laços iniciados desde 2011, conforme Santo, Almeida e Riva (2021):

A parceria começou em 2011 com uma viagem organizada por Hugues de Varine que acompanhou vários diretores de ecomuseus brasileiros em visitas a ecomuseus italianos nas regiões de Piemonte e Lombardia Outras oportunidades de intercâmbio e discussão se seguiram: em 2012, o Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários em Belém (Pará, Brasil) (Resende Martins 2012; Abre NC, 2020), e em 2016 o Fórum

de Ecomuseus e Museus Comunitários, realizado em Milão, como parte da Conferência Geral do ICOM. O Fórum apresentou a abordagem altamente interdisciplinar que caracteriza os ecomuseus e o distingue de outras instituições culturais. A carta de cooperação 'Ecomuseus and Cultural Landscape' (Comitê Gestor 2016) foi partilhada e assinada em 2016, na sequência deste último evento".

A parceria foi consolidada em 2020, já em um contexto de pandemia da COVID-19, quando a carta passa a ser elaborada pela ABREMC, pelas iniciativas convidadas e pela Rede de Ecomuseus Italianos. O Fortalecimento do movimento museológico internacional é o fio condutor do trabalho colaborativo que envolve estas iniciativas. Desta forma, o Projeto realizou dois seminários internacionais, que tinham como objetivo problematizar o enfrentamento da COVID-19 e a crise ambiental.

Na região amazônica houve a participação do Ecomuseu da Amazônia (criado em 2007), do Museu dos Pássaros e Outros Bichos (criado em 2008) e do Fórum de Museus da Amazônia (criado 2018), que destacaram a história de mobilização dessas iniciativas e as práticas socioambientais e culturais promovidas por estas populações nos territórios amazônicos. Essas iniciativas continuaram trabalhando em rede durante a pandemia, sobretudo o Fórum de Museus, fez várias orientações virtuais para comunidades do Marajó, de Caratateua, de Itaituba, de Curuçá e de Belém, para a produção de 16 vídeos sobre arte, educação, meio ambiente e patrimônio cultural, que foram disponibilizados no Facebook do Museu da Amazônia.

Outra ação foi a realização de lives com foco na produção científica, educativa e cultural de mulheres que atuam em diferentes áreas de saberes, tendo como referência a Amazônia. As lives encontram-se disponíveis no Instagram do Fórum de Museus (@forumdemuseusdaamazonia²).

O Fórum de Museus da Amazônia, no projeto virtual, Amazônia em Foco, propõe que mulheres pesquisadoras e estudiosas das diferentes áreas do conhecimento falem sobre seus projetos, ações e idéias sobre a região Ama... Ver mais

Fórum de Museus Amazônicos com nova programação em junho e julho. Amazônia em foco. Venha conferir no @forumdemuseusdaamazonia2



Figura 1: Projeto Amazônia em Foco.

Este trabalho virtual constituiu um desafio para os forenses, uma vez que nem todos tinham acesso à internet com qualidade e nem tinham conhecimento de uso das ferramentas midiáticas. Mas o esforço foi feito e serviu de acolhimento e fortalecimento de afetos entre as pessoas (Figura 1).

Os eventos realizados pelo projeto Distante, Mas Unidos contribuíram para uma reflexão política sobre a teoria e prática da Museologia Comunitária colaborativa, inclusiva e plural, e que se reinventa para o enfrentamento das adversidades globais e locais.

Mulheres Transformam Museus

O Projeto tem como objetivo analisar, discutir, formular a problemática da Inclusão Social nos Museus, a partir da discussão de gênero em chaves decoloniais, a fim de gerar uma mudança radical nos discursos e dinâmicas dos museus, orientadas para a igualdade e equidade (www.mujerescambianlosmuseos.com/participantes/).

O projeto é organizado pela Universidade Complutense de Madrid/Espanha, em associação com a Universidade de São Paulo/Brasil e a Universidade de Buenos Aires, da Argentina. Uma

das atividades do projeto é a produção de vídeos-cartas que reflitam, a partir dos e das participantes nos museus, um patrimônio material e imaterial que se torna vivo através das narrativas das pessoas. A artista visual e coordenadora do lado brasileiro, a Dra. Lilian Amaral, apresentou o projeto à ABREMC, que mobilizou e socializou com os membros das iniciativas brasileiras a importância desta ação, que foca o papel da mulher no mundo.

A metodologia do projeto configurou-se da seguinte forma:

- Reuniões virtuais denominadas escutas ativas: as participantes de diferentes museus do Brasil contextualizavam situações sobre o patriarcalismo, o machismo, o racismo, a homofobia, a misoginia e o alto índice de homicídio de mulheres na América Latina, como também contavam sobre as iniciativas museológicas de transformação social, que tinham como foco o empoderamento das mulheres nas comunidades.
- Orientações virtuais sobre a produção de vídeo-cartas: a equipe do projeto contextualizou o conceito de vídeo-carta, deu informações sobre o uso e manejo dos celulares para a gravação de vídeos e discutiu modelos de roteiros que pudessem focar histórias, experiências e performances de/sobre/com mulheres.

Foram realizados três vídeo-cartas produzidos pelas mulheres do Fórum³, que estão disponibilizadas na plataforma: www.mujerescambianlosmuseos.com/participantes/. São vídeos curtos, que abordam memórias afetivas e vivências pessoais nas cidades de Belém, Santarém e Itaituba.



Figura 2: Projeto Do Patrimônio ao Fratrimônio: Cartografia das Práticas Socioculturais e Poéticas das Mulheres da Amazônia.

A produção destes vídeos convergiu também com a proposta que estava sendo desenvolvida no âmbito do Projeto Do Patrimônio ao Fratrimônio: Cartografia Social das Práticas Socioculturais e Poéticas das Mulheres da Amazônia, aprovado pelo Fórum no edital da Lei Aldir Blanc (SECULT/2020). Este projeto tinha como um dos objetivos a elaboração de textos autobiográficos e etnobiográficos de mulheres que vivem em Itaituba, Santarém, Curuçá e Belém, e resultou na produção do Encarte Mulheres Cartografadas da Amazônia, disponibilizado no facebook Museu da Amazônia (Figura 2).

Observatório ABREMC

O Observatório foi uma proposta pautada na programação das 11 iniciativas museológicas que são signatárias da Carta de Princípios da ABREMC, como um instrumento de gestão que serve para observar, acompanhar, monitorar e avaliar as atividades propostas, com o intuito de estabelecer trocas de conhecimentos e intercâmbios sobre as experiências partilhadas entre as iniciativas para melhorar o desenvolvimento das ações no período de 2020 a 2021. O Observatório era coordenado por membros da ABREMC e dois representantes de cada iniciativa (titulares e suplentes). Comunidade, Gestão, Território e Proposições foram as categorias trabalhadas no âmbito do Observatório.

A metodologia dividiu-se em duas partes:

- Chegança: as iniciativas contextualizavam suas atividades e dificuldades encontradas no período de pandemia.
- A Devolutiva: reuniões de aconselhamentos e proposições entre as iniciativas.

Houve um documento encaminhado por Gelson Rizontino, da ABREMC, que listou alguns problemas comuns e identificou algumas proposições, conforme o Quadro 1.

PROBLEMAS	PROPOSIÇÕES
Comunidade (Identificar novas lideranças, pouca experiência com o conceito de Museologia Comunitária, Dificuldade técnica para agir com estratégia nas ações)	Fortalecimento de parcerias com o governo, entidades privadas, escolas, universidades e entidades, para contribuir nas ações das iniciativas, identificação de novas lideranças para fortalecimento museu e comunidade, entre outras.
Gestão (Problemas de Gestão, Interferência política e mudança da gestão, pouca captação de recursos)	Capacitação da comunidade, elaboração de planos, inventários e outros instrumentos de salvaguarda patrimonial. Criar um Plano de Captação de recursos, identificando as potencialidades empreendedoras, culturais, artesanatos, pequenos produtores, feiras agroecológicas, festivais etc.
Território (Falta de conexão do governo com o território e o Ecomuseu, conflito com órgãos ambientais; realizar um diagnóstico do território, com orientação técnica)	Participar ativamente de conselhos e espaços de diálogo com governos das três esferas

Quadro 1: Problemas e Resoluções das Iniciativas Museológicas do Observatório.

Sobre o Fórum de Museus da Amazônia, a Devolutiva destacou que é era única iniciativa formada por vários museus da Amazônia Paraense, e que tem realizado uma participação acentuada nas discussões das políticas culturais do estado do Pará, com resultados positivos para as iniciativas

que compõe o fórum. A mobilização e o engajamento político foram colocados como elementos de força. A falta de captação de recursos e a formação de novas lideranças nos diferentes territórios que estão os museus podem fragilizá-lo (Figura 3).

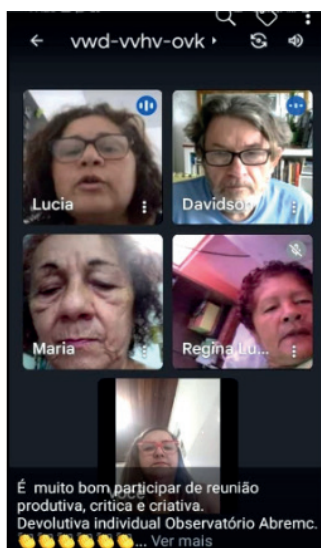


Figura 3: Devolutiva das ações do Fórum realizadas em parceria com a ABREMC.

Considerações Finais

A carta de Princípios foi o elo que ligou a ABREMC com as 11 iniciativas brasileiras de ecomuseus, museus comunitários e iniciativas similares, bem como proporcionou uma visão ampliada e crítica sobre o papel desses museus na contemporaneidade. Não cabe mais a reprodução de processos museais que não se comprometam, de fato, com a preservação ambiental, os direitos humanos e a vida planetária.

Para isso, há a necessidade de que a Museologia possa ser um instrumento que implique os sujeitos na problematização e resolução dos seus problemas, e confronto as suas realidades de forma crítica, fazendo-os reconhecer que o direito a ter direito e mantê-lo é fruto de dores, lutas e conquistas.

A Museologia Comunitária reposiciona os museus a persistir na resiliência como instrumento de resistência diante da Política, Economia e

Cultura de matrizes capitalistas, que sustentam as desigualdades sociais e a falta de justiça.

Neste sentido, as práticas museais realizadas pelo Fórum de Museus de Base Comunitária da Amazônia em diferentes projetos da ABREMC indicam que o caminho é feito de caminhos, descaminhos e recaminhos diante das adversidades e desafios do mundo, mas que este percurso não está sendo trilhado sozinho, que há uma rede de parcerias locais, nacionais e internacionais que pode contribuir na mitigação/ou resolução dos problemas locais e globais.

Sigamos cantando a canção de Gilberto Gil “Andar com fé eu vou, que a fé não costuma falhar, andar com fé eu vou, que a fé não costuma falhar”.



Fórum de Museus da Amazônia, no Fórum Pan-Amazônico Social, em Belém, ao Norte do Brasil, em 2022.



Referências

SANTO, R. Dal; OLIVEIRA, N. H. A.; RIVA, R. Distantes, mas Unidos: uma Carta de Cooperação entre Ecomuseus da Itália e do Brasil. **Museu Internacional**, v. 73, n. 3-4, p. 54-67, 2021. DOI: 10.1080/13500775.2021.2016278

Sites acessados:

www.mujierecambianlosmuseos.com/participantes/

Facebook Museu Amazonia.

Textos não publicados da ABREMC:

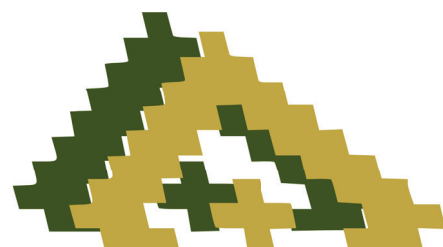
Carta de Princípios (2020) e Orientações sobre o observatório (2020)

NOTAS

¹ A Carta ainda não foi divulgada na Plataforma DROPP e nem nas redes sociais da ABREMC, mas a parceria do Fórum com a ABREMC se inicia a partir desta construção coletiva que envolveu 11 iniciativas brasileiras de segmentos museológicos de ecomuseus e museus comunitários, e que possibilitou a consolidação do Projeto Distantes, Mas Unidos, com a rede Italiana de Ecomuseus. Neste sentido, apresentaremos aqui alguns fragmentos da carta e demandas que foram solicitadas pela ABREMC ao Fórum.

² No ano de 2021, o Fórum realizou três cursos de capacitação em Museologia. O Curso Virtual Museologia Social e Educação Museal, com foco na Amazonia (aprovado pelo edital da Lei Aldir Blanc (SECULT-PA/2020), o Curso Híbrido (presencial e virtual) A Salvaguarda do Patrimônio Cultural de Itaituba (aprovado pelo edital Lei Aldir Blanc do Município de Itaituba/PA, 2021) e o Curso Presencial de Museologia, no Município de Oriximiná (promovido pela Secretaria de Cultura e Turismo da Prefeitura de Oriximiná/PA, 2021). Todos os cursos tiveram carga horária de 40 horas. Os alunos inscritos nos cursos totalizaram em torno de 200 pessoas. Os cursos foram realizados por gestores culturais, lideranças comunitárias, professores e acadêmicos ligados ao campo museal amazônico.

³ Vídeo-cartas produzidos por Regina Lucirene - Museu Aracy Paraguassu, Lúcia Santana - As Mulheres da Vila e Gilma D'Aquino - A Mulher que contava Garças.





MUSEUS NA AMAZÔNIA TOCANTINA...TRAPICHES PARA A HUMANIDADE

Jones da Silva Gomes

“Um trapiche existe pra que a gente queira voltar..
Um trapiche de todas as palavras”.
Do livro *Girândolas*, de Daniel Leite

Reconhecer as artes populares das comunidades ribeirinhas da Amazônia Tocantina, por meio dos saberes, objetos, imagens, versos, sons, que se manifestam nas criações de mestres, que conjugam no fazer, os patrimônios que a memória trouxe até nós, para que levemos adiante. O projeto “Museu do Baixo Tocantins”, que inicia em 2018, em distintas de formações¹ e que se inter cruzam na pesquisa e extensão², é um exemplo que podemos vislumbrar, já que agregou temas, comunidades, artistas, graduandos e professores em meio ao desafio de pensar a diversidade de expressões culturais oriundas de ritos, mitos, artefatos e práticas culturais desconhecidas ou esquecidas.

O itinerário deste Museu, enquanto espaço acadêmico-comunitário, perpassa o horizonte das margens quando traz à tona o tema da cultura popular para o campo da museologia e, de forma peculiar, tratar o trapiche enquanto imagem-conceito de uma dada relação. Trapiche como lugar de referência do ribeirinho – em sua jornada pelos rios do mundo; do seu lugar ao lugar do outro, o desafio de se afirmar amazônico diante do mundo global – gente de rio e floresta que possui história, memórias e cuja imaginação criativa configura o seu testemunho.

O “Museu” que se constitui entre o mundo rural e as cidades ribeirinhas propõe preservar – seja pelo registro das memórias ou pelo cuidado com o patrimônio local – um conjunto de referências

culturais afirmadas em (saberes, lugares, expressões da arte, celebrações, objetos³), por exemplo: o brinquedo de Miriti, Matapi, Carimbó, Pássaros e Bois Juninos, poetas populares, cantadores e contadores etc., bem como o de promover o reconhecimento dos(as) mestres(as) da cultura local, através da articulação de atividades científicas e culturais.

Da mesma maneira, como o caboclo⁴ das margens, ao se deparar com suas necessidades, refaz bens materiais e imateriais na proporção de sua imaginação criadora; o Museu, em seu movimento, perpassa atividades de reconhecimento das vivências, que moldam formas de pertencimento, atualizando o mesmo processo pela educação museal⁵. Sabemos que em cidades como Abaetetuba⁶ as tradições orais e estéticas oriundas das populações que moram às margens do Rio Tocantins, impulsionaram uma dinâmica fluida entre campo e cidade, num entrelaçar de mundos que distintos se completam.

Nas comunidades de ribeirinhos, coletores, artesãos, trabalhadores braçais, roceiros, pequenos agricultores, quilombolas, indígenas, peconheiros e pescadores, esta diversidade étnica traz à tona formas de religiosidades, crenças e de fazer⁷, que atualizam: narrativas, objetos, pessoas, gestos, movimentos, imagens e sons. São rezadores, benzedeiros, curandeiros, oleiros, artesãos, tecelões, contadores, poemeiros, músicos e pintores. Esta Amazônia encantada

pela cultura tem seus limiares nas margens dos rios, matas e seres sobrenaturais⁸ – naquilo que o professor Paes Loureiro⁹ classificou como sendo o regime do imaginário – e compõem o quadro robusto de uma simbiose rural-urbana, cuja memória constitui o testemunho das práticas artísticas¹⁰ e fontes diversas.

Por isso mesmo, num contexto de globalização como este que vivemos, na diversidade das margens coabitam os mestres(as) da cultura, que registram modos de ser das muitas gentes destes rios. Este processo de reflexão-ação visa incentivar a criação de acervos na região do Baixo Tocantins (audiovisual, registros escritos, artefatos), que busquem expor – dar visibilidade – a objetos, sonoridades, gestos e memórias que carregam em si sentimentos e sentidos, bem como procura produzir percursos do reconhecimento¹¹ que visem valorizar as pessoas guardiãs do patrimônio.

Pensando nisso, abordei três momentos que buscam descrever as experiências de um projeto de Museu na região do Baixo Tocantins; seus aportes teórico-epistemológicos e ações-formações. Considerei no âmbito deste artigo: a) As definições de Museu que influenciam numa trajetória de diálogos (ICOM, REM-PA, Museus Universitários) institucionais e não formais, e suas interfaces com a Museologia Social. b) O Museu do Baixo Tocantins e os desafios de ser Museu na diversidade da Amazônia; c) Finalizando, reflito acerca da ideia geradora da proposta: os museus como trapiches – interpostos, referências, portais – da Amazônia e suas paisagens, memórias e bens culturais.

A apresentação/mostração¹² da arte e cultura local diante do caleidoscópio global só se torna possível através de redes, movimentos, continuidades, em complemento aos eventos

científicos culturais, viabilizam novas formas de expor, à medida que vem seguida da coparticipação da comunidade numa “ação” museológica aberta ao social. Assim, a ação dos museus em regiões como a Amazônia traduz em relevo a dimensão ampla do reconhecimento, principalmente quando este se dá numa instituição de ensino.

É preciso reconhecer para reinventar as tradições, preservar e vivenciar o patrimônio (material e imaterial), a fim de pensarmos processos educacionais voltados para o reconhecimento de nossas imagens, artefatos, símbolos, ludicidades no limiar do moderno. Por isso, a exemplo da canção: “Toca Tocantins, tuas águas para o mar”, o Museu, tal como o rio, quer adentrar trilhas, abrir novos caminhos, recontar a geografia dos mitos que inter cruzam as paisagens culturais das muitas comunidades ribeirinhas e seus afluentes. Mostrar-Apresentar-Coparticipar de uma geração de novos admiradores, promotores e criadores do bem patrimonial comum.

1 - A Museologia Social e os itinerários locais

É bem verdade que a Museologia Social abriu um leque epistemológico e antropológico acerca do trajeto que nos leva a compreender e promover as comunidades humanas. Neste momento de grandes aspirações ao global, vozes da floresta e rios¹³ se levantam, e, nisto, emergem histórias de pessoas, objetos, artes, fazeres, que, pela fresta do lugar, da casa, do quintal, pode-se ver o mundo, de modo que neste mar de tradições e contradições movem-se expectativas ligadas a um estar juntos, a uma continuidade.

Para Júnior e Brito (2018), as relações entre Museu e Comunidade ocuparam as obras de autores como Mario Vázquez (México), Pablo

Toucet (Niger), John Kinard (Estados Unidos) e Georges Henri Rivière (França), fontes das quais se desdobram “roteiros” para a prática dos fundamentos museológicos. A proposta foi anteriormente esboçada em “As raízes do futuro”, de Varine (2012), no qual sugere “fichas práticas” que orientaram estudos *in loco*, visando à execução de projetos de implantação de museus comunitários. Ainda segundo Júnior e Brito (2018) e Varine (2012), articula território, comunidade e patrimônio, chamando atenção sobre questões como “Museus, diversidade e singularidades”; nele detalha as dimensões sociais, ecológicas e econômicas que caracterizariam os ecomuseus e, ao mesmo tempo, a necessidade de se respeitar a diversidade de experiências.

Por outro lado, atentos ao caráter social do acesso ao patrimônio, que coincide com os avanços no debate em torno do novo conceito de Museu, promovidos por órgãos como o ICOM¹⁴, que a 7 de setembro de 2019, no âmbito da sua 25ª Conferência-Geral, em Quioto, no Japão, cujo o tema foi “Museus como Núcleos Culturais: o futuro das tradições”, em que sugeriu uma nova abordagem para os Museus e norteou ações mundo afora.

Os Museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos, orientados para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros. Reconhecendo e lidando com os conflitos e desafios do presente, detêm, em nome da sociedade, a custódia de artefatos e espécimes, por ela preservam memórias diversas para as gerações futuras, garantindo a igualdade de direitos e de acesso ao patrimônio a todas as pessoas. Os museus não têm fins lucrativos. São participativos e transparentes; trabalham em parceria ativa com e para comunidades diversas na recolha, conservação, investigação, interpretação, exposição e aprofundamento dos vários entendimentos do mundo, com o objetivo de contribuir para a dignidade humana e para a justiça social, a igualdade global e o bem-estar planetário (Carvalho, 2019, p. 3).

Esta definição considera que as distâncias sociais, assim como culturais, podem ser mediadas pelo patrimônio; e essas mediações reconfiguram materialidades que, por sua vez, respaldam uma lista de termos que compõem a nova definição de Museus, tais como: antirracista, bem-viver, comunicar, cultura, direitos, educação, território, transformar, salvaguarda, esses valores consubstanciam ações locais, que lutam por transformar realidades marcadas pelas desigualdades.

Daí que a nova definição de Museus traduz uma oportunidade de pensarmos essas instituições, em conexão com suas vocações territoriais, simbólicas e sociais, já que a diversidade etnográfica, estética e ética apresentam-se como alternativa à globalização homogeneizadora, que impõe à Amazônia invisibilidades ao patrimônio, descaracterizando-o e o desconhecendo. Os desafios circunstanciam o fato de reinventar tradições, reconhecer artes, saberes e re-imaginar paisagens – os trapiches – que outrora apareciam nas cores e sabores dos ribeirinhos, hoje expõem imagens dos encantos e desencantos.

Veja que este espaço-comunidade traz questões de cunho teórico-metodológico no campo da Museologia, que podem ser vistas como guias para as ações que o envolvem, como também atrelando a essa construção, áreas de conhecimento (História, Antropologia, Sociologia e Filosofia), saberes, fazeres e seus pontos comuns, criando, neste aspecto, laços de pertencimentos entre pesquisadores, gestores e público visitante.

Disso emergem os desafios de pensar as referências socioculturais locais, entre rios e florestas, ramais e cidades. Para a Museologia Social, a tríade: espaços/coleções/visitantes reorienta-se para a comunidade, que norteia a

preservação do patrimônio material e imaterial local. A construção da pesquisa-ação no campo da Museologia se sobrepõe no eixo metodológico à medida que o ciclo de atividades só se completa com a exposição – resultado da coparticipação da comunidade e na partilha da memória¹⁵.

Observa-se que pela instituição do estatuto dos museus – através da lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009, entre outras coisas, este caráter amplo e social dos museus na sociedade brasileira, como forma de inclusão dos cidadãos aos bens culturais, foi fundamental para que os museus pensassem o seu aspecto multidisciplinar e multifuncional.

Art. 1 - Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (REPÚBLICA, 2009, p. 1).

Mas, para além destas garantias legais que implicam num amparo àqueles que procuram viabilizar essas instituições, vale destacar o papel do Fórum de Museus Universitários, a quem compete refletir sobre as especificidades de Museus, os Fóruns e atividades nacionais, em parceria com o IBRAM¹⁶ e parceiros locais, tornando possível ações pontuais de cunho nacional.

As redes de Museus, tais como a Rem/PA¹⁷, por onde ocorrem interações com outros educadores museais¹⁸, foi uma forma de compartilhar elementos de cunho educativo e comunitário. Indo mais fundo nesse debate, citamos as experiências da sociedade civil, como a dos ecomuseus, museus de comunidade, museus de vizinhança, que procuram aproximar os espaços de educação formal, pessoas, projetos e ações em torno de processos expositivos e criativos.

Nota-se que no caso específico a ser descrito abaixo, o fato de que através do Museu a universidade busca a comunidade e vice-versa¹⁹, motivando formas e alternativas para a guarda do patrimônio e exposição de suas expressões, que vão desde o estabelecimento do regime de guarda, catalogação e preservação – realizado por bolsistas e voluntários – até a divulgação do acervo.

Contudo, decisiva a coparticipação da comunidade na realização da pesquisa, formações e exposições, dando o tom da presença – as pessoas atualizam o patrimônio através da educação. Por tudo isso, considero que os museus tenham um papel de mediação cultural numa região como a Amazônia Tocantina²⁰ – onde o abismo de cobertura de Museus torna-se evidente. Dessa forma, o trabalho compartilhado pode promover o bem-estar social e a cidadania, quando apontam para formas de inclusão pelo patrimônio artístico cultural.

Por outro lado, o espaço do Museu simboliza um suspiro de reconhecimento, diante do grave desaparecimento das comunidades das artes²¹, por onde a cultura popular se redescobre; daí a importância do debate sobre a nova definição de Museus, levando em conta as realidades dos(as) mestres(as) da cultura local, suas vivências, criações, legados e sugestões. Considero estes diálogos patrimoniais imprescindíveis ao processo de educação patrimonial que aproxima os museus de seus bens culturais.

2 - Breve história de um Museu na Amazônia: desafios e perspectivas

Valendo-se destas reflexões e da liberdade que cada cidadão tem para criação de um Museu, que, com a colaboração de movimentos culturais e comunidade acadêmica, no dia 13 setembro de 2018 inaugurou-se na sala II, bloco II, o laboratório/

Museu da UFPA/Campus de Abaetetuba, inserindo-se como mais uma ação em defesa da Amazônia e seus povos, sendo uma inflexão no horizonte perturbador da destruição de nossas culturas locais, em seu movimento mais recente.

O Museu também vem se insurgir contra os padrões museais clássicos e, à sua maneira, vivifica a presença de um espaço de cuidado pela cultura na região. Por isso, é notadamente um museu universitário do imaginário ribeirinho. De acordo com Mario Chagas, os museus são “aqueles que se dilatam” (Chagas, 2003), em nosso caso, sobre horizontes de rios, florestas e cidades ribeirinhas. Segundo Gomes²², a ideia inicial seria de promover ações educativas na universidade e em seu entorno, referindo-se sempre ao universo cultural do ribeirinho. Pensando nisso, o projeto teve o esboço de criação do artista design Marcelo Vaz. Nele, previa-se uma casa de ribeirinho, tal como se apresenta na Figura 1.



Figura 1: Projeto Inicial (esboço da ideia) – out./2017.

Com o intuito de preservar, promover e reconhecer os bens patrimoniais através da pesquisa, extensão e educação patrimonial, bem como disponibilizar acervos através de ações extensivas, garantindo a participação da comunidade acadêmica, bem como da sociedade no gerenciamento e reconhecimento da cultura material e imaterial dos povos de rios e florestas, campos e cidades ribeirinhas da Amazônia Tocantina.

O curso de Licenciatura em Educação do Campo impulsionou a tomada de consciência do território patrimonial, desta forma, questões arroladas nas disciplinas: “Arte e Sociedade na Amazônia Tocantina” e “Linguagem e comunicação do Campo”, levaram a um imaginário dos acervos que paulatinamente foram sendo criados com a ajuda de outras disciplinas, tais como: Memória, História e Patrimonial Cultural; Etnicidades e Saberes Regionais, estas abordagens produziram inventários e formas de expor.



Figura 2: Turma LEDOC/2016 - março/2018.

Na Figura 2 temos a turma de 2016/LEDOC²³, num momento que considero um marco de reflexão do projeto. Nesta ocasião, configuram-se relações intrínsecas entre formação e exposição, sendo desdobramentos de debates que já haviam sido levantados nos seminários integradores do referido curso.

Por exemplo, o I Seminário Integrador de Educação do Campo, promovido pela turma LEDOC de Acará no ano de 2017, no mesmo município, teve como temática: “A Diversidade do saber camponês: socializando processos formativos”. Este momento contribuiu na projeção das primeiras imagens do Museu, já que se tratava da necessidade de exposição dos saberes e fazeres camponeses.

Consideramos também que as turmas de Licenciatura em Educação do Campo de 2018, mas não só elas: História, Serviço Social, Pedagogia, Letras, Matemática e Artes visuais, figuram

contextos distintos de ensino, que de algum modo envolveram as ações do Museu. Um desses momentos foi a participação do artista plástico e ecologista Ray Cardoso, criador do monumento ao canavieiro – Plantador de Cana Verde das Terras de Abaetetuba – que hoje se encontra no rol de entrada do Campus.



Figura 3: Palestra de Ray Cardoso, turma LEDOC/2018.

Ray conversou com os discentes de Licenciatura em Educação do Campo sobre a sua arte e trabalho como defensor da natureza. Podemos afirmar que o diálogo foi produtivo e enriquecedor, já que a partir dele o Museu começou a receber vários mestres da cultura do Baixo Tocantins e conceder-lhes os certificados de reconhecimento (Figura 3).

Por outro lado, estes testemunhos compõem o núcleo de nossas exposições, os saberes e fazeres dos(as) mestres(as) de comunidades ribeirinhas e quilombolas, tais como: Maracapucu, Pirocaba (Abaetetuba), África e Poacê (Moju), Mamangal e Anapu (Igarapé-Miri), região rural do município do Acará e Limoeiro do Ajuru, inspirados na tradição (objetos, instrumentos e narrativas) que implica em memórias “des-conectadas” da cultura global.

Em virtude disso, o Museu se reinventa como o trapiche, no sentido de transitar essas heranças. No que diz respeito às parcerias, a equipe de bolsistas e voluntários do grupo de pesquisa²⁴

tem trabalhado em inventários de referências, vivenciando o patrimônio no cuidado das peças, no observar de um lugar-paisagem – ou mesmo numa ritualística roda de conversa com nossos mestres – resultado da experiência lúdica e festiva das exposições, em conjunto com outros parceiros, tais como: MIRITONG²⁵, KAMAIG²⁶, FADECAM²⁷, centros comunitários, associação de moradores de regiões de ilhas e ramais, e conselhos de cultura.

Nas pesquisas e ações, também se tem chamado a atenção para o registro das artes devocionais: Oratórios, Ladainhas e Ramadas²⁸, que formam um complexo estético-religioso do universo devocional do Catolicismo Popular, atrelado ao culto dos Santos. Desde 2016, estas pesquisas têm ocasionado uma forma atualizada de lidar com o patrimônio, ou seja, o acervo audiovisual.

As artes dos oleiros e tecelãs, o uso de instrumentos de pesca e agricultura, tais como: mapati, tipiti, paneiros, alguidares, cuias e cerâmicas, a construção naval, tipificam formas de fazer e criar cristalizadas por séculos, ou seja, legitimadas pelo saber local. As narrativas, cantares e versos que o ribeirinho dispôs no tabuleiro das palavras: A Fofoi ou Fofoiá, Cordões de Pássaros e Bois Juninos, Folias e Ramadas, Ladainhas e Simboladas, Rebujos e Porfias, numa possibilidade criadora que Certeau (2003) classificou em sua “arte de fazer”, de astúcias das classes desfavorecidas.

Na medida em que compreendo a cultura popular como criativa, posso equacionar processos educativos capazes de agregar os diversos agentes culturais, os detentores das referências culturais. A julgar que o museu tradicional limita ações mais inclusivas, ao abrir espaço para as técnicas do povo, o saber ancestral, optou-se por fazer uso dos INRC²⁹, bem como dos cadernos de educação

patrimonial propostos pelo IPHAN³⁰, como parte da formação do educador museal que se vê diante da cultura popular e seus usos locais. Exemplo disso são as fichas de categoria: “a) Lugares; b) Objetos; c) Celebrações; d) Formas de Expressão; e) Saberes” (IPHAM, 2000, p. 14), num cortejo temático que envolve pesquisadores, mestres e comunidades.

Essa ferramenta de reconhecimento tem nos ajudado a buscar, selecionar e vivenciar os acontecimentos, o que vem aproximar o estudante do(a) mestre(a), e deságua nas poéticas expositivas que mudam atitudes para com as pessoas, lugares e expressões. Assim, além de localizar-se no meio acadêmico (Campus de Abaetetuba), o Museu pretende: “Trazer a comunidade para o Museu e levar o Museu para a comunidade”, entendendo que ambos precisam “exercer”, através de pensamentos e ações sobre múltiplos olhares, e de lugares diferentes, o nosso patrimônio.

Desde 2018 – e ao longo da pandemia (nos últimos quatro anos), realizaram-se atividades como: a) Oficinas de musicalização e teatro temático regional; b) Realização do II e II Puxirum das Artes; c) 19^a e 20^a Semana Nacional dos Museus, 15^a Primavera dos Museus, Arraiá do Museu, inúmeras exposições (como a Força das Águas, Eternamente Nina Abreu e o Oleiro do Caria), além de cuidado com a exposição permanente, que recebe um público diverso. A Figura 4 ilustra uma das visitas à exposição do Museu pela turma de 2016/Arte Parfor-Abaetetuba.



Figura 4: Atividade de educação patrimonial - nov./2018.

Essas ações de educação patrimonial estão em sintonia com o que atualmente a Ceduc³¹ defende: “Educação Patrimonial constitui-se de todos os processos educativos formais e não formais que têm como foco o Patrimônio Cultural, apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócio-histórica das referências culturais em todas as suas manifestações, a fim de colaborar para seu reconhecimento, sua valorização e preservação” (IPHAN, 2013).

Este olhar pressupõe diálogos entretempos: tradicional e moderno, individual e coletivo, ético e estético, científico e imaginário, material e imaterial. E estas questões abordadas, hoje, pela nova definição de Museus, coincide com o momento de repensarmos essas instituições, ancoradas socialmente em bases democráticas e inclusivas e abertas aos campos vastos do conhecimento humano, como, por exemplo, o da poesia de Gleiciane Tavares³², que verbaliza, de certo modo, uma experiência de construção de uma imagem poética do espaço:

*Onde está o Museu?
Qual é nosso Museu?
Museu do Baixo Tocantins!
Ah! Te encontrei
Naveguei em livros a te procurar
A desvendar teus segredos
A deleitar neste encontro
De vivências e emoções!
És tu nosso amado Museu
O Espaço que dialoga com nossas raízes
Carregas contigo nossa identidade
Rios, ramais, cidade de Abaeté.
Homens e Mulheres, com os símbolos da fé
Cataiandeuá, os rezadores de Ladainhas
É a cultura Popular
Nossa arte de expressar!
É a arte no Museu
Um encontro casual?
Experimenta vai
Envolve-te neste espaço*

Com tua poética do olhar
 Do ouvir e do falar
 É a tua sensibilidade
 Museu e Comunidade!
 Quando adentro aqui e piso neste chão
 Carregado de histórias, entre olhares
 A buscar minhas memórias
 É a obra do oleiro, Carpinteiro, do escritor.
 Do fotografo amador, dançarino, artes cênicas,
 Arte Literária, O brinquedo de Miriti,
 Tem paneiro, Tem cerâmica, Tem também tipiti!
 A obra dele, A obra dela, deles, delas
 Uma perda, Recomeço, é primavera
 De Nina Abreu, Neuza Rodrigues, Huck
 Ray Cardoso, Nazaré Lobato e outros mais!
 O Território das artes
 É sim a cidade das artes
 Nossa festa das artes
 Das artes extraordinárias!
 Vem aqui
 Vem visitar
 Vem conhecer este lugar
 Que fortalece laços
 De ensino, pesquisa e extensão
 Educação Patrimonial, Educação Museal
 Vamos Matintando com sua arte musical!
 São saberes, objetos, lugares, celebração
 Toda forma de expressão
 Alegria-te vai, Batam palmas para mim
 Hoje é meu aniversário 03 DE MUSEU
 MUSEU DO BAIXO TOCANTINS!

Destaco que essa representatividade captada pela poeta, que vivenciou essas experiências no Museu, tem sido acompanhada de uma participação de gerações de graduandos, que, como ela, voluntários³³ ou bolsistas do projeto (Camilo Andrade, Josielle Reis, Jubila Dias, Amanda Ferreira, Gleice Tavares³⁴), e, juntamente com o redimensionamento do Museu para o projeto do Labrinfra/2021 à 2024), reacenderam possibilidades expositivas e funcionais.

3 - Trapiches da Amazônia/Museus para a Humanidade

Os trapiches são também as paisagens que nos permitem caracterizar a duplicidade de uma imagem – o distanciar-se ou colocar-se no mundo – o pisar em terra firme ou navegar mar afora, o trapiche é, digamos assim, o entre lugares necessário à sociabilidade do ribeirinho, que influencia não somente as trocas materiais, mas, sobretudo, as simbólicas-culturais. É margeando a importância dos trapiches para as populações locais, que demarcamos a tarefa dos museus na Amazônia, ou seja, o seu itinerário como um Trapiche na diversidade do mundo, deve contemplar: a) A paisagem de rios e florestas; b) O perfil comunitário do patrimônio reconhecido; c) Uma educação patrimonial coparticipava.

O Museu – trapiche é uma ponte para o imaginário, em sua extensão, e percebo essa tendência do “trapiche” nas catalogações, inventários, oficinas, premiações e documentos emitidos. O educar pelo patrimônio, nestas circunstâncias, implica tratar o rural em interface com o urbano, como paisagens culturais habitadas por histórias de criatividade e solidariedades, que é o que define em boa medida “ainda” essas populações.

Assim, o trapiche delinea, no plano epistemológico, um Museu que possibilite compreender a natureza humana em sua diversidade, ou seja, suas condições comunitárias. Já que, bem como afirma Mário Chagas, os Museus são portais que articulam poéticas, memórias, técnicas e, sobretudo, as necessidades básicas do ser humano:

Eles são janelas, portas e portais; eles poéticos entre a memória e o esquecimento, entre o eu e o outro; eles políticos entre o sim e o não, entre o indivíduo e a sociedade. Tudo o que é humano tem espaço nos museus.

Eles são bons para exercitar pensamentos, tocar afetos, estimular ações, inspirações e intuições. Como tecnologias ou ferramentas que articulam múltiplas temporalidades em diferentes cenários socioculturais, como territórios que propiciam experiências de estranhamento e familiarização, como entes que devoram e ressignificam o sentido das coisas, os museus operam com memórias e patrimônios e fazem parte das necessidades básicas dos seres (Chagas, 2007, p. 6).

O Museu “trapiche”, partilhado por meio de processos formativos, permite ao indivíduo dessa região chegar em seus mitos e artefatos, ritmos, danças e religiosidades, alguns dos quais influenciaram gerações na continuidade das culturas populares, tais como definidas por Bosi³⁵. Por exemplo, os(as) mestres(as) da construção naval, produção de cerâmicas, cestarias; o carimbó, as ladainhas e os famosos brinquedos de miriti, enquadram-se nesta lista de legados a serem prestigiados.

O itinerário do Museu perpassa experiências com a cultura popular na região Amazônica. As comunidades Quilombolas, Ribeirinhas, Indígenas, que compõem o território do Baixo Tocantins, protagonistas que são da tradição, sustentam a defesa da “diversidade diversa”, como norteadora dos valores expostos acima, na nova definição de Museu. Ora, a Cultura Amazônica, em sua diversidade, é um lugar para o qual posso modificar o olhar, à medida que, segundo Loureiro (1996), pode ser vista como “uma rara reminiscência de cultura mítica marcada pela dominante poética do imaginário”, são as águas, florestas, lendas, encantados e arte popular, que ressoa neste humano dos trópicos, e serve de mensagem à humanidade.

Como espaço multifuncional, direcionado à construção desta humanidade que respeita os muitos trapiches do mundo, que (ensino, pesquisa e extensão) surgem como vetores de preservação,

investigação, exposição e contemplação dos conjuntos patrimoniais, sejam eles de valor histórico, científico ou artístico. Sendo assim, comungamos com os Museus que configuram redes de apoio à cultura popular, dando visibilidade à produção artístico-cultural de comunidades e mestres da cultura.

Esta ideia de trapiche da Amazônia para o Mundo agregou a produção da logo do Museu, que marcaria mais uma etapa em direção à institucionalização, tanto no que se refere à organização interna quanto à busca por parcerias e aos processos comunicativos necessários à divulgação dos Museus de maneira geral. Por isso, em 2021 desenvolvemos o projeto da logo, que teve a sua versão final representada na Figura 5.



Figura 5: logo do Museu do Baixo Tocantins.

O logotipo visa representar, através do círculo de pessoas de mãos dadas, o sentimento de pertencimento e comunidade que o Museu defende, a arte Marajoara associada à oca indígena vista de cima, representa as ancestralidades amazônicas e suas insurgências no atual cenário global; a cor lilás simboliza a transcendência das causas socioculturais, o marrom as águas barrentas dos rios e suas margens, lugares onde atravessam barcos, pessoas, sentimentos seres vivos e encantados.

O formato circular significa a busca de uma educação voltada para a comunidade, que crie possibilidades da vivência das tradições e de suas interfaces, ao mesmo tempo em que visa representar o porto seguro (trapiche), ancoradouro de nosso patrimônio cultural, tal como Loureiro (2019) enfatiza em seu texto, quando ressalta que nós amazônidas, precisamos fazer com que o mundo compreenda a nossa fala, por aquilo que fazemos e somos, e não pelo que querem nos impor.

Considerando que a cultura amazônica é uma diversidade diversa, no conjunto das diversidades do mundo. Que compreendam a fala amazônica como um grande gesto de amor para toda a humanidade. A cultura amazônica é um manguezal cultural de si mesma e do mundo (Loureiro, 2019, p. 4).

Daí a preocupação de que neste recanto passado, presente e futuro, deságuem rios de saberes, fazeres, artes, técnicas, capazes de dar pistas de nossa comunidade no trapiche do mundo. E, por este manguezal renovado de vida, possamos ser inspirados nas práticas de defesa do patrimônio – a fim de alçarmos juntos – novas pontes para a humanidade.

Considerações finais

Neste artigo, busquei descrever o itinerário de um Museu na Amazônia. Para isso, percorri o campo da Museologia Social enquanto aporte teórico-metodológico deste itinerário. Em face da minha incipiente inserção na educação museal, discuto o projeto do Museu do Baixo Tocantins, demonstrando que este procura ser um espaço de experiências com o patrimônio cultural das comunidades ribeirinhas, quilombolas e indígenas da região. Daí sucede a sua ligação com

as práticas artísticas do campo³⁷ e as graduações, especialmente o curso de Licenciatura em Educação do Campo.

Neste sentido, fiz uso de documentos oficiais, fotografias, indicações audiovisuais e, principalmente, textos que viessem comprovar essa trajetória, como espaço de educação museal, quando a ele ligamos a preservação e reconhecimento dos(as) mestres(as) da cultura local dos municípios ribeirinhos da Amazônia Tocantina. É bem verdade que muita coisa precisa ser feita: a) O plano museológico – a espinha dorsal de todas as ações presentes-futuras; b) A ampliação do diálogo com as comunidades; c) A construção de um espaço mais adequado no Campus de Abaetetuba.

Outra demanda necessária seria favorecer a composição de uma Associação dos Amigos do Museu, no sentido de garantir a continuidade das ações. Assim, André Malraux (1996, p. 258) vai afirmar que a cultura não é herdada, mas conquistada, ao referir-se aos museus modernos, este percebeu que as interações entre museu, arte e sociedade (museu imaginário) são mais importantes do que o museu institucional, concebendo o diálogo entre imaginário e indivíduo, fundamental para reconhecer a abertura, as formas de recepções transformadoras e continuadoras do patrimônio local.

Referências

- BASTOS et al. (2010); SIT/MDA (2011). Sistema de Informações Territoriais- SIT/MDA, 2011. Disponível em: <<http://sit.mda.gov.br>>. Acesso em: 5 abr., 2015.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-345.
- CARVALHO C.; MARTINS, A. **Práticas Artísticas do Campo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

- CARVALHO, Ana. **Em torno da definição de Museu do ICOM: lições a partir de Quioto**. Disponível em: <<https://www.patrimonio.pt/post/em-torno-da-definição-de-museu-do-icom-lições-a-partir-de-quioto>>. Acesso em: 3 abr, 2019.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 2003.
- CHAGAS, Mário de Souza. **Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. 2003. 307f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- CHAGAS, Mário de Souza. **Museus são bons para pensar, sentir e agir**. Revista Musas, Rio de Janeiro, n. 3, 2007.
- GADAMER, Hans Geor. **Hermenêutica da Obra de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GOMES, J. **Relatório de atividades do Museu do Baixo Tocantins Triênio 09/2018-09/2021**. Abaetetuba: UFPA/ Campus de Abaetetuba, 2021.
- GOMES, J. **Cidade da Arte: uma poética da resistência nas margens de Abaetetuba**. Belém: PPGSA/UFPA, 2013.
- JUNIOR, R; BRITO, C. **Hugues de Varine, singular e plural: memórias sobre museologias comunitárias**. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum. Belém, v. 13, n. 2, p. 465-469, maio-ago. 2018.
- LIMA, Deborah. **A identidade do Caboclo: sobre estruturas e representações no mundo rural amazônico**. Novos Cadernos NAEA, v. 2, n. 2, dez. 1999.
- LOUREIRO, J. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: CEJUP, 1996.
- LOUREIRO, J. **Cultura amazônica: uma diversidade diversa**. Disponível em: <https://www.amazonialatitude.com.> Acesso em: 10 abr., 2019.
- IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais: manual de aplicação**. Brasília, DF: IPHAM, 2000.
- IPHAN. **Educação Patrimonial: Manual de Aplicação**. Brasília, DF: IFHAM, 2013.
- Brasil. Presidência da República. **Estatuto dos Museus**. Brasília, Casa Civil. 2009.
- RODRIGUES, Carmem. **Caboclos na Amazônia: a identidade na diferença**. Novos Cadernos NAEA, jun., 2006.
- RICOEUR, Paul. **Percursos do Reconhecimento**. São Paulo: Loyola, 2006.
- SANTOS JÚNIOR, R. **Por uma “Museologia da libertação”: patrimônio e desenvolvimento local em Hugues de Varine**. 2017. 80f. Monografia (Graduação em Museologia) – Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, 2017.
- NOGUEIRA, Célia; BAÍA, Rosiana; ALMEIDA, Ocinéia; RIBEIRO, Maria. **Relatório Final do Estágio Supervisionado III- Estágio em ensino de Artes Visuais-Espaços Culturais, Museu do Baixo Tocantins**. Abaetuba: CUBT, 2018.
- MAUES, H. **Um aspecto da diversidade cultural do caboclo da Amazônico: A religião**. Estudos Avançados, v. 19, 2005.
- MALRAUX, André. **Le musée imaginaire**. Paris: Gallimard, 2006.
- MALRAUX, André. **Discours à l’assemblée nationale française 1945-1976**. Organisé par Philippe Delpuech. Paris: Assemblée Nationale, 1996.
- KOPENAWA, D e ALBERT, B. **A Queda do Céu Palavras de um Xamã Yanomami**. São Paulo, companhia das letras, 2015.
- VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local**. Tradução Maria de Lourdes Parreiras Horta. Porto Alegre: Medianiz, 2012.
- VARINE, Hugues de. **O tempo social**. Tradução Fernanda Camargo-Moro e Lourdes Rego Novaes. Rio de Janeiro: Eça, 1987.

Notas

¹ No ano de 2021 o Museu foi contemplado no Edital PROEG/LABRINFRA, que, entre outras coisas, ajuda a manter recursos custeios, matérias de expediente e bolsa de monitorias até o ano de 2024 – o que vem garantir a organização da estrutura física e funcional para a consolidação das atividades de Educação Patrimonial e Práticas artísticas ofertadas aos graduandos e Comunidades.

² Os projetos foram: 1) Artes Devocionais em Oratórios nas ilhas e ramais do município de Abaetetuba (PIBIC/2018); 2) O canto das Ladainhas e Patrimônio Imaterial: interfaces do imaginário religioso na perspectiva dos rezadores do ramal do Cataiandeua/ Abaetetuba-PA (PIBIC/2019); 3) Santos e Ramadas: expressões das artes devocionais do Catolicismo Popular no município de Abaetetuba (PIBIC/2020); 4) Educação Patrimonial pelas artes devocionais: reconhecendo os rezadores de ladainhas do ramal do Cataiandeua/Abaetetuba-PA (PIBEX/2019).

³. Referências são as edificações e as paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares a que a memória e a vida social atribuem sentido diferenciado: são as consideradas mais belas, são as mais lembradas, as mais queridas. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que reaproximam os que estão longe, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, referências são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidade, são o que popularmente se chama de raiz de uma cultura". In: Iphan. Inventário Nacional de Referências Culturais. Manual de Aplicação. Fev./2000.

⁴. Ver referências sobre o tema do caboclo na Antropologia (LIMA, 1999; MAUÉS, 2005; RODRIGUES, 2006).

⁵. Educação museal diz respeito aos aprendizados oriundos de aspectos reflexivos e práticos, que ajudam os museus em seus itinerários formativos por meio do patrimônio cultural.

⁶. Abaetetuba é um município brasileiro do estado do Pará, pertencente à Microrregião de Cametá. Localiza-se no norte brasileiro, a uma latitude 01°43'05" sul e longitude 48°52'57" oeste, à margem direita da foz do rio Tocantins. É a cidade-polo da Região do Baixo Tocantins e a sétima mais populosa do Estado.

⁷. DE CERTEAU (2003).

⁸. Ver GALVÃO (1955).

⁹. LOUREIRO (2000).

¹⁰. Ver GOMES (2013).

¹¹. Ver RICOEUR (2006).

¹². Acerca do conceito de apresentação/mostração/coparticipação que, segundo Gadamer (2010), ganham um sentido antropológico, de visualização de três aspectos na obra de arte: Lúdicos, Simbólicos e Festivos. Para nós, ganham contornos significantes para a interpretação da cultura popular.

¹³. Poderia citar diversos exemplos de lutas em favor da diversidade e Direitos na Amazônia Tocantina: Como a da comunidade da Ilha do Capim, município de Abaetetuba, em função da construção do porto da Cargil, as comunidades África e Poacê, no município de Moju, em função da instalação de linha ferroviária e plantações de dendê regiões do Vale do Acará e Tomé-Açu, ambas comprometidas com plantações de dendê, fazendas de gado, além da Vila do Conde, em Barcarena, com o porto de Vila do Conde e as empresas que se instalaram na região.

¹⁴. Conselho Internacional de Museus, criado em 1946, organização não-governamental atrelada à UNESCO, executando programas para museus, com status consultivo no Conselho Econômico e Social da ONU.

¹⁵. Ver RICOEUR (2010).

¹⁶. IBRAM: Instituto Brasileiro de Museus.

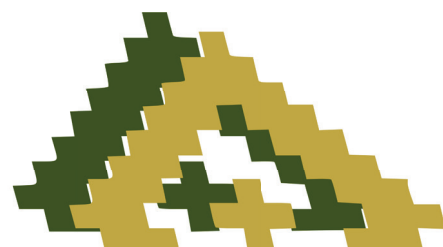
¹⁷. REM/PA: Rede de Educadores Museais do Pará.

¹⁸. Roda de conversa com o tema: O futuro dos espaços museológicos: desafios e possibilidades, realizada online em 7 de maio de 2022, promovida pelo Projeto de Extensão ICOM DEFINE – Definição de museu contribuição perspectiva do Norte, institucionalmente ligado ao Programa de Pós-Graduação em Artes e ao Curso de Museologia da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte da UFPA, em conjunto com a Universidade Federal de Rondônia (UNIR), o Conselho Internacional de Museus (ICOM-BRASIL), Fórum de Museus de Base Comunitária e Práticas Socioculturais da Amazônia e membros do Grupo de Pesquisa Arte, Memórias e Acervos na Amazônia (CNPq/UFPA)

¹⁹. Experiências com a educação do Campo.

²⁰. As cidades ribeirinhas que, segundo Bastos et al. (2010) e SIT/MDA (2011), alcançam o Território do Baixo Tocantins e encontram-se localizadas na região Nordeste do Estado do Pará (Brasil), abrangendo uma área de 36.024,20 km², composto por 11 municípios: Abaetetuba, Acará, Barcarena, Baião, Cametá, Igarapé-Miri, Limoeiro do Ajuru, Mocajuba, Moju, Oeiras do Pará e Tailândia, são também os lugares abrangidos por essa pesquisa, que visa investigar e reconhecer os mestres da cultura e suas obras às margens ribeirinhas e suas comunidades de coletoras, pescadoras, camponeses, pequenos produtores, quilombolas, caboclos, indígenas e artesãos das artes Tocantinas.

- ²¹Ver a tese de doutorado de Gomes (2013).
- ²² GOMES, J (2021), p. 3.
- ²³ LEDOC: Licenciatura em Educação do Campo.
- ²⁴ GAPUIAS: Grupo de Pesquisa sobre o Imaginário, Arte e Sociedade (UFPA/Campus de Abaetetuba).
- ²⁵ MIRITONG: Associação Arte Miriti de Abaetetuba.
- ²⁶ KAMAIG: Instituto Cultura e Arte.
- ²⁷ FADECAM: Faculdade de Formação e Desenvolvimento do Campo.
- ²⁸ Vide MARQUES, A. M. **Artes devocionais em oratórios do Rio Jarumã. Relatório Técnico-Científico** (Projeto) – Universidade Federal do Pará, 2018; ver SANTOS, N. G. Arte devocional no Rio Campompema – Ilhas de Abaetetuba. 2018. Monografia (Licenciatura em Educação do Campo) – Universidade Federal do Pará, Abaetetuba, 2018; ver também SCHETTERT, M. M.; GOMES, J. S. Ramal de rezadores. Documentário em DOCUMENTÁRIO | Ramal de Rezadores.
- ²⁹ INRC: Inventários Nacional de Referências Culturais.
- ³⁰ IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- ³¹ CEDUC: Coordenação de Educação Patrimonial.
- ³² Poeta Abaetetubense, arte educadora e bolsista voluntária do Museu.
- ³³ Aqui gostaria de ressaltar as contribuições dos bolsistas e colaboradores de Nezilu Santos, Erika Natalia, Max Costa, Almir Marques, Emanuelle Maués, Poliana Diniz, Milene Ferreira, Erima Silva, Maria Luzia, Marcinho Cruz, Ocinéia Ribeiro, Celia Nogueira e Rosiana Baía.
- ³⁴ Vide GOMES, J. Relatório de atividades do Museu do Baixo Tocantins Triênio 09/2018-09/2021). Abaetetuba: UFPA/Campus de Abaetetuba, 2021.
- ³⁵ BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-345. Cultura brasileira e culturas brasileiras.
- ³⁶ LOUREIRO, J. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: CEJUP, 1996.
- ³⁷ Ver CARVALHO, C.; MARTINS, A. **Práticas Artísticas do Campo**. Belo Horizonte, Autêntica, 2016.





2

ARTIGOS

Narrativa 2
QUESTÕES TEÓRICO-EMPÍRICAS
E A TENSÃO POLÍTICA



MUSEOLOGIAS, TEORIAS E TENSÕES POLÍTICAS - MUSEUS INDÍGENAS E CONTRA-MUSEOLOGIA

Camila Azevedo de Moraes Wichers

O museu pros Kanindé é bisavô, é avô, é pai e é mãe, porque é a história deles, a história que tinha lá atrás, é o que a gente tem aqui. [...].
Cícero Pereira Kanindé,
citado por Suzenaldo da Silva Santos,
do Museu Indígena Kanindé (2016)

O campo dos museus e da Museologia está em movimento. Se por um lado essa ciência começa a firmar-se, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX, por outro lado, esse mesmo processo se deu em um contexto em que museus e patrimônios foram duramente questionados pelos movimentos sociais. Em um mundo em ebulição, marcado por lutas pela independência em países do continente africano, pela denominada segunda onda do feminismo, pelo movimento negro e dos direitos civis e pela resistência a governos autoritários, dentre outros, a função social dos museus foi colocada à prova.

É importante sublinhar que a Museologia é uma ciência social aplicada, que mesmo tendo os museus como importante campo operacional, não se atém a essas instituições. Essa ciência foi, assim, consolidando-se como campo de conhecimento, ao mesmo tempo em que passou por questionamentos e mudanças teórico-metodológicas significativas, desde a descentralização das ações museológicas, passando pelo alargamento da noção de museus e de patrimônio. Uma das principais críticas feitas a esse campo reside na necessidade de democratização, não apenas do acesso, mas também da seleção e produção dos denominados bens culturais. Como pontuei em texto anterior (MORAES WICHERS, 2020), muitas questões emergem nesse

movimento: Quais sujeitos de enunciação narram as memórias presentes nos museus e processos de musealização? Quais narrativas textuais e/ou visuais têm sido construídas no campo patrimonial? Essas narrativas buscam o controle, por meio da reprodução da ordem colonial, ou buscam questioná-la?

Diante de tais questionamentos, a Museologia tem sido reformulada em novas nomenclaturas e posturas, como Nova Museologia, Sociomuseologia, Museologia Social e Museologia Comunitária, as quais expressam novos e diferentes enfoques sobre a abordagem do objeto de estudo da Museologia (MORAES WICHERS, 2015). Esses enfoques também têm comum o deslocamento do trinômio Edifício-Coleção-Público para a tríade Território-Patrimônio-Comunidade, sendo que esse deslocamento pode assumir diferentes nuances, desde um museu tradicional, que busca atuar em seu território de maneira mais inclusiva, até um museu que nasce de uma demanda comunitária. Emergem também desse cenário distintas museologias adjetivadas, como a Museologia Feminista, LGBT, quilombola, queer, dentre outras denominações.

Cabe lembrar que a Nova Museologia foi fruto da reação dos museus e profissionais aos questionamentos colocados pelos movimentos sociais do final da década de 1960, pontuados anteriormente. A Mesa Redonda de Santiago do Chile sobre o papel social do museu na América

Latina (1972), é considerada como marco importante desse processo. Ademais, o termo Nova Museologia está relacionado ao Movimento Internacional pela Nova Museologia (MINOM), que tem como marcos temporais a Declaração de Quebec, em 1984, e a criação do MINOM, um ano mais tarde, em Portugal.

A denominação Sociomuseologia, por sua vez, tem “impulsionado a democratização do acesso à cultura, valorizando o ‘tempo social’”, conforme indica Judite Primo (2014, p.26), ao apontar a noção do social como objeto de estudo da Museologia e a importância de novas ações marcadas pelo protagonismo dos sujeitos e comunidades. Em Portugal, o termo Sociomuseologia denomina um periódico e um programa de estudos de pós-graduação, sendo esses esforços resultantes também de um produtivo diálogo Brasil-Portugal.

Recentemente, o termo Museologia Social tem se consolidado no contexto brasileiro, caracterizando-se pelos compromissos sociais que assume e com os quais se vincula, comprometendo-se com a redução das injustiças e desigualdades sociais, com o combate aos preconceitos e com a utilização do poder da memória (Chagas; Gouveia, 2014, p. 17).

Por seu turno, algumas pessoas têm utilizado o termo Museologia Comunitária, onde o pertencimento da/o pesquisador/a à comunidade torna-se imperativo. Nesse contexto, cada pessoa aparece como elemento-chave de uma Museologia que não constrói espaços onde a voz de quem fala é ocultada, mas sim, espaços que destacam o direito que têm os povos para falarem de si mesmos, por si mesmos. Essa compreensão da Museologia Comunitária está embasada nas experiências latino-americanas, mais precisamente nos trabalhos de Teresa Morales Lersch e Cuauhtémoc Camarena Ocampo (2004), a partir dos museus comunitários mexicanos.

É pela vereda aberta pelos museus comunitários que pretendo desenvolver o argumento deste texto, fruto do diálogo estabelecido na “Mesa 4- Bem-viver e Decolonial: contribuições dos museus indígenas e olhares museais”, do “Ciclo de Debates: perdas e recomeços na perspectiva do Norte”, promovido pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e parceiros, durante a 15ª Primavera dos Museus, em 2021. A mesa era composta por mim; por Juliana Siqueira, agente cultural da Secretaria Municipal de Cultura de Campinas; por Antônia Kanindé, assistente de coordenação do Museu Kanindé, então graduanda de Museologia pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia; por Santo Cruz Mariano Clemente e Santos Inácio Clemente; e indígenas Tikuna que atuam no Museu Magüta, com a mediação do professor Diogo Melo, da UFPA. Nesse espaço de troca, mediado por telas devido à pandemia da COVID-19, reflexões foram tecidas sobre os efeitos e deslocamentos provocados pelos olhares indígenas lançados ao campo da Museologia; e ao novo conceito de museu, então em discussão no âmbito do Conselho Internacional de Museus (ICOM).

Buscarei tecer algumas ideias inspiradas pelo diálogo ensejado pela mesa e por experiências vivenciadas ao longo dos últimos anos, como mulher não indígena e professora universitária de Museologia. Considero a visão parcial e limitada do conhecimento, bem como a corporificação feminista, que sugere a localização limitada e o conhecimento localizado, argumentando “a favor de uma doutrina e de uma prática da objetividade que privilegie a contestação, a desconstrução, as conexões em rede e a esperança na transformação dos sistemas de conhecimento e nas maneiras de ver”, como propõe Donna Haraway (1995, p. 24). Busco conexões em rede com os saberes, ou melhor, com as ontologias ameríndias para

lançar provocações ao campo dos museus e da Museologia, privilegiando a contestação, mas também a transformação das formas de ver.

Uma primeira questão se coloca quando olhamos o campo dos museus e da Museologia: É possível transformarmos esses dispositivos da modernidade/colonialidade em algo que valha a pena? O movimento indicado no início deste texto tem sido espiralado. Ou seja, não se trata de se traçar uma linha de aperfeiçoamento contínuo da Museologia, seja retórica ou como plano de ação, mas de compreender as nuances, os enfrentamentos, os lampejos disruptivos, os nós museológicos, como indicou Samarone Nunes (2017). No que concerne ao tema aqui tratado, as palavras de Célia Xacriabá são instigadoras:

Por que não indigenizar o outro? Por que não quilombolizar, campesinar o outro? Isso seria exercer o que se propõe a partir do conceito de interculturalidade. Reconhecer a participação indígena no fazer epistemológico é contribuir para o processo de descolonização de mentes e corpos (Xacriabá, 2018, p. 19).

Dessa forma, o pensamento ameríndio nos provoca: É possível indigenizar os museus e a Museologia?

Quero desdobrar possíveis diálogos com essa questão em pelo menos dois eixos, dentre os múltiplos possíveis – um primeiro inspirado no pensamento do xamã Yanomami Davi Kopenawa e o segundo no pensamento do antropólogo Gersem Baniwa. Em seguida, trarei uma síntese dos museus indígenas no Brasil, enfatizando a experiência vivenciada com o povo Iny-Karajá. Por fim, trago dois exemplos de deslocamentos de curadores e artistas indígenas em espaços convencionais.

Em “A queda do céu: palavras de um xamã yanomami”, encontramos um manifesto de Kopenawa, dos Yanomami e demais povos indígenas, que também pode ser entendido como

grito dos demais povos subalternizados pela colonialidade, contra a dissolução da terra diante do “liquidificador modernizante do Ocidente”, nas palavras de Eduardo Viveiros de Castro. Para o antropólogo, essa obra seria a primeira tentativa de uma “contra-antropologia” (Viveiros de Castro, 2015, p. 24). Kopenawa nos ensina que, embora tenhamos “peles de imagens” – forma como os Yanomami denominam as páginas escritas e os documentos impressos contendo ilustrações – carecemos de sabedoria. Somos o povo da mercadoria e não pensamos muito no futuro (Kopenawa; Albert, 2015).

Essa contra-antropologia histórica do mundo branco, nas palavras de Bruce Albert, formada por meditações etnográficas sobre os brancos e visões xamânicas, ainda levará tempo para ser devidamente compreendida pela comunidade antropológica. Parafraseando os autores: Os museus indígenas não oportunizariam, na realidade, uma “contra-museologia”? Essa é a provocação que busco trazer. Uma museologia inspirada por tal pensamento seria um outro devir dos museus e das políticas da memória, enfim, da Museologia. Por exemplo: Como seria pensar os museus a partir de objetos que são rastros, restos de quem os fabricou, objetos que devem estar em movimento, fazem parte do apagamento ritual dos mortos e que ficam órfãos (quando foram guardados após quem lhes deu morrer)? Essas são algumas, dentre as incontáveis perguntas que os Yanomami nos provocam. Ouso sonhar que esse pensamento poderia construir deslocamentos, reinvenções e novos olhares museais em termos de bem-viver, de justiça social e de emancipação dos povos.

Outro eixo que gostaria de salientar é inspirado em Gersem Baniwa. Para o antropólogo indígena ou indígena antropólogo, a “composição

semântica Baniwa antropólogo apresenta um sentido próprio para destacar que se trata de um sujeito histórico particular que se apropria das diversas e possíveis lentes da antropologia para ler os diferentes mundos: indígena e não indígena” (Baniwa, 2015, p. 2). Em seus textos, Baniwa nos sugere uma “prática da vigilância epistemológica para que não se perpetue o processo de colonização por meio das estruturas disciplinares” (Baniwa, 2019, p. 1). Dessa feita, não estaríamos falando necessariamente de uma antropologia ou de uma museologia indígena, mas de trânsitos. Como afirma Gabriela Junqueira (2021), em diálogo com a obra do autor, precisamos de novas metodologias e epistemologias que sejam capazes de implementar processos efetivos de diálogo interdisciplinar, intercultural e interepistêmico (Junqueira, 2021). Para Baniwa, devemos:

[...] nos inspirar e nos guiar na pedagogia da natureza e nas pedagogias ancestrais ou primordiais que nos ensinam, desta vez por meio da Pandemia, que somos seres sujeitos a perdas, sofrimentos, incertezas, dores, finitudes, incompletudes, razões pelas quais fomos brindados com a capacidade de prevenção, interação, afeto, cuidado, solidariedade, fé, força cosmopolítica, mas, sobretudo, com a humildade frente à Mãe Natureza (BANIWA, 2020, p. 32).

No contexto brasileiro contemporâneo, os museus indígenas são parte da retomada indígena, um movimento que intenta dar continuidade a uma história que foi interrompida: retomar terras, saberes e a própria vida; retomar memórias. Museus práticas e experiências. Mas também museus como parentes, a avó e o avô, como nos ensina Cícero Kanindé na epígrafe desse texto. Parentes que guiam os povos indígenas pelas pedagogias ancestrais, mas também a nós, não indígenas, que devemos escutar os sons da floresta, dos rios e dos sonhos.

Alexandre Gomes (2019), em sua tese de doutorado, trouxe um mapeamento dos museus

indígenas no Brasil, indicando 43 museus ao redor do Brasil. Noções de etnomuseografia, ação museológica indígena, apropriação e tradução são apresentadas na pesquisa, fruto de um diálogo intercultural do autor com povos indígenas, sobretudo, do Ceará e Pernambuco. Os processos de “indigenização de museus e das ressignificações das noções de ‘patrimônio’ e ‘cultura’”, evidenciariam, assim, a constituição de autorrepresentações e práticas sociais vinculadas às cosmopolíticas da memória (GOMES, 2019). As cosmopolíticas indígenas da memória oportunizam a construção do que estou denominando como contra-museologia.



Figura 1. Cartografia visual com algumas lições dadas pelos museus indígenas.
Fonte: Elaboração da autora.

Buscando contribuir com uma cartografia dos museus indígenas, integrei as referências indicadas por Gomes (2019), com as trazidas pela dissertação de Suzy da Silva Santos (2017), bem como outras referências que abordam o assunto (Freire, 2009; Velthem; Kukawka; Joanny, 2017; Oliveira; Santos, 2019), os sites do MuseusBr e do Sistema Estadual de Museus de São Paulo, e informações reunidas por meio de visitas e pesquisas conduzidas nos últimos anos (Moraes Wichers, 2019). Esses dados resultaram no mapeamento de 57 museus indígenas, distribuídos nas unidades federativas brasileiras, conforme a Figura 2.

A cartografia apresentada não dá conta do fenômeno em curso. O número de experiências deve, certamente, ser mais amplo, mas o quadro oportuniza algumas colocações. Primeiramente, o número maior de museus indígenas nos estados de Ceará (16), Pernambuco (10) e São Paulo (06) parece sinalizar que a categoria museu indígena foi acionada em contextos em que autoridades e sociedade afirmaram reiteradamente a extinção completa dos povos indígenas, sua não existência. Em 2009, em livro sobre os museus e memórias indígenas no Ceará, a “importância política da memória nos processos de etnogênese, organização comunitária e afirmação étnica” foi salientada (Gomes, Vieira, 2009, p. 21).

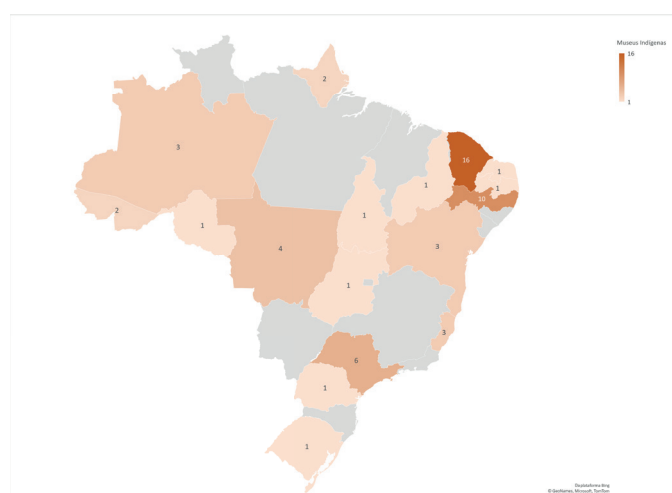


Figura 2. Cartografia dos museus indígenas brasileiros.
Fonte: Elaboração da autora.

A luta pela vida e pela terra, imbricada nos movimentos indígenas, foi basilar na criação do primeiro museu indígena do Brasil, o Museu Magüta, do povo Tikuna, localizado em Benjamin Constant, no Amazonas, cuja organização remete aos anos de 1988-1990. Essa experiência foi descrita e analisada por diferentes autores, como José R. Bessa Freire (2003) e João Pacheco de Oliveira (2012). A mesa que deu origem a este

texto, na 15ª Primavera dos Museus da UFPA, contou com a presença do diretor e do secretário do museu, Santo Cruz Mariano Clemente e Santos Inácio Clemente, respectivamente.

Essa mesa contou também com a então graduanda em Museologia, Antônia Kanindé, do Museu dos Kanindé, no Ceará, fruto da imaginação museal do Cacique Sotero, para o qual o “museu são as histórias”, como nos narrou Antônia. Nesse museu, os objetos são classificados, de acordo com Suzinaldo Kanindé, como “Coisas dos Índios”, seja do passado ou do presente; “Coisas dos velhos” (ou “coisas dos antigos”), com os objetos utilizados e pertencentes aos Kanindé, que revelam trânsitos e com objetos não indígenas; “Coisas das matas”, provenientes, simbolicamente, das matas, da natureza e da floresta, envolvendo objetos produzidos com base nessas coisas (Santos, 2016, p. 157-158). Nesse museu, objetos arqueológicos são inseridos na categoria de “Coisas dos Índios”. Relembro aqui o Museu do Índio Luíza Cantofa e Centro Histórico-Cultural Tapuias Paiacus da Lagoa do Apodi, no Rio Grande do Norte, onde objetos arqueológicos têm destaque como coisas sagradas e parte da luta pelo reconhecimento dos Tapuias Paiacus.

Em 2014, a criação da Rede Indígena de Memória e Museologia Social veio integrar e fortalecer diferentes espaços e experiências de memórias indígenas. Destaca-se também as sete edições do “Encontro Paulista de Questões Indígenas e Museus”, entre 2012 e 2018, que foi publicada em sua quase totalidade por meio da parceria entre a Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, a ACAM Portinari e o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Interessante apontar a ampliação do evento ao longo dos anos, trazendo maior participação das lideranças e pesquisadores/as

indígenas nas mesas de debate e nas publicações, com presença de povos de diversas partes do país, mas com destaque para museus indígenas de São Paulo, Ceará e Pernambuco.

Passo a narrar uma das facetas da experiência que tenho vivenciado com o povo Iny-Karajá, das aldeias Buridina e Bdè-Burè, localizadas em Aruanã, Goiás. Ao chegar na Aldeia de Buridina, em maio de 2017, deparei-me com um museu cuja existência era até então desconhecida. Em outros momentos (MORAES WICHERS, 2019; 2021), indiquei a relativa invisibilidade do museu para diversos pesquisadores que passaram pelo local. O fato de o museu ser organizado pelos/as indígenas, a partir de parâmetros próprios, teria afetado a sua visibilidade e autenticidade no mundo dos tori (brancos).

O Museu da Cultura Karajá Maurehi fica no Centro Cultural Indígena de Aruanã, inaugurado em 1994, a partir do Projeto de Educação e Cultura Indígena Maurehi. Uma vez que esse projeto estimulou a retomada da língua Karajá e a produção de artesanato indígena, o centro coloca-se como espaço de comercialização dos objetos produzidos

por homens e mulheres Iny-Karajá. Ao contrário da maioria dos museus ocidentais, onde temos, em um primeiro plano, as exposições e depois o acesso às lojas que comercializam produtos, nesse museu é a loja que se localiza na entrada do espaço, ficando o ‘museu’ instalado em uma sala ao fundo. Segundo o cacique Raul Mauri dos Santos (Hawakati), aquele espaço guarda objetos antigos e tradicionais, assim como invenções, que não são comercializadas, mas que “servem para falar da cultura” Iny-Karajá. Como outros museus indígenas, o Museu da Cultura Karajá Maurehi está imbricado com as lutas por uma educação indígena intercultural e interepistêmica (Figuras 3 e 4).

O aprendizado com o povo Iny-Karajá e o diálogo com etnografias que abordam os Iny, como o trabalho de Eduardo Nunes (2012), bem como o pensamento de autoras latino-americanas feministas decoloniais, como Silvia Rivera Cusicanqui que trazem possibilidades para refletirmos sobre as categorias museu, museu indígena e, de forma mais ampla, sobre a Museologia.



Figuras 3 e 4. Museu da Cultura Karajá Maurehi, cacique Raul Hawakati recebendo o pesquisador Tiago Fraga e espaço com objetos “servem para falar da cultura”.
Fonte: Projeto Rio Araguaia: lugar de memórias e identidades.
Foto da autora.

Nunes (2012) aponta que os Karajá de Buridina são pessoas duplas, buscando “as formas Iny”, os olhares indígenas para as transformações e a mistura. Em Aruanã, a mistura se daria no parentesco, marcado por um processo de intercasamento com a população regional desde a década de 1970, mas, sobretudo, por meio de atos e relações concretas. A mistura é uma forma boa para pensar a relação dos Iny-Karajá de Aruanã com a categoria museu.

Como o museu, uma instituição tori, é produzido a partir da mistura? Essa é uma questão a ser aprofundada na continuidade das pesquisas, mas algumas hipóteses já podem ser traçadas. Primeiramente, observamos que tanto a sala situada na entrada do Centro Cultural onde é realizada a comercialização do artesanato Iny-Karajá, quando a sala posterior, mais comumente referenciada como “museu”, na fala do cacique Raul Hawakati, misturam registros funcionais e étnicos, materiais e técnicas Iny e tori. Contudo, o registro étnico é acentuado na sala do museu – assumindo a conotação de invenção ou tradição na fala de Raul, enquanto no espaço destinado à venda os registros relacionados aos aspectos funcional e étnico estão igualmente presentes (ver MORAES WICHERS, 2021).

Rivera Cusicanqui (2010), em “Sociología de la Imagen. Una visión desde la historia colonial andina”, apresenta a categoria Ch'ixi, que seria uma forma andina de nomear os opostos que coexistem sem se misturar, presentes em um mundo manchado, marcado por justaposições e em sua condição de “mestiça”. Da mesma forma como no pensamento Iny, estamos falando de um mundo que não tem como resultado a fusão ou o hibridismo. A autora analisa a obra de Qhichwa Waman Puma de Ayala, escrita no século XVII, cujas imagens representam as execuções pelas

autoridades coloniais, buscando delinear as categorias indígenas e resistências presentes em seus textos e imagens.

Ao contrário dos museus e do discurso museológico, que deslocam o indígena para um lugar exótico, distante e no passado, negando o lugar de coetaneidade e contemporaneidade em uma museologia de objetos que são raptados e esvaziados de vida. Essa contra-museologia, além de colocar a dicotomia natureza-cultura em suspeição (Viveiros de Castro, 2015), parece pautar-se na mistura e na cosmopolítica, em visões, profecias e sonhos, na luta pela terra, pela educação, enfim, pela vida.

Finalizo este texto sinalizando que uma contra-museologia não está restrita aos museus indígenas; ela ocupa instituições e exposições do ‘mundo dos brancos’. Para isso, destaco dois exemplos:

Naine Terena, curadora da exposição “Véxoa: Nós sabemos”, que ocorreu na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2020/2021, afirma que “a perspectiva artística indígena emerge justamente de outros mundos, que muito podem contribuir para uma sociedade com pensamento mais coletivo” (Terena, 2020, p. 12). Naine aponta que outras produções poderiam compor Véxoa, mas o “processo de cura” levou a 24 artistas/coletivos de diferentes regiões do país – como o Coletivo Huni kui Mahku, do Acre; a Rádio Yandê; e os artistas Jaider Esbell; Denilson Baniwa e Yakunã Tuxá, dentre outros/as – apresentando pinturas, esculturas, objetos, vídeos, fotografias, instalações, além de uma série de ativações realizadas por diversos povos indígenas.

Gustavo Caboco, na 34ª Bienal de São Paulo, em 2021, ao apresentar Kanau'kyba, obra desenvolvida em conjunto com sua mãe, Lucilene Wapichana, e seus primos Roseane Cadete,

Wanderson Wapichana e Emanuel Wapichana, rememora os rastros das bordunas antigas de seu povo, para que as visões das bordunas presentes também possam caminhar. Consumida pelo fogo no Museu Nacional em 2018, a borduna de seu tio-avô Casimiro Cadete desencadeou “um fluxo de associações e reminiscências sobre a vida e as memórias indígenas, sistematicamente confrontadas pela destruição predatória que caracteriza a cultura ocidental” (Bienal, 2021), inspirando a obra do artista na bienal (Figura 5).

Como nos alerta Sonia Guajajara, na obra *Cartas para o Bem-Viver* – formada por Cartas-urgentes, atravessadas pela urgência do fazer com a palavra, seja ela oral, escrita, grafitada ou desenhada: “A colonização ainda não acabou: suas práticas estão vivas e nossos corpos são usados como exemplo, todos os dias” (Guajajara, 2020, p. 23). Os museus indígenas voltam-se para os museus ocidentais, deslocando-os e justapondo-os na luta pela vida. Que mais experimentos de uma contra-museologia venham nos inspirar. Que possamos escutar esses chamados.



Figura 5. Obra de Gustavo Caboco na 34ª Bienal de São Paulo.
Fonte: Foto da autora.

Referências

- ALBERT, Bruce. Posfácio. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ATHIAS, Renato. **Povos indígenas, processos identitários e etnicidade: notas sobre pesquisas em Antropologia Política**. Revista Entreprios, n.1, p. 91-107, 2018.
- BANIWA, Gersem. Antropologia Colonial no caminho da Antropologia Indígena. **Revista Novos Olhares Sociais**, v.2, n. 1, p. 22-40, 2019.
- BANIWA, Gersem. Antropologia Indígena: o caminho da descolonização e da autonomia indígena. In: **REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA**, 26. 2008, Porto Seguro. Anais... Salvador: ABA, 2008.
- BANIWA, Gersem. De Gersem Baniwa para as pessoas que sonham um outro Brasil. In: XUCURU-KARIRI, Rafael; COSTA, Suzane Lima. **Cartas para o bem viver**. Salvador: Boto-cor-de-rosa livros arte e café, 2020. p. 25-35.
- BANIWA, Gersem. Os indígenas antropólogos. Desafios e perspectivas. **Novos Debates: Fórum de Debates em Antropologia**, v. 2, n. 1, p. 233-243, 2015.
- CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). **Cadernos do CEOM**, v. 27, n.41, p. 9-22, 2014.
- CURY, Marília Xavier (Org.). **Direitos indígenas no museu - Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervo em discussão**. São Paulo: Secretaria da Cultura; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016.
- CURY, Marília Xavier. **Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate**. São Paulo: Secretaria da Cultura; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2014.
- CURY, Marília Xavier; GUIMARÃES, Viviane W.; SILVA, Mauricio; CARNEIRO, Carla G. Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena - Resistência já! **Fortalecimento e união das culturas indígenas**. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2018.
- FREIRE, José Ribamar Bessa. A descoberta do Museu pelos índios da Amazônia. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 219-254.
- GOMES, Alexandre Oliveira. **Museus indígenas, mobilizações étnicas e cosmopolíticas da memória: um estudo antropológico**. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

GOMES, Alexandre Oliveira; VIEIRA NETO, João Paulo. **Museus e Memória Indígena no Ceará: uma proposta em construção**. Fortaleza: SECULT, 2009.

GUAJAJARA, Sonia. De Sonia Guajajara para o Brasil. In: XUCURU-KARIRI, Rafael; COSTA, Suzane Lima. **Cartas para o bem-viver**. Salvador: Boto-cor-de-rosa Livros Arte e Café, 2020. p. 23-24.

HARAWAY, Donna. **Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial**. Cadernos Pagu, n.5, p. 7-41, 1995.

JUNQUEIRA, Gabriela Gonçalves. **Sob a ótica das Misturas Caleidoscópicas: as narrativas em torno da ocupação histórica dos Kayapó meridionais no sul de Goiás**. 2021. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LERSCH, Teresa Morales; OCAMPO, Cuauhtémoc C. O conceito de museu comunitário: história vivida ou memória para transformar a história? In: **Conferência Nacional de la Asociación Nacional de Artes y Cultura Latinas**. Kansas City, 2004.

LIPU PEREIRA, Dirce J.; ELIAS DE MELO, Susilene. **Museu Worikg e as mulheres Kaingang**. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v.10, n.19, p. 22-33, 2021.

MORAES WICHERS, C. A. Arqueologia, processos de musealização e representação no Brasil: enredos da colonialidade, fissuras e contranarrativas. *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, Dossiê “Archaeology & Brazilian Studies: Past and Present”, v.9, p. 206-232, 2020.

MORAES WICHERS, Camila A. Museus comunitários e patrimônio arqueológico: constrangimentos, desafios e possibilidades de diálogo. **SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 4/JORNADA DE MUSEOLOGIA DEMOCRACIA E CIÊNCIAS SOCIAIS HOJE, 3. 2015, Goiânia**. Anais. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2015.

MORAES WICHERS, Camila A. Navegando no Berohokÿ: práticas, narrativas e experiências com o povo Iny-Karajá a partir de Aruanã, Goiás. In: LIMA FILHO, M. (Org). **Tesouros Iny - Karajá**. Goiânia: CEGRAF/UFG, 2021. v.1, p. 345-389.

MORAES WICHERS, Camila A. **Sobre a musealização de acervos Iny-Karajá: desafios e possibilidades para uma prática decolonial**. *Habitus*, v.17, p. 53- 6, 2019.

NUNES, Eduardo S. **No asfalto não se pesca: parentesco, mistura e transformação entre os Karajá de Buridina (Aruanã – GO)**. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2012.

NUNES, Samarone da Silva. **Nós museológicos: os discursos queer nas exposições Homo (queer remixed) (2007) e Queermuseu-cartografias da diferença na arte brasileira (2017)**. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

OLIVEIRA, João Pacheco de. A refundação do Museu Magüta: etnografia de um protagonismo indígena”. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (Orgs.). **Coleções e colecionadores. A polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. p. 201-218.

PRIMO, Judite. O Social como objeto da Museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 47, n. 3, p. 5-28, 2014.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

SANTOS, Suzenilson da Silva. Os Kanindé no Ceará: o museu indígena como uma experiência em museologia social. In: CURY, Marília Xavier (Org.). **Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate**. São Paulo: Secretaria da Cultura; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016. p. 156-161.

SANTOS, Suzy da Silva. **Ecomuseus e Museus Comunitários no Brasil: estudo exploratório de possibilidades museológicas**. 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

TERENA, Naine. **Véxoa: Nós sabemos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak; KUKAWKA Katia; JOANNY, Lydie. **Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural**. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, v. 12, n. 3, 2017, p. 735-748.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Prefácio. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

XACRIABÁ, Célia. **O barro, o jenipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) – Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, 2018.

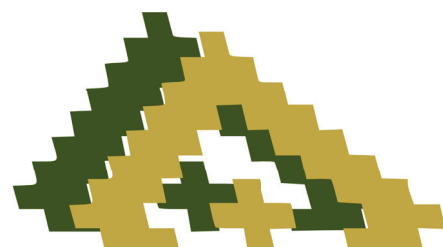
XUCURU-KARIRI, Rafael; COSTA, Suzane Lima. **Cartas para o bem-viver**. Salvador: Boto-cor-de-rosa Livros Arte e Café, 2020.

Sites consultados:

34ª Bienal de São Paulo: <<http://34.bienal.org.br/>>.

MuseusBr-Rede Nacional de Identificação de Museus: <<http://museus.cultura.gov.br/>>

Sistema Estadual de Museus (SISEM-SP), instância da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo (SEC): <<https://www.sisemsp.org.br/>>





DESNORTEAR AS DEFINIÇÕES: A INTERCULTURALIZAÇÃO COMO REQUISITO PARA MUSEUS COMPROMETIDOS COM A VIDA

Juliana Maria de Siqueira

“A museologia que não serve para a vida não serve para nada”. A frase frequentemente dita pelo museólogo Mário Chagas nos convoca a reiterar que também o museu, entendido como processo – acontecimento e fazer (trabalho, criação humana) – deve guiar-se pela afirmação da Vida plena, esplêndida (e não apenas para os seres humanos). Se nossa experiência da realidade concreta torna esse enunciado utópico, isto é, se as condições contemporâneas da existência se encontram de tal modo reduzidas, diremos, com Paulo Freire, que esse fato histórico não é um destino e, portanto, pode ser transformado a partir de nossa tomada de consciência. O museu é, justamente, o dispositivo cultural que pode nos habilitar ao reencontro com os caminhos de vida, à retomada de nosso ser, mas na qualidade de seres humanos verdadeiros: semeadores, cultivadores e potencializadores do que existe. Para que assim seja, porém, é preciso que certos fundamentos seus sejam “desnorteados”. Vejamos o que isso quer dizer, tendo em vista o movimento dos integrantes do Conselho Internacional de Museus (ICOM) de reelaboração da sua definição de museu.

1. Alteridade como princípio

No momento em que escrevíamos este texto, chegaram as notícias do desaparecimento e, posteriormente, do brutal assassinato do indigenista Bruno Pereira e do jornalista Dom

Philips, na região amazônica do Vale do Rio Javari, onde ambos realizavam um trabalho fundamental na defesa dos direitos indígenas, cujas repetidas violações vêm sendo ignoradas pelas autoridades. Essas dolorosas mortes apontam para um fato ainda mais violento: o secular genocídio dos povos indígenas vem-se acelerando, e os muitos mundos que anseiam apenas por existir em paz estão, como nunca, ameaçados de destruição.

A autoria desses crimes há de ser investigada, mas as raízes bem conhecidas dessa brutalidade não são circunstanciais; estão fincadas numa estrutura totalitária que há mais de quinhentos anos tem logrado universalizar-se, isto é, impor-se como a única via legítima e desejável de existência. Estamos nos referindo ao sistema-mundo moderno (Wallerstein, 2006), cujo processo de expansão foi consolidando relações globais de poder, que corroboram a supremacia cultural do ocidente, em detrimento de incontáveis modos de vida (Resende; Nascimento, 2018). Ao padrão global dessas relações de poder, Anibal Quijano e Walter Dignolo denominaram colonialidade. Segundo Dignolo (2017), a exaltação da cristianização, da civilização, do progresso, da modernização e do desenvolvimento, levados aos quatro cantos do mundo pelos europeus, ocultou o fato de que tais “conquistas civilizatórias” se fizeram às custas da violência, da barbárie, do atraso, da invenção da tradição e do subdesenvolvimento.

Em outras palavras, modernidade e colonialidade são fenômenos mutuamente constitutivos e indissociáveis, duas faces de uma mesma moeda.

Enrique Dussel (1994) nos mostra como a Europa, ocupando um lugar periférico em relação ao mundo muçulmano e chinês até o século 18, fabricou sua própria centralidade global no confronto com o Outro – também “inventado” – da América. A invasão desse território foi, de fato, o encobrimento de uma realidade geográfica, política, social, epistêmica e cultural preexistente, assim como o silenciamento das designações próprias que lhes davam os seus povoadores: Abya-Yala, Tawantinsuyu, Anahuac, Pindorama, entre outros. Conceituando essas realidades como o “Novo Mundo”, à modernidade ocidental atribuiu-se uma anterioridade histórica, roubando a contemporaneidade e ignorando a coexistência do continente e de suas populações com as demais regiões do globo. Impôs-se, assim, uma história de narrativa única (Porto-Gonçalves; Quental, 2012).

Esse ser conquistador – que se conferiu a legitimidade de ocupar e explorar territórios e povos ao redor do mundo, atribuindo-lhes os significados que julgava pertinentes, negando-lhes o direito à alteridade – foi o substrato do qual adveio o sujeito moderno, senhor da razão. No movimento que se seguiu às conquistas ultramarinas, de recolha e acumulação de objetos naturais e culturais vindos das colônias e considerados exóticos ao mundo europeu, nasceram ou se reestruturaram as instituições responsáveis pela inovação do saber. Dussel (1980; 2005) dirá, a esse respeito, que o “eu conquisto”, o “eu escravizo” e o “eu venço” originaram o “eu penso”. O “eu extermino” – nos lembra Ramón Grosfoguel (2016) – permitiu a passagem entre esses “eus”, na medida em que ao genocídio

dos povos indígenas e à escravização dos povos africanos correspondeu o seu epistemicídio pela filosofia moderna.

As marcas da episteme moderna/colonizadora estão encravadas na cultura hegemônica, permeando os fios de emoções e linguagens com que é tecida. Senão, vejamos: quando queremos indicar que alguém tem nossa afeição, dizemos que nos “conquistou” ou nos “cativou”, isto é, nos tem como escravos. Também a linguagem com que nos referimos ao conhecimento está plena de metáforas coloniais. Quando alguém tem grande conhecimento sobre um tema, dizemos que o “domina” muito bem. Ao estudar um assunto, afirmamos que o estamos a “explorar”. Tristes modos de amar e conhecer!

Desde o alvorecer da modernidade, arquivos, bibliotecas, museus e universidades assumiram a tarefa de ordenar, classificar e disciplinar a informação e o conhecimento naquele mundo europeu em expansão (BURKE, 2003). No caso dos museus, os objetos e seres recolhidos foram tomados como provas materiais da superioridade do homem branco europeu frente às demais culturas. Paradoxalmente, a título de preservá-los, eles reuniam os despojos de povos e os vestígios de mundos cujo genocídio e apocalipse eram fruto das mesmas conquistas modernas (Valko, 2010). Sua cumplicidade com a colonialidade do ser e do saber é, portanto, assinalável desde a própria origem. O movimento decolonial que hoje se propõe aos museus, portanto, não pode ser simplesmente a introdução de novos conteúdos e representações numa mesma estrutura alicerçada na violência: requer a disposição para o diálogo e a aprendizagem de fundamentos epistemológicos suleados pelas cosmovivências indígenas e também africanas, bem como de suas correspondentes práticas e

pedagogias. Trata-se de um “desnortear” do museu, no sentido de abrir mão das pretensões universalistas da razão europeia e empreender uma vontade autêntica de convivência com o Outro. Os museus comprometidos com a vida, mais do que representar identidades, precisam se (e nos) reconduzir pelos caminhos da coexistência entre alteridades.

Essas alteridades, entendemos nos termos propostos por Emmanuel Levinas (1980) e Enrique Dussel (1980), de exterioridade e infinitude, isto é, desentranhadas da totalidade ocidental, em cujo horizonte de sentido e razão não podem ser englobáveis sem se reduzir a um objeto ou sem se perder na mesmidade:

O outro é exterioridade de toda totalidade porque é livre. [...] Liberdade agora é a incondicionalidade do outro com relação ao mundo no qual sempre sou centro. O outro como outro, isto é, como centro de seu próprio mundo [...], pode dizer o impossível, o inesperado, o inédito em meu mundo, no sistema. [...] Sem exterioridade não há liberdade nem pessoa. Somente na incondicionalidade da conduta do outro descobre-se o fato da liberdade, do livre arbítrio (Dussel, 1980, p. 50-51).

A exterioridade do outro, sua alteridade, funda a possibilidade de um diálogo verdadeiro, da tomada de consciência, do pensamento libertador e da superação da realidade injusta e violenta. Antes de tudo, porque seu rosto provoca a nossa aceitação e responsabilidade. De outra forma, na impossibilidade de um Outro exterior ao sistema, não haveria pessoa, liberdade ou razão – desapareceriam, portanto, a cultura e o mundo que lhe dá contornos, restando apenas o cosmos. Assim, a partir do princípio da alteridade, a relação ética, de proximidade, apreciação, respeito, amor e responsabilidade com o Outro lança os museus, necessariamente, para além do plano da diversidade cultural na sociedade moderna – no terreno da interculturalização.

2. O que dizem as definições de museu

Desde 2016, os integrantes do ICOM vêm buscando discutir e reelaborar uma definição de museu “para fazer frente aos novos desafios do mundo contemporâneo” (ICOM Brasil, 2021). Dentre cinco propostas inicialmente esboçadas, duas foram postas em votação na Conferência de Kyoto em 2019. Sem poder chegar a um consenso, os profissionais de museus têm agora a tarefa de apresentar outra formulação durante a Conferência Geral de Praga, em 2022.

Ainda tendo em mente que “as definições pertencem aos definidores, não aos definidos” (Morrison, 2018), a enunciação de um conceito de museu pelo ICOM não é um ato banal. As deliberações e recomendações da entidade servem de referência para instituições, especialistas, pesquisadores, estudantes em formação e agentes responsáveis pela construção de políticas públicas em vários países. Dela decorrem diretrizes para o trabalho em museus e a formulação de uma ética profissional. Além disso, sua elaboração expressa uma consciência partilhada e negociada pelo campo, dando conta daquilo que os seus agentes consideram relevante. Nesse sentido, a impossibilidade de se chegar a um consenso até o momento pode assinalar que o campo dos museus alcançou uma certa entropia, tornando difícil que uma única definição – que se pretende universal – dê conta da diversidade de agentes e práticas atualmente existentes, bem como de seus interesses e desdobramentos sociais.

Neste exercício dialógico, pretendemos abrir espaço para perguntas que tragam à consideração o princípio da alteridade. Será possível chegarmos a uma definição que não continue recusando a exterioridade de tantos Outros à cultura capitalística ocidental? Que não reproduza as hierarquias epistêmicas, ignorando

a pertinência de museus outros, indígenas, comunitários, etc., relegando-os à condição de uma “segunda categoria”, inferiorizada diante das grandes instituições “clássicas”, públicas ou privadas, lideradas por profissionais com formação acadêmica? Que não silencie diante do empobrecimento da condição humana, implicado no genocídio de povos e no desaparecimento de mundos aos quais se nega o reconhecimento?

Já então precisamos indagar o que significa elaborar uma definição que dê conta dos “novos desafios do mundo contemporâneo”. Ao observar o sítio da próxima conferência do ICOM, veremos que entre esses desafios figuram o uso das tecnologias digitais, os modelos de negócios e a sustentabilidade dos museus, a resiliência frente à pandemia da COVID-19 e outras crises sistêmicas, além do empoderamento de novos atores e ativistas da sociedade civil, questionando o papel social dos museus e sua acessibilidade a públicos diversos. Imerso nesse debate, poderá o nosso olhar se levantar acima dos epifenômenos da cultura capitalística e dos acontecimentos históricos superficiais, para discernir as tendências estruturais que influenciam mais profundamente os rumos das nossas sociedades (Resende; Nascimento, 2018)? Adotando a perspectiva da longa duração (Braudel, 1965), num exercício de radicalidade crítica, seria possível endereçar não apenas os efeitos que atualmente experimentamos como problemas, mas as suas raízes mesmas?

Para tanto, seria preciso restituir, em primeiro lugar, o sentido de contemporaneidade roubado das culturas dos povos indígenas e africanos, quando a modernidade lhes negou a centralidade dos percursos próprios e os situou como primitivos, atrasados e subdesenvolvidos, em comparação ao modo de vida europeu,

considerado o ápice da história mundial (em seus aspectos cognitivos, tecnológicos e sociais). Essa reparação nos faria admitir, de pronto, que, mediante a hegemonia do sistema-mundo moderno/colonial, as sociedades coetâneas enfrentam distintos desafios, e não apenas internos, mas derivados das relações entre elas, num cenário de poderes desiguais. Assim, os “desafios contemporâneos” postos aos museus não poderiam ser enunciados universalmente, tampouco suas soluções. Seria, ainda, forçoso reconhecer que muitos dos problemas com que se depara a “avançada” sociedade capitalista poderiam ser superados se ousássemos admitir os limites de nossa episteme baseada no domínio e na exploração e nos dispuséssemos a aprender com os povos originários, que sempre viveram em reciprocidade com a Vida, segundo uma ética de respeito e cuidado, que resulta em abundância e Bem-Viver, sem ameaçar ou explorar o equilíbrio com o ambiente e as demais espécies do planeta.

Numa outra perspectiva, podemos nos perguntar se as definições de museu postas em debate dão conta, realmente, do que os museus são, ou se melhor expressam a visão utópica de seus profissionais. Curiosamente, as alternativas apresentadas não evidenciam um aspecto fundamental que o próprio tema da Conferência Geral do ICOM elegeu em 2022: o poder. Museus são atravessados pelo poder e podem se constituir tanto em instâncias de partilha e participação quanto em instrumentos de controle, silenciamento e exclusão. Episódios recentes e bem conhecidos de censura em museus brasileiros nos lembram que, apesar das boas intenções de seus trabalhadores ou colaboradores contratados, nem tudo é inclusão, polifonia ou transparência. Reconhecer o caráter de construção social e política dos museus, e as disputas em que

esse processo está mergulhado (e não apenas “aborda”, na qualidade de conteúdo), ao invés de tomar como garantido o seu caráter plural e emancipatório, requisitaria, por conseguinte, um nítido posicionamento ético e político de seus profissionais e gestores, e a constante disposição para a auto-observação (quando não, o diálogo com instâncias sociais de gestão/participação), em lugar da atitude técnica neutra de quem apenas cumpre uma função.

Além disso, considerando os processos de longa duração, os museus conservam ainda em suas estruturas elementos advindos da violência colonial, para os quais ainda não se tem uma solução definitiva ou satisfatória. É o caso de coleções etnográficas que permanecem em reservas técnicas, sem estudos aprofundados e sem o restabelecimento de vínculos com as comunidades que lhes deram origem, a manutenção de remanescentes humanos e a recusa dos grandes museus europeus em repatriar coleções formadas nos processos de colonização (Cury, 2020). Uma definição utópica, ainda que seja capaz de apontar um horizonte desejável, não ajuda a iluminar a distância que necessitamos percorrer para chegarmos até lá. E há muito trabalho a ser feito.

Por fim, as definições em debate parecem falhar na tentativa de esgotar, numa só definição substantiva, uma multiplicidade de formas, funções e finalidades que, em todo caso, adquirem distintos contornos e ênfases conforme o contexto sociocultural do qual o museu emerge. Uma definição processual de museu, abrindo espaço suficiente para acolher o gesto criativo humano, com todos os riscos que envolve, seria capaz de convocar a responsabilidade e o compromisso de cada um de nós, na permanente configuração e reconfiguração cotidiana do próprio fazer?

3. Museus para a alteridade: mediação intercultural e nosotrificação

Se admitirmos, como a Museologia admite, que os museus podem assumir variadas formas no tempo e no espaço (Scheiner, 2013), pois suas configurações específicas expressam os fundamentos e valores das sociedades que os concebem e sustentam, então, teremos o desafio de buscar uma definição mais processual, menos substantiva ou normativa do museu. Convém, portanto, a essa altura, retomar nossa reflexão sobre a alteridade como um requisito para os museus comprometidos com a vida e indagar sobre os elementos que especificam esse processo. Nos campos da Educomunicação, cuja referência pioneira é o trabalho de Ismar de Oliveira Soares, e da Infoeducação, sistematizado por Edmir Perrotti e Ivete Pieruccini, encontramos pistas conceituais que podem nos ajudar a compor algumas respostas instigantes.

Os museus, enquanto criação/trabalho humano, configuram-se como dispositivos culturais por meio dos quais uma coletividade se afeta, se informa (atribui significados) e desenvolve a consciência sobre (conhece, cuida e atua com) os diversos elementos, aspectos e vínculos constitutivos da cultura que vivencia, bem como das relações entre a sua própria cultura e as demais. Dado o seu caráter social, as dimensões comunicacionais e educativas são intrínsecas a esse fazer.

Pelos vínculos que seus museus cultivam, restituem e reforçam, contextualizados num ecossistema de práticas sociais criativas e de memória, uma coletividade preserva e recria dinamicamente a sua cultura e as relações com as demais. Assim, um museu será tão mais potente quanto mais for capaz de acionar

uma cosmopercepção complexa e integrada dos aspectos culturais relevantes para uma coletividade, favorecendo a incorporação pelos seus integrantes das condições de decifração e recriação de sua matriz cultural.

Conforme as decisões dos sujeitos envolvidos no processo do fazer o museu, as disponibilidades de recursos e as regras de participação, ele devém mais ou menos inclusivo, democrático e emancipatório. As emoções e linguagens que especificam uma cultura, assim como as epistemologias ou cosmovivências que lhes servem de fundamento tendem a expressar-se na configuração do museu. A ação deliberada de seus criadores (dentre os quais também se inclui o “público”), porém, pode recombina tais elementos em organizações ou leituras dissidentes, de oposição ou insurgência, expressando o seu grau de liberdade e compromissos sociais. É papel dos profissionais de museu, portanto, gerir esse ecossistema cultural/educativo de modo a regular (preferencialmente, maximizar) o seu “coeficiente comunicativo” (Soares, 2002).

Assumindo que as práticas culturais são permeadas por diferenças de poder, quer seja no interior de uma sociedade, quer nas dinâmicas interculturais, os museus comprometidos com a Vida atuarão como instâncias de mediação, que não restringem o seu papel a favorecer o acesso do público ao patrimônio cultural, numa perspectiva difusionista, mas, na qualidade de produtores de significação, viabilizam a convivência na alteridade e, num gesto de afirmação ética, propiciam as condições para o exercício de um protagonismo cultural coletivo, compartilhado. Essas condições são, precisamente, a criação de “vínculos simbólicos entre os diferentes, espaços de transição, pontos de convivência que tornam

possível o ‘viver juntos’” (Perrotti; Pieruccini, 2014, p. 11).

É neste viver juntos e no diálogo que dele deriva que pode emergir um novo sujeito político–o “nosoutros” de que falava Carlos Lenkersdorf (2002). Conservando a alteridade entre si, “nós” e os “outros”, solidariamente, comprometem-se no respeito e na liberdade com a existência plena uns dos outros e fundamentam a possibilidade de interculturalização, entendida como a produção de distintos objetos, a partir de uma mesma condição humana.

Considerações finais

Neste breve exercício de diálogo com as concepções de museu em debate pela comunidade do ICOM, buscamos “desnortear” seus fundamentos. Intentamos, assim, possibilitar a emergência de uma definição capaz de afirmar a alteridade como princípio e comprometer-se com a existência plena dos povos indígenas e africanos, alvos de um longo processo de genocídio e epistemicídio no contexto de formação e consolidação do sistema-mundo moderno/colonial.

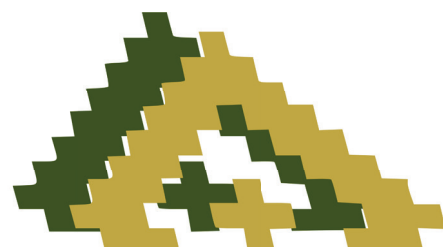
Interrogamos o sentido de “contemporaneidade” atribuído aos desafios que tais definições pretendem endereçar, a partir da noção braudeliana de longa duração. Ao restituirmos a coetaneidade das sociedades e culturas indígenas e africanas, indagamos a possibilidade de enunciação de problemas e soluções universais no âmbito dos museus. Por fim, questionamos se as concepções propostas traduzem o que os museus são, de fato, ou se, antes, apontam para as visões utópicas de seus profissionais. Concluímos pela dificuldade de enunciar uma definição substantiva, normativa e universalizante que possa dar

conta, satisfatoriamente, da pluriversidade de agentes e práticas do campo museológico atual.

Afirmamos, outrossim, a possibilidade de uma definição processual de museu que, aberta à alteridade e à possibilidade do gesto criativo humano, convoque os agentes do campo a assumirem uma responsabilidade ética diante das diferenças de poder no interior e entre as culturas. A partir de contribuições dos campos da Educomunicação e da Infoeducação, ensaiamos elencar alguns elementos necessários para uma definição interculturalizante de museu.

Referências

- BRAUDEL, F. História e Ciências Sociais: a longa duração. *Revista de História*, s.l., v. 30, n. 62, p. 261-294, 1965.
- BURKE, P. *Uma história social do conhecimento I: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- CURY, M. X. Repatriamento e remanescentes humanos – musealia, musealidade e musealização de objetos indígenas. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 26, p. 14-42, ago. 2020.
- DUSSEL, E. *Filosofia da Libertação*. São Paulo; Piracicaba: Loyola; Unimep, 1980.
- DUSSEL, E. El encubrimiento del otro: hacia el origen del “mito de la Modernidad”. *La Paz: UMSA*; Plural Editores, 1994.
- DUSSEL, E. *Europa, modernidade e eurocentrismo*. In: LANDER, E. *A colonialidade do saber, eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 25-34.
- GROSGUÉL, R. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 25-49, 2016.
- ICOM BRASIL. Pesquisa ICOM Brasil Nova Definição de Museu: *Apresentação do ICOM Brasil*. São Paulo: Conselho Internacional de Museus, 2021.
- LENKERSDORF, C. *Filosofar en clave Tojolabal*. México: Ed. Miguel Ángel Porrúa, 2002.
- LEVINAS, E. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- MIGNOLO, W. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 32, n. 94, jun. 2017.
- MORRISON, T. *Amada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- PERROTTI, E.; PIERUCCINI, I. Mediação cultural como categoria autônoma. *Informação & Informação*, Londrina, v. 19, n. 2, p. 1-22, maio/ago. 2014.
- PORTO-GONÇALVES, C. W.; QUENTAL, P. D. A. Colonialidade do poder e os desafios da integração regional na América Latina. *Polis Revista Latinoamericana*, v. 31, dez. 2012.
- RESENDE, A. C. Z. D.; NASCIMENTO, S. M. Lógicas do Sistema Mundo Moderno Colonial e violências contra os povos indígenas no Brasil. *Interethnica. Revista de Estudos em Relações Interétnicas*, v. 21, n. 2, p. 90-111, 2018.
- SCHEINER, T. Museu, museologia e a ‘relação específica’: considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 42, n. 3, p. 358-378, dez. 2013.
- SOARES, I. O. *Gestão comunicativa e educação: caminhos da Educomunicação*. *Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 23, p. 16-25, Jan/abr 2002.
- VALKO, M. *Pedagogía de la desmemória: crónicas y estrategias del genocidio invisible*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2010.
- WALLERSTEIN, I. M. *Análisis de sistemas-mundo: una introducción*. 2. ed. México: Siglo XXI Editores, 2006.





PERSPECTIVAS PARA A EDUCAÇÃO MUSEAL ANTE A NOVA DEFINIÇÃO DE MUSEU

Janice Shirley Souza Lima
Simone de Oliveira Moura

Partilhas e atravessamentos

Abordar um tema que entrelaça Arte/Educação/Mediação e Patrimônios Artísticos e/ou Arqueológicos é uma proposição complexa e desafiadora, mesmo sendo parte significativa da nossa vida profissional como professoras de um curso superior de Artes Visuais numa universidade particular de Belém/PA, até recentemente, ou nas experiências vividas nos museus do Sistema Integrado de Museus (SIM/SECULT), no Museu de Arte de Belém (MABE/FUMBEL/PMB) e nos projetos de Educação Patrimonial vinculados a pesquisas arqueológicas, nos quais atuamos no Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG).

A noção de educação museal insere-se no contexto dessas experiências por nós vivenciadas nas relações museu/escola, museu/universidade, museu/comunidades, e possui um lastro teórico de conhecimento em linhas de pensamentos que ora se complementam, ora se contrapõem, e de experiências plurais envolvidas em circunstâncias diversas e adversas. É uma noção também atravessada por legislações próprias que vão se delineando e transformando as práticas educativas nas instituições e vice-versa.

Então, o desafio é – como diria Edgar Morin – um enfrentamento ao conhecimento complexo, cujo problema consiste em analisar os motivos pelos quais o termo educar foi retirado na nova definição de museu implementada pelo

Conselho Internacional de Museus (ICOM), em 2022, e argumentar sobre a necessidade de sua reinserção nessa nova definição.

O final dos anos 1990 e o início dos anos 2000 foram efervescentes de práticas, experiências e debates relacionados à educação nos museus paraenses. A criação de vários museus em Belém, sob a gestão do SIM/SECULT, provocou um diálogo entre estes e as universidades; entre estes e as escolas da educação básica, tornando-se campo de estágio para os alunos dos cursos de artes visuais das universidades locais.

No campo da Arte-Educação enfrentava-se uma luta pela permanência do ensino de arte no currículo da educação básica. A abordagem triangular sistematizada por Ana Mae Barbosa nos orientava para um ensino de arte que rompesse com as persistentes práticas polivalentes, com o uso obediente de frágeis livros didáticos e com o recurso didático da cópia de obras de arte como exercício de criação; debatíamos o ensino de arte nos Parâmetros Curriculares Nacionais e a Federação de Arte-Educadores do Brasil aglutinava cada vez mais os arte-educadores nessa luta.

Em relação ao patrimônio, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) promovia encontros nacionais de educadores visando à elaboração de diretrizes para a educação patrimonial. A portaria nº 230 do IPHAN, de 2002, exigia a realização de projetos de educação patrimonial durante a realização

das pesquisas arqueológicas em áreas de grandes empreendimentos; e as experiências se multiplicavam em todo o país.

No que se refere à inclusão, no início dos anos 2000 as escolas públicas passaram, de fato, a matricular alunos com diferentes deficiências, inserindo-os nas salas de aula junto com os demais e desafiando os professores a conhecer cada aluno individualmente e a encontrar formas de garantir o aprendizado de todos e de cada um(a) individualmente. A implementação do Atendimento Educacional Especializado nas escolas foi fundamental para dar suporte aos professores e aos estudantes, experimentando meios de acessibilidade, tecnologias assistivas e diferentes modos de promover o ensino e a aprendizagem.

Por sua vez, a Funarte e outras instituições de fomento incluíam nos editais para exposições de arte condicionantes que obrigavam a inclusão de planos educativos, socioeducativos e inclusivos nos projetos. Tudo isso foi importante, pois nos impulsionou a todos – os profissionais da área de Artes Visuais, trabalhadores de museus, professores de arte, curadores, artistas, educadores – a nos colocar de frente uns aos outros para trabalhar e buscar soluções juntos, provocando o diálogo entre os profissionais, desvanecendo hierarquias entre saberes e ampliando as possibilidades de empoderamento dos educadores de museus e dos professores de arte. Além, claro, da criação dos programas de pós-graduação, com os cursos de mestrado e doutorado nas áreas de arte e cultura.

Na nossa vida profissional, muitas experiências envolvendo a noção de educação museal e promovendo seus atravessamentos foram marcantes, como o projeto Capacitação de Agentes de Espaços Culturais realizado no SIM/

SECULT no ano 2000, com 30 jovens na faixa etária de 16 a 21 anos, que se encontravam em situação de vulnerabilidade social. Durante seis meses eles vivenciaram os museus do SIM/SECULT por dentro, participando dessa experiência educativa e de profissionalização nesses espaços culturais – e todos os profissionais desses museus tornaram-se educadores daqueles jovens, que passavam oito horas diárias nessa convivência.

Na realização dos projetos de educação patrimonial no Museu Goeldi, cada um deles teve desdobramentos importantes, como o de Canaã dos Carajás, através do qual os adultos que haviam parado de estudar nos primeiros anos do ensino fundamental, motivados pelas atividades do projeto, voltaram a estudar e concluíram ensino fundamental e médio; ou o de Parauapebas, cujas mulheres se organizaram e criaram o grupo Mulheres de Barro, e com recursos próprios e de editais construíram um espaço cultural para a cidade, onde funciona um atelier de cerâmica inspirada na cerâmica arqueológica local, uma galeria de arte, espaços para oficinas de educação patrimonial e uma lojinha para a venda das peças.

Em 2014 elaboramos um plano socioeducativo para o projeto, do fotógrafo Octavio Cardoso: “Minha Ilha: campos abertos do Marajó”. Com esse projeto, Octavio concorreu e foi contemplado no 14º Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia naquele ano. O edital do prêmio exigia que o projeto tivesse um plano de ação socioeducativa para alunos do ensino fundamental de escolas públicas ou comunidades de bairros periféricos; e que apresentasse estratégias de acessibilidade para pessoas com deficiência (surdas ou cegas).

Propusemos então a realização de uma experiência estética inclusiva, com estratégia de acessibilidade para deficientes visuais (cegos,

peças com baixa visão e outras deficiências associadas), envolvendo estudantes do 9º ano do ensino fundamental de duas escolas públicas municipais: o Liceu Escola Mestre Raimundo Cardoso, situado em Icoaraci, distrito de Belém, e a Escola Adalberto Paraense, situada em Cachoeira do Arari, no arquipélago do Marajó. A escolha dessas escolas deveu-se ao fato de sua situação geográfica e contexto cultural, que de algum modo estão relacionadas com o tema da exposição. E a ideia era envolver, ao máximo, as duas comunidades escolares.

É desse lugar de fala de nossas experiências compartilhadas que surge a persistência em pensar e manter processos educativos nos museus, seja quando neles estamos trabalhando, ou quando os estamos frequentando com nossos alunos; e essa persistência nos move a escrever juntas este texto, visando contribuir com a reflexão crítica acerca da nova definição de museu determinada pelo ICOM.

O papel da Educação e as relações de poder na instituição Museu

Selecionar é uma operação de poder. Privilegiar um tipo de conhecimento é uma operação de poder. Destacar, entre as múltiplas possibilidades, uma identidade ou subjetividade como sendo a ideal é uma operação de poder. Tomaz Tadeu da Silva

O tema “O Poder dos Museus”, estabelecido, pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) para a 20ª Semana Nacional de Museus, ocorrida em maio de 2022, impulsionava-nos a debater sobre as ideias de: construção, potência em devir e devir dos museus.

Naquele momento, estava em curso o debate acerca da nova definição de museu, que seria escolhida pela comunidade museal brasileira como a mais relevante entre as cinco apresentadas para votação pelo ICOM Define – Comitê Internacional que então coordenava os processos.

Mais de 760 pessoas deixaram a sua opinião na consulta pública realizada pelo ICOM Brasil. Com base nos resultados da votação, o Grupo de Trabalho formado para acompanhar esse processo recomendou, também, a inclusão dos termos “patrimônio cultural e natural”, e “educar”, no referido texto, encaminhando a seguinte definição, com tais observações para a votação final que aconteceria na Assembleia Geral de Praga, em agosto de 2022:

Um museu é uma instituição inclusiva, sem fins lucrativos, aberta ao público, que investiga, coleciona, preserva, expõe e comunica o patrimônio material e imaterial, promovendo reflexões críticas sobre a memória e as identidades. Os museus estão a serviço da sociedade, proporcionando experiências educativas e de partilha de conhecimentos. Impulsionados pelas comunidades ou moldados em conjunto com os seus públicos, os museus podem assumir uma ampla gama de formatos, promovendo igualdade de acesso, sustentabilidade e diversidade.

A Nova Definição de Museu, em vigor a partir de 24 de agosto de 2022, ficou assim estabelecida:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos.

A princípio, entendemos que essa definição reduz o papel da educação na instituição museal e, de certa forma, nega a sua historicidade, especialmente nos museus públicos, que funcionam sempre com recursos financeiros e humanos reduzidos, nos quais o trabalho dos educadores se mantém a duras penas. A questão que se coloca é: Qual a perspectiva de museu como potência em

devir, diante de uma definição que reduz a ação de educação museal à possibilidade de apenas algumas experiências comunicativas?

Durante séculos, os museus foram os receptáculos oficiais e sagrados dos objetos que compõem o patrimônio das elites e foram apreciados como templos. As relações de poder permeiam a historiografia dos museus.

Além de receptáculo e guardião do patrimônio cultural, o museu tem se portado, principalmente, como um importante agente institucional participante da definição daquilo que deve ou não compor a memória coletiva, aqui compreendida como uma interpretação compartilhada do passado, a partir do presente (Halbwachs, 2004). Sua história demonstra que foi criado e tem se mantido para preservar a memória e o patrimônio das elites.

Esse conjunto de bens e práticas tradicionais que nos identificam como nação ou como povo é apreciado como um dom, algo que recebemos do passado com tal prestígio simbólico que não cabe discuti-lo. As únicas operações possíveis – preservá-lo, restaurá-lo, difundi-lo – são a base mais secreta da simulação social que nos mantém juntos (GARCIA CANCLINI, 2000, p. 160).

A institucionalização do museu, nessa perspectiva, está relacionada ao reconhecimento público, mas como pode almejar a frequência e o reconhecimento do grande público em toda a sua diversidade, se os seus acervos, exposições, estruturas de funcionamento e formas de atendimento ao visitante não refletem a memória e os interesses da coletividade, e sim de apenas um segmento desta?

Os conceitos de museu, patrimônio, identidade e memória estão intrinsecamente interligados e são movidos e moldados num campo de tensões, ao sabor das relações de força estabelecidas por diversos atores no mundo capitalista contemporâneo.

Há mais de meio século, precisamente em 1958, ocorreu no Rio de Janeiro o Seminário Regional da Unesco, cujo objetivo consistiu em discutir o papel educativo do museu, um marco no processo de transformação da instituição museal na América Latina (Araújo; Bruno, 1995). Outros encontros dessa natureza ocorridos posteriormente resultaram em documentos importantes, que contribuíram para consolidar o papel educativo desse espaço cultural, como a Declaração de Caracas de 1992, que reafirmou o museu como espaço de comunicação. E no fundamento dessa definição contemplava o ato de educar, embora entendamos que comunicação e educação são campos de conhecimento diferentes – educar não é simplesmente comunicar.

Essa concepção de museu sugeriu, desde então, novas e diferenciadas relações com a sociedade e, mesmo submetendo a educação ao campo da comunicação, ainda assim, nessa concepção, a educação parecia ter um papel primordial. O museu, como espaço de comunicação, passou a exigir mudanças na sua forma de organização e de atuação social, fazendo-se considerar um espaço multidisciplinar e necessitar da aproximação entre os diversos profissionais que nele atuam, face a essa metamorfose.

Ao mesmo tempo, instaurou-se uma crise de identidade com a qual ainda hoje se depara a instituição museal, caracterizada pela “[...] gradual transformação de espaços reservados e elitistas em espaços públicos e de lazer” (Fortuna, 2007, p.11). Entretanto, apesar do reconhecimento dessa crise, a relação entre o público e o museu ainda apresenta uma imensa dificuldade.

Nesse contexto, surge o termo mediação cultural que, segundo Teixeira Coelho (1999), refere-se aos processos de naturezas diversas que visam aproximar indivíduos ou coletividades às obras de cultura e de arte. De acordo com o autor:

Entre as atividades de mediação cultural estão as de orientador de oficinas culturais, monitores de exposições de arte, animadores culturais, museólogos, curadores, profissionais das diversas áreas que constituem um centro cultural, bibliotecários de bibliotecas públicas, arquivistas e guias turísticos (Teixeira Coelho, 1999, p. 248).

A função da mediação cultural parece fazer jus à noção de museu como cenário onde atuam profissionais de diversas áreas do conhecimento humano e transitam espectadores de diversas origens étnicas e sociais e onde patrimônio cultural e memória social deverão ser motivos de construção coletiva de conhecimento. Contudo, observa-se atualmente uma tendência a identificar apenas os profissionais que atendem o público nas exposições como mediadores culturais.

Na sexta Bienal do Mercosul, realizada em Porto Alegre, no período de setembro a novembro de 2007, foi usado o termo “curadoria pedagógica” para designar o trabalho do profissional responsável pela elaboração da proposta educativa e formação dos mediadores. Segundo Pérez-Barreiro (2007), essa figura foi criada para integrar, desde o início, a equipe curatorial desse evento expositivo de arte, por entender que “[...] a educação também é uma atividade artística e criativa”. Sim, mas não somente, acrescentamos. O que esses termos significam no contexto da crise identificada e das mudanças almejadas é o que interessa discutir, a fim de entendermos o papel da educação em museus, de que maneira os atores sociais representam seus papéis nesse cenário, bem como os desafios frente às relações de poder.

Deste modo, procuramos interpretar os enfrentamentos do museu à referida crise e analisar alguns conceitos relacionados com a educação nesse espaço cultural. A intenção não é produzir um relato histórico ou cronológico acerca

da inserção da educação no museu, mas analisar alguns encontros e desencontros, bem como algumas tramas dos percursos traçados, de modo a esboçar um desenho representativo da educação museal como ação política.

Indagamos, inicialmente, o que vem a ser educação em museu? Em que princípios se fundamenta? E de que forma ela se insere na política institucional? Pode-se dizer que o museu é também um espaço de educação não formal. Gadotti (2005) define a educação não formal procurando caracterizá-la pela sua especificidade e não para opô-la à educação formal.

A educação formal tem objetivos claros e específicos, sendo representada principalmente pelas escolas e universidades. Ela depende de uma diretriz educacional centralizada, como o currículo, com estruturas hierárquicas e burocráticas determinadas em nível nacional, com órgãos fiscalizadores do ministério da educação. A educação não formal é mais difusa, menos hierárquica e menos burocrática. Os programas de educação não formal não precisam necessariamente seguir um sistema sequencial e hierárquico de “progressão”. Podem ter duração variável, e podem, ou não, conceder certificados de aprendizagem (Gadotti, 2005, p. 2).

A flexibilidade permitida pela educação não formal, contudo, não dispensa sistematização, o que implica intencionalidade. Numa ação sistematizada, os resultados concretos decorrem da práxis intencional e, conforme Saviani (1993), a práxis é uma prática orientada teoricamente e de forma explícita.

O museu é uma invenção cultural, se compreendemos como Gertz (1989), que cultura é uma construção simbólica, uma teia de significados que a humanidade vai tecendo ao mesmo tempo em que a analisa. Portanto, foi

criado para representar a sociedade no tocante à sua memória, tornando-se lugar de produção de conhecimento, vinculando-o inevitavelmente ao campo da educação.

Neste sentido, o museu é lugar de representação e conhecimento.

Na perspectiva pós-estruturalista conhecer e representar são processos inseparáveis. A representação – compreendida aqui como inscrição, marca, significante e não como processo mental – é a face material, visível, palpável, do conhecimento (Silva, 2007, p. 1).

Portanto, se o museu vive uma crise de identidade, esta, seguramente, está vinculada à crise entre representação e poder estabelecida no mundo globalizado.

Enquanto uns proclamam o fim da representação, entretanto outros reivindicam o direito à representação. Os questionamentos lançados às epistemologias canônicas, às estéticas dominantes, aos códigos culturais oficiais partem precisamente de grupos sociais que não se veem aí representados. Há uma revolta das identidades culturais e sociais subjugadas contra os regimes dominantes de representação. E essa revolta que caracteriza a chamada “política de identidade” (Silva, 2007, p. 1).

No Brasil, ao inverso dos discursos amplamente alardeados nos grandes veículos de comunicação, a educação é relegada ao último plano, tanto pelos órgãos governamentais quanto pela sociedade, de um modo geral, enfeitada pela lógica capitalista.

Ser professor ou fazer carreira na educação está fora de cogitação para os jovens das classes média e alta. A visão generalizada que se tem é a de que esta é uma profissão que não oferece um bom futuro, devido às péssimas condições de trabalho e de remuneração. A este fato se soma o preconceito de que é uma profissão para os menos favorecidos economicamente, que não tiveram acesso a uma educação de boa qualidade, aqueles a quem não resta alternativa.

Nas universidades, tanto nos cursos de licenciatura quanto nos de bacharelado, contraditoriamente, a educação é alvo desse preconceito por parte de alunos e professores. Estes últimos, quanto mais especializados, quanto maior a titularidade, maior distância almejam do ensino que, em suma, só serve para complementar a sua renda. E são exatamente estes que não têm compromisso com a educação, que desqualificam a profissão.

Em um relato sobre a sua vivência como aluna durante a graduação e pós-graduação, Bell Hooks faz uma crítica ao modelo de educação e, apesar de referir-se à realidade norte americana, em muito se assemelha ao que observamos no Brasil. Também não é sem razão a sua conexão com os ideais do educador brasileiro Paulo Freire, seu “mentor e guia” (nas palavras da própria autora).

A grande maioria dos nossos professores não dispunham de habilidades básicas de comunicação. Não eram autoatualizados e frequentemente usavam a sala de aula para executar rituais de controle cuja essência era a dominação e o exercício injusto de poder. [...] O sistema de educação bancária (baseado no pressuposto de que a memorização de informações e sua posterior regurgitação representam uma aquisição de conhecimentos que podem ser depositados, guardados e usados numa data futura) não me interessava (Hooks, 2017, p. 14).

Esse modelo de educação bancária que assombra as escolas de educação básica e ainda pode ser encontrado nas universidades como prática quase recursiva, contamina toda a sociedade e se espraia até os museus. E se ser profissional da educação na escola ou na universidade nos impõe o estigma de medíocres, no museu a situação não é muito diferente – aí ela também é disfarçada. Os disfarces são muitos e se apresentam principalmente na suposta falta de recursos financeiros para os projetos e

ações dos setores de educação e na ausência de formação continuada para o seu pessoal.

Esses disfarces se dissolvem quando se observa mais atentamente o papel delegado ao setor de educação, geralmente confundido com o de reprodutor e difusor do conhecimento já estabelecido, aquele produzido pelos seus detentores: pesquisadores, curadores, museólogos, administradores. Esta é uma das formas pelas quais a pecha de medíocres outorgada aos educadores torna-se mais evidente.

Como os educadores de museus reagem a essa situação é um outro problema. A maioria aceita e se resigna a cumprir esse papel, ou por medo de perder o emprego, ou por comodidade, ou por desconhecer, de fato, o seu papel e do setor onde atua. Os que enfrentam e ultrapassam essa limitação imposta conseguem alçar outros voos e até ganham respeito na instituição, mas o que se observa é que esses, em sua maioria, imediatamente passam a utilizar outros termos para designar a sua função.

Concordamos com Pérez-Barreiro (2007) quando afirma que o responsável pela ação educativa das exposições deve participar desde o início do processo curatorial, porém, no contexto em que estamos situando, consideramos problemático o uso de um outro termo para designar o papel do educador nesse processo.

Curador pedagógico e até mesmo o termo mediador cultural, quando usado para nomear exclusivamente os que organizam a ação educativa, preparam os profissionais que vão receber o público e aqueles que orientam os visitantes em uma exposição, são alguns dos termos que, a nosso ver, servem para escamotear a situação acima exposta. Sub-repticiamente esses termos colaboram na hierarquização das áreas de conhecimento e profissionais.

Essa separação entre o ato de produzir conhecimento e o ato de promover o conhecimento existente é um discurso da ideologia capitalista, segundo Freire (1986). Consideramos, como Bernstein (1996), que a atividade pedagógica é também uma forma de construção de conhecimento e que o educador, quando transpõe didaticamente o conhecimento existente, reorganiza-o e o contextualiza. Nessa operação, um novo saber é produzido.

Na linha de frente do atendimento ao público, encontra-se o personagem hoje denominado mediador cultural. Esses mediadores, no Brasil, não necessariamente possuem formação específica na área da educação ou das licenciaturas e, nos museus de Belém, por exemplo, essa prática tem sido delegada a profissionais e estudantes de diversas áreas do conhecimento, independentemente de serem licenciados ou não, especialmente bacharelados em Turismo, Artes Visuais, História, Museologia e outras.

Por um lado, esse é um aspecto interessante, pois permite ao estudante a opção de se tornar profissional nessa área, amplia o mercado de trabalho, ao mesmo tempo em que permite a formação de equipes multidisciplinares nesses espaços culturais. Por outro lado, a ausência de profissionais com formação específica em educação ou licenciados na área de conhecimento em que se insere o acervo do museu, tornam a ação de educar frágil, teórica e metodologicamente. Há, ainda, no foco dessa situação, o problema da formação do bacharel, que não é preparado adequadamente para atuar pedagogicamente no museu.

Infelizmente, os mediadores culturais, até pouco tempo denominados monitores, em sua grande maioria ainda agem como repetidores do conhecimento e não como recontextualizadores e provocadores de um diálogo capaz de produzir

questionamentos acerca dos objetos expostos. Mudou-se a nomenclatura, porém, a forma de realizar a aproximação entre o público e as exposições, na maciça maioria dos casos, permanece a mesma.

Essa atitude, a meu ver, está relacionada com a hierarquia estabelecida nos museus, na qual o setor de educação ainda é visto como aquele que tem por obrigação exclusiva atender diariamente ao maior número possível de visitantes, o que denota falta de preocupação com a qualidade desse atendimento. Com um número reduzido de pessoal, na maioria dos casos, não sobra tempo para o estudo do acervo e planejamento dos processos educativos.

Enfim, não há recursos financeiros e nem tempo para promover a formação continuada desses profissionais. E, como afirma Barbosa (2005, p. 102): “No Brasil, em museus e centros culturais, a educação, embora glamourizada por outro nome, é sempre a última na escala das prioridades e valores hierárquicos”.

E se, por um lado, o educador museal não encontra tempo para estudar o acervo, não participa das pesquisas e nem da elaboração e execução dos projetos expográficos e curatoriais, por outro lado, os professores das escolas responsáveis pela educação básica ainda estão habituados à prática de solicitar pesquisas nos velhos moldes da educação bancária, além de não terem também o hábito de visitar esses espaços culturais.

Sem problemáticas historicamente fundamentadas para produzir o saber crítico, a visita torna-se um ato mecânico. Ainda é muito comum o professor de história exigir dos alunos o famigerado relatório da visita. Aí, vemos uma legião de estudantes desesperados, copiando as legendas rapidamente, para fazer a tarefa exigida. Nessa atividade, baseada no reflexo e não na reflexão, o visitante chega ao ponto de perder o que há de mais importante: o contato com os objetos (Ramos, 2004, p. 26).

O relato acima é uma prática comum nos museus de Belém e não se restringe apenas aos professores de história da educação básica, mas se estende aos professores das disciplinas escolares de um modo geral e também de algumas universidades locais.

Contrariamente a essa prática, um conceito mais afinado com a perspectiva crítica em educação seria o ato de intervir dialogicamente, aquele capaz de provocar questões e respostas. “A educação dialógica estabelece a ligação. Ela vincula a leitura das palavras com a leitura da realidade, para que as duas possam falar uma com a outra” (Shor apud Freire; Shor, 1988, p. 165).

Contudo, como já foi dito anteriormente, a mediação não é responsabilidade exclusiva do educador que faz o atendimento direto ao público; estende-se também aos diretamente envolvidos na produção das exposições.

A exposição deve ser pensada de modo a permitir que os visitantes possam entender algumas das problemáticas elencadas sem o auxílio obrigatório de monitores. A educação museal passa necessariamente pela capacidade progressiva de instrumentalizar o público para a decifração dos códigos propostos; do contrário, o monitor vira acessório permanente e corre-se o risco de pleitear mediações indispensáveis. Assim como a conquista da leitura de um texto se faz ao dispensar a figura alheia que leria para nós, a exposição também mostra sua eficiência ao criar formas de comunicação e dispositivos de reflexão sem tutela (Ramos, 2004, p. 26).

Trata-se, portanto, de pensar o atendimento ao público como responsabilidade de todos os profissionais do museu, afinal, o papel do setor de educação nesse espaço cultural não pode ser exclusivamente o de atender os visitantes.

As possibilidades de ações educativas e sociais que o museu contemporâneo pode implementar no processo de comunicação entre o público e suas coleções são variadas. Não obstante, para tornar essa prática real e consistente é

necessário que as ações ultrapassem essas limitações. Infelizmente, o trabalho realizado nos museus não ocorre de forma interdisciplinar.

Nesse contexto, o educador tem um papel primordial, pois deve saber o momento de ser apenas um informante e o de ser educador no sentido estrito, quando a visita é previamente agendada e tem objetivos pedagógicos claramente definidos. Porém, para isto é preciso estudar o acervo, participar dos projetos expográficos e curatoriais e conhecer as teorias da educação.

É preciso, para tanto: preparação específica para que os objetivos sejam alcançados; evitar copiar os modelos ultrapassados e inadequados de ensino-aprendizagem; criar e experimentar métodos que privilegiem o tratamento das coleções expostas como fontes geradoras de conhecimento; usar recursos apropriados; ter domínio do assunto; e estabelecer uma relação dialógica com o público.

Essas necessidades são básicas, mas não devem se cristalizar. A partir delas, novas necessidades deverão surgir, dinamizando o trabalho educativo que, assim, terá um programa flexível. É necessário, portanto, que cada museu estabeleça a sua política educacional, entendendo-se essa política como uma declaração de princípios, a partir da qual determinará as atribuições do setor responsável pelo seu programa educativo.

Da definição de Museu em vigor até o ano de 2022 e a nova definição

A definição de museu em vigor desde 2007, afirmava:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite” (ICOM, 2007).

Na 24ª Conferência Geral do ICOM, em 2016, seus membros chegaram à conclusão sobre a necessidade de atualizá-la para fazer frente aos novos desafios do mundo contemporâneo, sendo instituído um comitê responsável pelo processo.

Esse Comitê promoveu, entre 2016 e 2019, uma série de encontros e oficinas ao redor do mundo para estimular e colher propostas de uma nova definição. O ICOM Brasil apoiou a realização de três oficinas (em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador) e desenvolveu uma plataforma pública de consulta ao campo museal sobre a nova definição. Esse trabalho resultou em cinco propostas de nova definição, que foram apresentadas ao Comitê Executivo do ICOM Internacional.

Em 2019, o Comitê selecionou e submeteu a seguinte proposta para votação na 25ª Conferência Geral do ICOM, em Kyoto:

Os museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos que atuam para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros. Reconhecendo e abordando os conflitos e desafios do presente, mantêm artefatos e espécimes de forma confiável para a sociedade, salvaguardam memórias diversas para as gerações futuras e garantem a igualdade de direitos e a igualdade de acesso ao patrimônio para todos os povos. Os museus não têm fins lucrativos. São participativos e transparentes, e trabalham em parceria ativa com e para as diversas comunidades, a fim de colecionar, preservar, investigar, interpretar, expor, e ampliar as compreensões do mundo, com o propósito de contribuir para a dignidade humana e a justiça social, a equidade mundial e o bem-estar planetário.

A Conferência do ICOM em Kyoto reuniu aproximadamente 4.500 profissionais de museus de 115 países e, a partir de ampla discussão e encaminhamentos, decidiu-se pela necessidade de prorrogação dos debates.

Em 2020, foi então constituído um novo grupo de trabalho - o ICOM Define - que desenvolveu nova metodologia de trabalho para redação da proposta de definição de museu a ser submetida a votação na Conferência Geral de 2022, em Praga.

A metodologia baseou-se em quatro rodadas de consultas, divididas em 11 etapas, com duração de 18 meses, de dezembro de 2020 a maio de 2022 (Figura 1).

Conforme a Figura 1, a terceira etapa (consulta 2) constituiu-se na coleta de palavras-chave e conceitos que uma nova definição de museu deveria conter. Segundo o relatório de análise (quarta etapa) publicado em junho de 2021 (em inglês), a coleta foi realizada via formulário *on line*, preenchido e enviado pelos presidentes de cada comitê em todo o mundo, após consulta aos membros. Os comitês enviaram, no máximo, 20 palavras-chave ou conceitos (ideias, termos, frases etc.) e descrições para que a comunidade museal respondesse a seguinte pergunta: O que deve fazer parte da nova definição de museu?

Dos resultados quantitativos da Consulta 2, constam os termos mais mencionados por pelo menos 30% dos comitês participantes; e, dentre os 127 termos identificados, Educação/didática aparece em quarto lugar, precedido por Patrimônio (3º lugar), Conservação/Preservação (2º lugar) e Pesquisa (1º lugar). Ainda segundo o relatório (2021), esses termos foram agrupados em seis dimensões de análise: Entidade, Ação, Objetivo, Valores, Experiências e Alvo.

As dimensões são um quadro que nos ajuda a dividir os termos de forma “sintáctica”, no esforço de fazer corresponder as áreas

expressas com as partes potenciais de uma definição (com uma frase) com base no contexto dos dados existentes. De forma alguma essa seria a única forma de organizar as informações, porém, é a organização que surgiu após um processo de reflexão que aspira gerar dimensões de análise da máxima consistência possível. (Krajcovicova; San Miguel; Guiragossian, 2022, p. 24).

Os termos Pesquisa e Conservação/Preservação foram alocados na dimensão da Ação; o termo Patrimônio na dimensão do Objeto; já o termo Educação aparece na dimensão da Experiência, sendo o mais mencionado e a associação mais forte feita pelos comitês das Américas do Norte, Latina e Caribenha.

Quanto aos resultados qualitativos, o relatório traz um mapa de significados da dimensão Experiência (Figura 2), representando os termos por círculos, sendo o tamanho referente à porcentagem de aparecimento do termo e os círculos que aparecem em sobreposição mostrando os significados associados àquele termo em suas descrições.

O termo Educação aparece representado pelo círculo maior, e a ele estão associadas as ideias de transmissão, disseminação e compartilhamento de conhecimento; aprendizagem – informal e formação contínua; e veículo para aquisição de pensamento crítico e estímulo a reflexão.

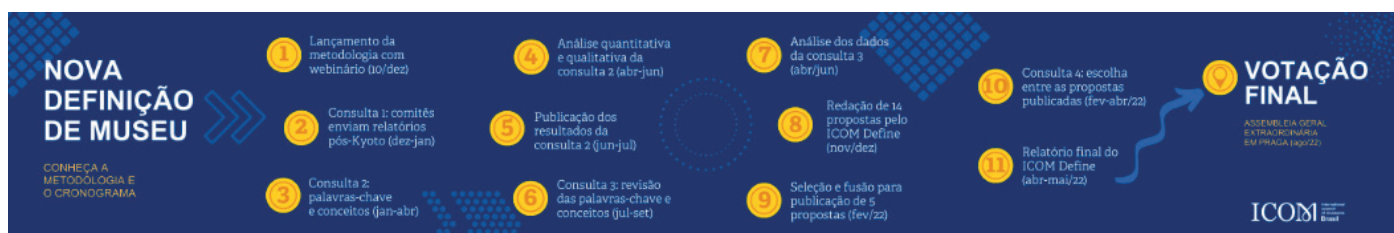


Figura 1. Metodologia para elaboração da nova de definição de Museu apresentada na Conferência Geral/2022.
Fonte: http://www.icom.org.br/?page_id=2173

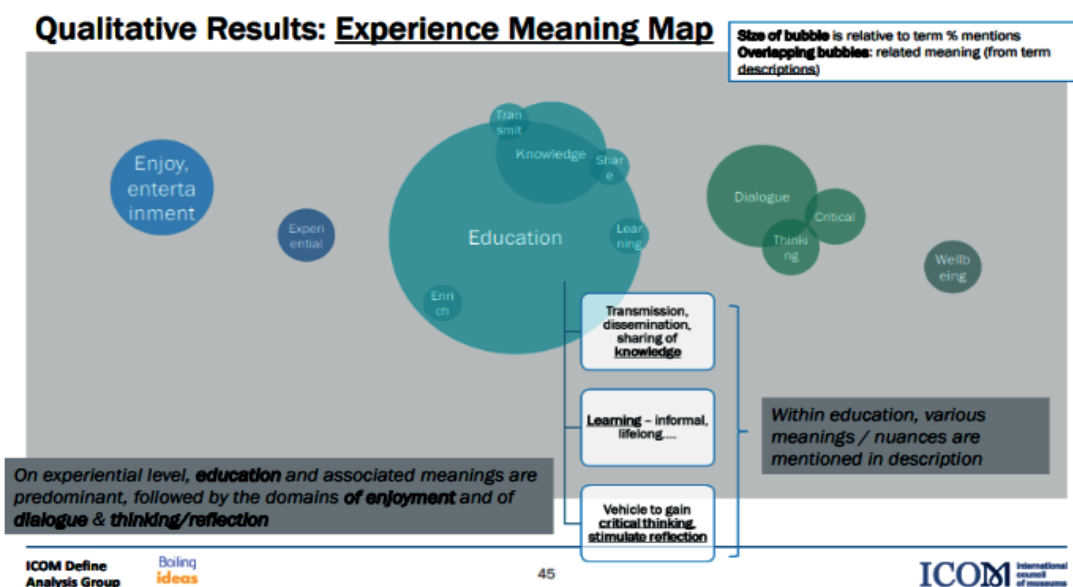


Figura 2. Mapa de significados da dimensão Experiência.
Fonte: <http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2021/08/ICOM-Define-Consultation-2-Results-Report-enVF.pdf>

Aqui identificamos um aspecto crucial de nossa análise: na perspectiva proposta pelo agrupamento dos termos e conceitos coletados, entendemos que localizar o termo Educação na dimensão da Experiência é classificá-la com menor valor dentro de uma visão hierárquica de conhecimentos, destituindo-a de seu lugar, para reduzi-la a apenas uma das formas de experiências possíveis de serem ofertadas pelo museu. Proporcionar “experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento” – conforme preconiza a nova definição de museu – são ações completamente diferentes de educar; e são insuficientes frente à sociedade capitalista neoliberal que vivemos¹.

Conforme sugerido pelo Comitê ICOM Define, o termo educar deveria ter sido incluído na proposta de nova definição de museu e, na nossa compreensão, o reposicionamento do termo Educação para a dimensão da Ação, junto à Pesquisa e Conservação/Preservação, teria trazido a esperança de um devir no qual a educação museal pudesse enfrentar seus próprios desafios e assumir-se como ação política que é.

Recaímos novamente na hierarquização de conhecimentos e no poder de representação que tem o museu. Frente ao exposto, é urgente fazer crescer a face emancipadora do Poder do Museu. É preciso que se cumpram suas funções como processos de ação social emancipadora capazes de transformar vidas. As ações que definem o museu: pesquisar, colecionar, preservar, expor e comunicar se completam, a nosso ver, com o verbo educar.

A educação, nesse contexto, é um desafio nesse devir museal, que consiste em mobilizar e mediar ações pedagogicamente sistematizadas, capazes de instigar os atores sociais a protagonizarem os processos e resultados de sua práxis – toda prática teoricamente fundamentada e vice-versa (Saviani, 1993), uma vez que o papel da educação é fazer pensar, é promover emancipação. E se o educador museal é um dos principais agentes desse processo, deve ser um dos primeiros a emancipar-se.

Referências

ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Orgs.). A memória do pensamento museológico contemporâneo. **Documentos e Depoimentos**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM. 1995. 45 p.

BARBOSA, Ana Mae. Dilemas da Arte/Educação como mediação cultural em namoro com as tecnologias contemporâneas. In: BARBOSA, Ana Mae. (Org.). **Arte/Educação Contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005.

BERNSTEIN, B. **A estruturação do discurso pedagógico: classe, códigos e controle**. Petrópolis: Vozes, 1996.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ. [online]**. n.19, p. 20-28, 2002. ISSN 1413-2478.

FORTUNA, Carlos. **As cidades e as identidades: narrativas, patrimônios e memórias**. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_33/rbcs33_08.htm. Acesso em: 4 de ago., 2007.

FREIRE, Paulo; SHOR, Ira. **Medo e ousadia: o cotidiano do professor**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GADOTTI, Moacir. **A Questão da Educação Formal/Não-Formal**. Disponível em: [http://www.paulofreire.org/Moacir Gadotti/Artigos](http://www.paulofreire.org/Moacir%20Gadotti/Artigos). Acesso em: 31 mar. 2006.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

ICOM. **20ª Semana Nacional de Museus: o poder dos museus**. Texto de Referência. 2022.

ICOM Define. Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2022/05/ICOMDefineConsultation4EN_Submission_951533162.pdf. Acesso em: 16 de jan., 2023.

KRAJCOVICOVA, Erika; SANMIGUEL, Raúl F.; GUIRAGOSSIAN, Olivia. **The Museum: Report on the ICOM Member Feedback for a new museum definition independent analysis & report elaborated for the ICOM Define Committee June 22nd 2022**. Disponível em: <http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2021/08/ICOM-Define-Consultation-2-Results-Report-enVF.pdf>. Acesso em: 16 de jan., 2023.

LIMA, Janice S. S. A educação museal no enfrentamento das relações de poder. In: MOKARZEL, Marisa. (Org.) **Artes Visuais e suas interfaces**. 2. ed. Belém: UNAMA, 2008. v. 5, p. 31-44.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. **69 Bienal do Mercosul. Pedagógico**. Disponível em: <http://www.bienalmercosul.art.br>. Acesso em: 2 de jan., 2007.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto: o museu no ensino de história**. Chapecó: Argos, 2004.

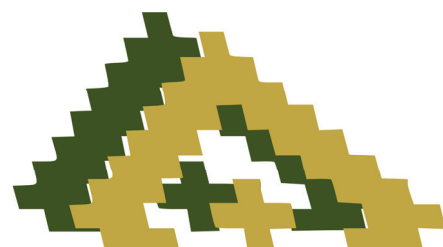
SAVIANI, Demerval. **Educação: do senso comum à consciência filosófica**. Campinas: Autores Associados, 1993.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **A poética e a política do currículo como representação**. Disponível em: <http://www.educacaoonline.pro.br/>. Acesso em: 15 set., 2007.

TEIXEIRA COELHO. **Dicionário crítico de política cultural**. 2. ed. São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 1999.

NOTAS

¹ É válido destacar que não estamos nos posicionando avessas às experiências em si no contexto do museu. Consideremo-las válidas e significativas, mas, assim como Bondia (2002), entendemos que experiência é aquilo que nos passa, nos acontece, nos toca, sendo uma forma de mediação entre o conhecimento e a vida humana. Assim, reafirmamos, experiência para educação não é o mesmo que a ação de educar como papel do museu.





POR ONDE ANDA O SISTEMA ESTADUAL DE CULTURA DO PARÁ? NOTAS SOBRE O PROCESSO LEGISLATIVO DO PROJETO DE LEI 114/2019

João Polaro
Bruno de Castro Rubiatti

1. Introdução

Esta pesquisa tem a sua gênese durante a discussão realizada na 15ª Primavera de Museus – “Museus, Perdas e Recomeços na Perspectiva Norte”, uma atividade de extensão do grupo de trabalho “ICOM-Define: Perspectiva Norte”, na qual foram realizados diversos debates, com eixos temáticos distintos, propostos por acadêmicos da Universidade Federal do Pará (UFPA) na área de Museologia e interseções, sendo ainda vinculados à discussão contemporânea do significado de Museus, promovida pelo Comitê Internacional de Museus (ICOM). Entre as atividades, foi realizado o debate “Políticas Públicas da Cultura e o Legislativo Paraense”, organizado por João Polaro (PPGCP/UFPA, Grupo de Pesquisa: Instituições Políticas: Processo Legislativo Controle), e que contou com as falas da Deputada Estadual Marinor Brito (PSOL/PA, Presidente da Comissão de Cultura da ALEPA), Allan Pombo (PDT/PA, Presidente da Comissão de Cultura da CMB) e da Museóloga Lúcia Santana (Presidente do Fórum Estadual de Museus de Base Comunitária).

Durante os debates, chamou atenção os diálogos referentes ao Projeto de Lei 114/2019, que define uma legislação que amplifica ações de atividades para o setor cultural por todo Pará. Nesse sentido, fica-se a indagação do debate “Por onde anda o Sistema Estadual de Cultural?”. Dessa forma, esse capítulo mostrará o panorama da tramitação legislativa desse projeto, onde pode-se retirar também os percursos político-legislativos em nível estadual

No Brasil, há 26 estados e o Distrito Federal, totalizando 27 Assembleias Legislativas estaduais/distrital, responsáveis pelos poderes legislativos dos respectivos estados e Distrito Federal. Todas as Assembleias Legislativas possuem competências de iniciativa, discussão e aprovação de leis válidas para seus respectivos estados, além de funções de controle sobre os outros poderes estaduais. As Assembleias Legislativas têm suas funções definidas pela

Constituição Federal e Estadual, ou seja, as Assembleias e as leis instituídas nessas casas legislativas não estão juridicamente acima das leis do país.

Neste contexto, o corpo de Deputados(as) Estaduais eleitos é responsável por desenvolver políticas legislativas, fiscalização das ações dos governadores dos estados, sejam nas políticas públicas ou nas políticas orçamentárias. Contudo, não fugindo à regra do sistema proporcional de lista aberta presente nas eleições nacionais para a Câmara dos Deputados, a divisão das cadeiras em Assembleias Estaduais também possui alta fragmentação, isto é, o multipartidarismo brasileiro se vê refletido na composição dessas casas legislativas estaduais, o que induz os governadores à formação de coligações, visando conseguir apoio legislativo majoritário para aprovar suas agendas.

Da mesma forma que no Congresso Federal, as Assembleias Legislativas possuem o seu sistema próprio de comissões parlamentares permanentes e eletivas, que possibilitam o crescimento de expertise e geração de informações estratégicas. Nesse contexto, parlamentares podem atuar em comissões, cujas temáticas são vinculadas aos seus interesses e de seu eleitorado, além de possibilitar aos partidos o controle sobre a tramitação de projetos voltados a áreas específicas de políticas públicas.

Nesta pesquisa, será investigado o processo legislativo na ALEPA do Projeto de Lei no 114/2019 (PL 114/2019), de autoria da deputada estadual Marinor Brito (PSOL), que visa à criação de um Sistema Estadual de Cultura. O referido projeto passou por todo o trâmite legislativo previsto pelo regimento interno da ALEPA, tais como: discussão e votação nas comissões e em plenário. Todavia, o PL não chegou ser aplicado, devido ao veto do Governador Helder Barbalho (MDB/PA) e a sua manutenção pelos deputados estaduais em votação secreta, o que deixou profissionais da cultura bastante descontentes com essa ação.

Para este trabalho, será adotada a análise do processo legislativo do mencionado PL, tendo

como objetivo apresentar linearmente a marcha dos acontecimentos, onde será abordado o desempenho do Legislativo e do Executivo, tanto na discussão quanto na manutenção do veto governista. A pesquisa contará com bibliografia da área de Estudos Legislativos assim, pretende-se compreender o processo de tomada de decisão no Legislativo estadual paraense.

Para atingir seus objetivos, o capítulo está dividido em três partes, além desta Introdução e das Considerações Finais. Na seção seguinte, serão apresentados brevemente os elementos destacados dos estudos legislativos brasileiros, visando dar maior clareza sobre como se dá a interação entre o Executivo e o Legislativo no processo decisório. Na sequência, serão tratados os elementos referentes à ALEPA e o tratamento dado às questões de cultura por essa casa legislativa. Por fim, será descrita a tramitação do PL no 114/2019, desde a sua proposição até o seu veto.

Os Estudos Legislativos no Brasil

Desde a redemocratização, tem crescido o interesse da ciência política brasileira sobre o funcionamento e o papel do Legislativo no processo decisório e na dinâmica institucional brasileira. Se em um primeiro momento a literatura era carregada de um “pessimismo” frente à adoção de um sistema presidencialista, combinado com um sistema eleitoral proporcional de lista aberta para a Câmara dos Deputados (Linz; Valenzuela, 1997; Mainwaring; Shugart, 1997; Lamounier, 1991), estudos da década de 1990 já se preocupavam em analisar a interação entre os poderes e mostrar o funcionamento do sistema político brasileiro a partir de dados empíricos da atuação do Legislativo (Figueiredo; Limongi, 1998; 1999). Dessa forma, os estudos sobre o legislativo caminharam de uma abordagem que centrava nos impasses gerados pelo sistema político para a consolidação da democracia, chegando nas análises do funcionamento do legislativo e sua interação com o Executivo. Em outras palavras, “a ênfase das pesquisas migrou dos sistemas de incentivos gerados pelas macroinstituições para um foco nas soluções institucionais dos problemas de ação coletiva dos parlamentares” (Rubiatti, 2019, p. 13). Assim, as análises passam a focar nas estruturas de incentivos endógenas ao próprio legislativo; e essa mudança no foco de análise reforçou a agenda de pesquisa sobre a “relação entre os principais agenda setters operando no arranjo político brasileiro: os partidos legislativos e o Executivo” (Inácio; Rennó, 2009, p. 20).

Em todo esse percurso, ganham destaque as pesquisas centradas no “presidencialismo de coalizão” (Power, 2015), termo cunhado por Abranches (1988) para tratar do arranjo institucional brasileiro, que combina presidencialismo com o sistema multipartidário, eleições proporcionais de lista aberta, bicameralismo e federalismo. Em sua análise, o autor aponta a dificuldade de funcionamento desse sistema, uma vez que este abarcaria grande heterogeneidade de interesses e de expectativas. Dessa forma, para conseguir governar seria necessária a formação de coalizões que permitissem um apoio majoritário à agenda de governo. Todavia, essa formação de coalizões seria dificultada, uma vez que ela dependeria de fatores específicos, como a avaliação corrente do próprio governo. Em suma, para Abranches (1988), o presidencialismo de coalizão é:

[...] caracterizado pela instabilidade, de alto risco e cuja sustentação baseia-se, quase exclusivamente, no desempenho corrente do governo e na sua disposição de respeitar estritamente os pontos ideológicos ou programáticos considerados inegociáveis, os quais nem sempre são explícita e coerentemente fixados na fase de formação da coalizão (Abranches, 1988, p. 27).

Ao contrário dessa perspectiva original, análises posteriores sobre o presidencialismo de coalizão demonstraram a forma de funcionamento desse arranjo institucional (Figueiredo; Limongi, 1998; 2006; Santos, 2003). No pós-1988, a base do funcionamento desse sistema repousava em dois eixos: de um lado, os poderes de agenda do Executivo e, de outro, na centralização do processo legislativo na figura dos líderes partidários. Assim, a capacidade de editar Medidas Provisórias, o pedido de urgência, as iniciativas exclusivas em assuntos administrativos e orçamentários, o controle sobre o orçamento – além do poder de veto total e parcial – acabam por dar ao poder Executivo maior capacidade de atuação no processo legislativo, tornando-o um forte ator nesse processo (Figueiredo; Limongi, 2006). Portanto, diferente do período pré-1964 – quando o Executivo só contava com a patronagem para formar sua coalizão (Santos, 2003), no pós-1988, o chefe de governo tem a sua disposição um conjunto de dispositivos institucionais que podem ser usados de maneira estratégica para induzir a cooperação e coordenar a ação dos legisladores em apoio a sua agenda. Neste sentido, os poderes de agenda do Executivo não são vistos como forma de contornar ou evitar um Congresso opositor, mas sim como instrumentos que podem ser usados para a construção e manutenção de um apoio majoritário nesse Congresso.

Entretanto, para a construção dessa base de apoio é necessário algum tipo de coordenação no próprio Legislativo. É nesse ponto que os líderes partidários ganham destaque. O sistema eleitoral adotado para a Câmara dos Deputados é proporcional e de lista aberta, o que gera nos candidatos e parlamentares eleitos baixa dependência dos partidos políticos e um estímulo para a adoção de estratégias individuais para reforçar sua imagem pessoal frente ao eleitorado. Em suma, seria um sistema baseado no indivíduo, e que enfraqueceria o papel de coordenação dos partidos políticos. Todavia, a organização do Legislativo segue um caminho diferente: as casas legislativas reforçam o papel dos líderes, concedendo-lhes recursos institucionais que os colocam em vantagem frente ao parlamentar individual. Assim, cabe aos líderes: a) representar suas bancadas em questões procedimentais (pedidos de urgência, pedidos para votação nominal, a assinatura do líder corresponde ao tamanho de sua bancada); b) determinar a pauta em conjunto com a mesa diretora; e c) indicar os nomes da bancada que ocuparão postos na estrutura da casa legislativa. Além desses poderes, o líder partidário também é o responsável pela negociação com o Executivo (Rubiatti, 2019).

Dessa forma, mesmo que o parlamentar busque apenas conseguir recursos para a sua localidade visando retornos eleitorais, seria a partir da negociação entre o líder partidário e o Executivo que ele poderia atingir este objetivo. Sendo assim, é necessário ao parlamentar individual estar em um partido com capacidade de negociação – e essa capacidade acaba sendo derivada do próprio comportamento disciplinado da bancada, isto é, um partido disciplinado tem maior capacidade de negociação que um partido composto por parlamentares que agem de forma não coordenada. Portanto, mesmo que o sistema eleitoral estimule a utilização de estratégias individualistas por parte dos parlamentares, a própria organização legislativa possui um arranjo que estimula a cooperação e o comportamento partidário dos congressistas. Em suma,

[...] a despeito de todos os incentivos ao individualismo que a legislação eleitoral brasileira possa ter, em que pesem todos estes e tantos outros argumentos comumente citados, os regimentos internos da Câmara e do Senado conferem amplos poderes aos líderes partidários para que ajam em nome dos interesses de seus partidos. Os regimentos internos consagram um padrão decisório centralizado em que o que conta são os partidos (Limongi; Figueredo, p. 91, 1998).

Complementarmente a essas análises, Andrea Freitas (2016) aponta que a agenda do Executivo é uma

agenda já compartilhada com a coalizão, isto é, não é a agenda do Presidente, mas sim a agenda da coalizão governamental que sustenta o Executivo. Assim, não haveria um conflito inerente entre a agenda do Executivo e a agenda do Legislativo: se levarmos em conta o caráter majoritário das coalizões, então, pode-se dizer que a agenda que sai do Executivo também é a agenda da maioria do parlamento. Somado a isso, a construção de uma coalizão pode ser vista como uma descentralização do poder de agenda do próprio Executivo: ao formar seu ministério a partir de uma coalizão entre partidos, o chefe do Executivo está distribuindo influência sobre determinadas áreas de políticas públicas para seus diferentes parceiros de coalizão. Assim, os ministros indicados pelos partidos não se limitam a ser funcionários do Executivo, mas são também representantes dos interesses de seus partidos no próprio governo (Batista, 2013; Freitas, 2016).

Por fim, um último elemento a ser aqui destacado dos Estudos Legislativos é o papel das comissões dentro do processo decisório. Almeida (2015; 2019), aponta que na Câmara dos Deputados há um crescimento da atuação das comissões a partir dos anos 2000, sendo que esse aumento é percebido pelo crescimento das decisões finais pelas comissões, isto é, sem que o plenário delibere¹; e pelo aumento no número de pareceres emitidos pelas comissões. No mesmo sentido, Rubiatti (2020) aponta que as comissões do Senado também são responsáveis por decidir quase a metade dos projetos votados na câmara alta, mas que essa distribuição entre comissões e plenário varia conforme a legislatura.

Ainda sobre as comissões, Freitas (2016) aponta que elas cumprem importante papel no processo legislativo: mesmo que as comissões do Legislativo brasileiro não tenham o poder negativo que as comissões norte-americanas detêm, há um forte poder positivo nas comissões, ou seja,

As comissões têm um papel institucional a desempenhar, qual seja, o de avaliar os projetos, deliberar sobre eles, convocar audiências públicas e reunir informação técnica para avaliá-los de forma embasada. O relator, escolhido pelo presidente da comissão, é o ator responsável pela coordenação desse processo. Cabe a ele reunir informações e repassá-las aos demais membros da comissão por meio de seu parecer. Cabe a ele também articular a negociação em torno das propostas. Todos os parlamentares têm a oportunidade de apresentar emendas ao projeto, inclusive o relator, o qual, além de emendar o projeto, pode apresentar um substitutivo. Regionalmente o relator é um ator chave no processo de tramitação de uma matéria (Freitas, 2016, p. 81).

Assim, as comissões e seus relatores desempenham papel central no processo decisório. Por esse motivo, a análise da sua atuação é essencial para uma melhor compreensão do próprio processo legislativo.

A ALEPA e a temática de cultura

Nos Estudos Legislativos brasileiros é possível notar uma forte concentração em trabalhos que versam sobre a Câmara dos Deputados, ficando as outras casas legislativas – Senado, Câmara de Vereadores e Assembleias Legislativas estaduais e distrital – em segundo plano. Porém, os trabalhos que analisam essas casas usam os achados sobre a Câmara dos Deputados como parâmetros de análise, buscando identificar se o que se conhece dessa casa é também válido para outras casas legislativas. Em suma, as abordagens centradas no presidencialismo de coalizão são também parâmetros para as análises das Assembleias Legislativas Estaduais. Isso não significa que os achados da literatura nacional sejam automaticamente válidos para as diferentes Assembleias Legislativas estaduais, ao contrário, o que se observa é que há uma grande variação no desenho institucional dessas Assembleias e dos Executivos estaduais (Santos, 2001; Tomio; Ricci, 2012; Ricci; Tomio, 2012; Silva; Silva; Salles, 2021). Assim, os poderes de agenda dos Executivos estaduais e a centralização do processo decisório nos líderes partidários variam de uma Assembleia Legislativa para outra.

Partido	Porcentagem de cadeiras
MDB	14,6
PSDB	12,2
DEM	7,3
PR	7,3
PSD	7,3
PT	7,3
PDT	4,9
PRB	4,9
PSC	4,9
PTB	4,9
DC	2,4
PATRIOTAS	2,4
PHS	2,4
PMN	2,4
PP	2,4
PPS	2,4
PSB	2,4
PSL	2,4
PSOL	2,4
SOLIDARIEDADE	2,4

Tabela 1 – Composição partidária da ALEPA após as eleições de 2018. Fonte: Elaborado a partir dos dados do TSE.

Para uma melhor compreensão do processo decisório do projeto do “Sistema de Cultura do Estado do Pará” é necessário mapear a produção legislativa da atual legislatura da Assembleia Legislativa Estadual, destacando seus propositores, sucesso e temas. A ALEPA é composta por 41 deputados estaduais e, na atual legislatura (2019-2023), compõe-se de 21 partidos, distribuídos conforme a Tabela 1.

Como se pode notar, o número de partidos que conseguem cadeiras na ALEPA é alto, sendo que 10 deles conseguem apenas uma cadeira. Além disso, a maior bancada – MDB, partido do governador Helder Barbalho – soma apenas seis parlamentares. Essa distribuição de cadeiras faz com que a fragmentação partidária na ALEPA seja alta: se considerarmos o Número Efetivo de Partidos (NEP), vemos que ele fica superior a 10 (13,67). Dessa forma, a composição da ALEPA sofre efeitos do multipartidarismo brasileiro, com muitos partidos conseguindo cadeiras no Legislativo estadual, fazendo com que a construção e manutenção de coalizões se torne central para o Executivo conseguir apoio majoritário para a sua agenda.

Outro ponto a se tratar é a questão das agendas propostas pelo Executivo e pelo Legislativo no Pará. Para tanto, serão analisadas as informações do levantamento de dados Legislativos do Laboratório de Estudos Geopolíticos da Amazonia Legal (LEGAL). Na atual legislatura, foram apresentadas 1.245 iniciativas entre 2019 e 2020², sendo a maior parte Projetos de Lei Ordinária (PL), que representam 95,4% dessas iniciativas (Gráfico 1).

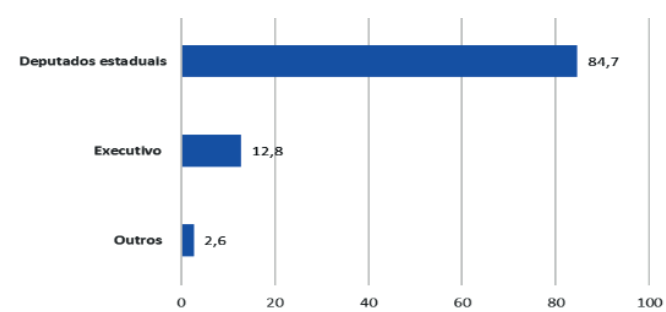


Gráfico 1 – Distribuição das Iniciativas por propositor. Fonte: Elaborado a partir do levantamento de dados legislativos do LEGAL.

Quando observamos as iniciativas por propositor, vemos que os deputados são responsáveis pela grande maioria delas: 84,7%. Isso se dá por não haver grandes obstáculos para a proposição de iniciativas, em especial para as PLs. Além disso, muitas vezes os deputados estaduais não têm a preocupação de efetivamente aprovar suas iniciativas, sendo o

suficiente para atender as expectativas de suas bases a proposição dos projetos. O mesmo não ocorre com o Executivo, que tem de antecipar os resultados de suas iniciativas para evitar derrotas no Legislativo, já que a rejeição de projetos relevantes para o governo pode trazer dificuldades para a gestão do estado e mesmo criar uma imagem de um governo pouco eficiente ou fraco. Assim, legisladores propõem mais porque estão em maior número – 41 parlamentares estaduais e um governo –, por não haver barreiras para a apresentação de projetos e por não terem que se preocupar com a antecipação dos resultados.

Tendo isso em mente, cabe observar as aprovações na ALEPA dos projetos iniciados entre 2019 e 2021. O Gráfico 2 mostra a distribuição por proponente dos projetos aprovados.

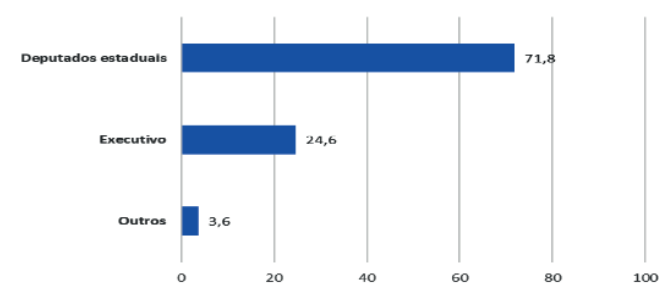


Gráfico 2 – Distribuição dos projetos aprovados por proponente.
Fonte: Elaborado a partir do levantamento de dados legislativos do LEGAL.

Como se pode notar, ao focar nos projetos aprovados, o Legislativo mantém sua predominância (71,8%), porém, a participação do Executivo cresce, dando indícios de que esse ramo do Estado possui um papel importante no processo legislativo: apesar de iniciar um volume menor de projetos, o Executivo é responsável por apresentar parte considerável dos projetos que são aprovados pela ALEPA. Essa importância do Executivo fica ainda maior quando observamos a taxa de sucesso desses dois poderes (Gráfico 3).

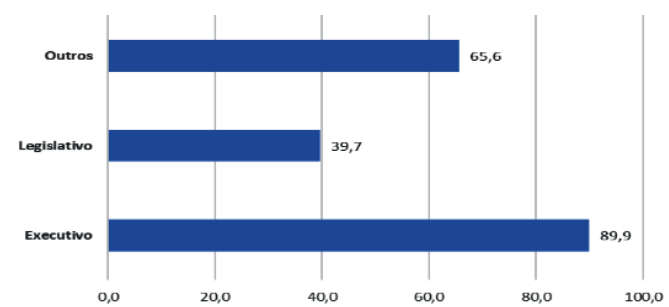


Gráfico 3 – Taxa de Sucesso das iniciativas, por proponente.
Fonte: Elaborado a partir do levantamento de dados legislativos do LEGAL.

A partir dos dados mostrados no Gráfico 3, é possível perceber que a taxa de aprovação do Executivo é muito superior ao do Legislativo: 89,9% das matérias que esse poder iniciou entre 2019 e 2021 já foram aprovadas na ALEPA, enquanto apenas 39,7% das matérias propostas pelos deputados estaduais tiveram o mesmo resultado. Além disso, nenhuma matéria do Executivo foi rejeitada – estando os outros 10,1% de suas iniciativas ainda tramitando ou foram retiradas pelo próprio governo. Por outro lado, 4,9% das matérias dos deputados estaduais foram rejeitadas e outros 2,8% e 0,1% retiradas e prejudicadas, respectivamente, restando ainda mais da metade em tramitação (52,6%). Assim, pode-se apontar que há uma filtragem de projetos na ALEPA, em especial dos projetos dos próprios parlamentares, estando o Executivo com forte capacidade de aprovação de sua agenda nessa casa legislativa.

Ainda sobre a capacidade de aprovação do Executivo, é importante notar que a média de tempo de tramitação de seus projetos é bem inferior à apresentada pelo Legislativo: enquanto os projetos aprovados apresentados pelo Executivo passaram, em média 53,4 dias do início de seu trâmite até a aprovação na ALEPA, as iniciativas dos deputados estaduais que foram aprovadas, tramitaram em média, durante 221,1 dias. Um fator que explica essa diferença é que os projetos do Executivo aprovados tramitaram todos em Regime de Urgência, enquanto nenhum projeto do Legislativo esteve sob esse regime, ou seja, todos tiveram tramitação normal. Como o Regime de Urgência define tempos mais curtos para a deliberação no Legislativo, isso acaba afetando o próprio ritmo dos trabalhos, fazendo com que os parlamentares da ALEPA tenham que dedicar o seu tempo para analisar os projetos do Executivo (em urgência), deixando seus próprios projetos em segundo plano.

Área Temática	Legislativo	Executivo
Declaração de utilidade Pública	34,0	0,0
Honorífico e Simbólico	14,3	2,5
Política e Administração Pública	4,4	48,4
Educação, Cultura e Esportes	8,5	5,0
Saúde	8,1	1,9
Pandemia	7,1	8,2
Meio Ambiente e Energia	3,9	5,0
Economia e orçamento	2,3	13,8
Direito do Consumidor	4,0	0,6
Direitos Humanos	3,5	0,0
Segurança Pública	2,7	3,8
cidades e transporte	2,7	2,5
Trabalho, previdência e Assistência	1,2	6,3
Outros	1,5	0,0
Agropecuária	1,2	0,6
Ciência, tecnologia e Comunicação	0,7	1,3

Tabela 2 - Agenda do Executivo e do Legislativo por temática (porcentagens): 2019-2021.
Fonte: Elaborado a partir do levantamento de dados legislativos do LEGAL.

Como o objeto desse capítulo é o PL 114/2019, cabe observar a distribuição da agenda iniciada no Legislativo de acordo com a temática. Para fazer essa classificação, foram elaboradas 16 áreas temáticas, a partir de campos específicos das políticas públicas. A Tabela 2 mostra a porcentagem que cada temática apresentou dentro da agenda de cada poder.

Na Tabela 2 transparece as diferenças temáticas das agendas dos dois poderes: se por um lado, o Executivo centra quase metade de suas iniciativas na temática de “Política e Administração Pública” (48,4%), seguida de “Economia e orçamento” (13,8%), o Legislativo tem maior fragmentação temática, surgindo em primeiro lugar a “Declaração de Utilidade Pública”³ (34,0%), seguida de “Honorífico e simbólico”⁴ (14,3%) e “Educação, cultura e esporte” (8,5%). Assim, mais da metade das proposições do Executivo concentram-se na área econômica e na administração do estado, enquanto a do Legislativo se concentra na área social.

O PL que é objeto desse estudo é classificado na área temática de “Educação, Cultura e Esportes”, por esse motivo, cabe algumas considerações sobre o trâmite dessa área temática específica. Em primeiro lugar, cabe notar que dos 98 projetos iniciados nessa área, 90 têm como propositores os próprios Legisladores, dessa forma, é possível notar a preponderância do Legislativo nessa temática (91,8%). Todavia, a taxa de aprovação dessa temática não está entre as mais altas: apenas 19,4% dessas iniciativas foram aprovadas na ALEPA, número efetivamente mais baixo que o encontrado para temáticas como “Política e Administração Pública” (60,6%), “Declaração de Utilidade Pública” (62,3%), “Economia e Orçamento” (52,2%), “Trabalho, Previdência e Assistência” (43,5%). De fato, apenas três áreas apresentam menor taxa de aprovação: “Direitos Humanos” (10,4%), “Agropecuária” (7,1%) e “Outros” (12,5%). Assim, pode-se afirmar que a área de “Educação, Cultura e Esportes”, apesar de ter número de projetos considerável, não foi uma área priorizada pelo Executivo e nem conseguiu uma forte taxa de aprovação, o que faz a área representar apenas 3,3% das propostas aprovadas na ALEPA no período estudado (2019-2021).

Como dito anteriormente, a PL 114/2019 foi aprovada pela ALEPA, mas foi alvo de veto posterior do Executivo, o que a fez não ser implementada. Na sequência desse capítulo descrevemos o processo desse projeto específico, buscando identificar os pontos centrais na sua tramitação.

Lei no 114/2019, conhecida como Sistema Estadual de Cultura

No âmbito da ALEPA, os projetos podem ser iniciados pelos próprios deputados, individual ou coletivamente. A ocorrência da tramitação de PLs dentro da casa acontecem intensamente por todo o calendário legislativo anual, sendo a Comissão de Constituição e Justiça (CCJ-ALEPA) a porta de entrada para as discussões dos projetos, responsável pelos pareceres e votações para verificar a constitucionalidade dos PLs. O Projeto de Lei no 114/2019 passou por toda a discussão legislativa na casa e obteve êxito em um primeiro momento. Contudo, chama-se atenção para o momento de revés após o veto total feito pelo governador Helder Barbalho e posterior ratificação do veto, mesmo que outrora o próprio plenário tenha votado favoravelmente ao projeto. O Quadro 1 apresenta a tramitação simplificada do projeto.

Data	Ação Legislativa
05/04/2019	Primeira aparição no sistema da ALEPA (devolvido à divisão de expediente)
02/05/2019	Publicado no avulso nº: 30 página: 26
15/05/2019	Enviado à Comissão de constituição e Justiça
03/09/2019	Votado na Comissão de constituição e Justiça
05/09/2019	Publicação dos parecer no avulso nº: 72 página: 84
15/04/2020	Incluído na pauta da 13ª reunião ordinária (Remota)
15/04/2020	Apreciação preliminar
16/04/2020	Enviado à Comissão de constituição e Justiça
28/04/2020	Votado na Comissão de constituição e Justiça
29/04/2020	Incluído na pauta da 14ª reunião ordinária (Remota) – votação em 1º e 2º turnos e Redação Final
30/04/2020	Enviado à Secretaria Legislativa e encaminhado ao Governo do Estado
15/06/2020	Retorno à Secretaria Legislativa – Decisão do governo: veto total
13/08/2020	Enviado à Comissão de constituição e Justiça
18/08/2020	Votado na Comissão de constituição e Justiça
14/09/2020	Publicação do parecer do veto no avulso nº: 86 página: 24
09/12/2020	Incluído na pauta da 47ª reunião ordinária mista Turno único (votação secreta) – veto total Mantido o Veto

Quadro 1 - Síntese da Tramitação do Projeto de Lei no 114/2019.
Fonte: https://www.alepa.pa.gov.br/exibe_proposicao.asp?id=9372&-sit=0.

Após a sua publicação no dia 2 maio de 2019, o projeto ficou com o prazo para recebimento de emendas pelos deputados, sendo encaminhada para a CCJ no dia 15 do mesmo mês. Nessa primeira passagem pela CCJ, foi indicada como relatora a deputada Paula Gomes (PSD), que apresentou o seu parecer para reunião da comissão

no dia 10 de julho. Porém, o mesmo só foi votado no dia 3 de setembro do mesmo ano. Esse parecer é contrário à proposta, uma vez que, no entendimento da relatora, o PL 114/2019 infringia regras constitucionalmente definidas: ao tratar do Sistema de Cultura do Estado do Pará, a proposta definia funções para diferentes secretarias e órgãos de estado, o que é função privativa do Executivo estadual. Assim, no entender da Deputada Paula Gomes (PSD), ao definir funções para a Secretaria de Cultura (SECULT), para a Fundação Cultural do Pará e também para a Fundação Carlos Gomes, o projeto extrapolava os limites impostos constitucionalmente para as iniciativas do Legislativo, uma vez que definir competências de órgãos do estado é de iniciativa exclusiva do Executivo.

Porém, em seu parecer, a referida deputada reconhece o mérito da proponente e sugere que o PL 114/2019 seja convertido em um Projeto de Indicação. Na CCJ, o seu relatório desfavorável à proposta é votado e aprovado. Na mesma ocasião, a autora, Deputada Marinor Brito (PSOL), apresenta a sua solicitação para a transformação do projeto em um Projeto de Indicação, o que também é acatada pela CCJ. Apenas no dia 15 de abril de 2020 é marcada nova entrada do PL no sistema da ALEPA, data em que o projeto foi a plenário para avaliação preliminar⁵. Nesse momento, é apresentada uma emenda pela própria autora do projeto e o plenário decide, com a concordância da relatora e do presidente da CCJ, reencaminhar o projeto – agora com a emenda – para reexame pela CCJ.

Nessa segunda passagem pela CCJ, a relatora continuou sendo a deputada Paula Gomes (PSD), mas, com a apresentação da emenda, ela altera o seu parecer original, sendo agora favorável ao projeto. Na reunião do dia 20 de abril de 2020, o Deputado Martinho Carmona (MDB) pede vistas ao processo, visando analisar o projeto e propor emendas ao mesmo, o que é feito a partir de uma emenda aditiva e uma modificativa. Dessa forma, o parecer favorável da deputada Paula Gomes é aprovado na CCJ no dia 28 de abril de 2020 e encaminhado para o plenário. Em plenário, a proposição é aprovada na forma da emenda apresentada. Vencida esta etapa, o projeto é encaminhado para o Executivo, que tem as opções de sancionar a lei ou vetar parcial ou totalmente, sendo que essa última foi a escolhida pelo governador Helder Barbalho (MDB).

Antes de tratarmos sobre o veto, algumas informações podem ser úteis para compreendermos esse processo. Primeiro, como dito anteriormente, o tempo de tramitação médio das propostas dos deputados aprovadas na ALEPA foi de 221,1 dias. Porém, o PL 114/2019 passou mais de um ano em tramitação

até a sua aprovação, o que pode ser um indício de certa dificuldade em se trabalhar com a temática ou mesmo dificuldades em coordenar maiorias para a aprovação do projeto. Outro ponto é que o projeto passou apenas pela CCJ, que tomou decisão baseada em princípios de constitucionalidade, não tendo registro de avaliação pela Comissão de Cultura da ALEPA (CCULT)⁶. Como a CCJ definiu, em um primeiro momento, pela inconstitucionalidade da matéria, coube ao plenário decidir, em análise preliminar, o destino da proposta. No caso, foi apresentada uma emenda pela própria autora e reencaminhado para a CCJ. Dessa forma, o plenário acabou prorrogando a votação da matéria por um período de três reuniões, e o projeto não foi encaminhado para outras comissões temáticas. Enfim, o processo retorna para a CCJ em um curto período: sua segunda passagem pela CCJ foi de apenas 12 dias, enquanto a primeira foi de 111 dias. Dessa forma, os acordos para a aprovação da matéria foram realizados no próprio plenário, cabendo à comissão o reexame da emenda já apresentada em plenário. Nessa segunda passagem, vimos um parlamentar da base do governo – do partido do próprio governador – apresentar emendas ao projeto, indicando interesse em influenciar o desenho do possível novo Sistema de Cultura do Pará.

Todavia, o veto foi feito e apresentado à ALEPA no dia 15 de junho de 2020. No mesmo mês, ele é encaminhado para a CCJ, que indica como relator do veto o Deputado Ozório Juvenil (MDB).

A justificativa do veto do Executivo é a alegada inconstitucionalidade – derivada do PL 114/2019 apresentar diretrizes e atribuições para órgãos do governo, o que só poderia ser feito por projetos do próprio Executivo, já que se trataria de uma área de iniciativa exclusiva desse poder. O parecerista na CCJ segue a indicação do governo, sendo, assim, favorável à manutenção do veto. Interessante notar que, aqui, o relator do veto é do mesmo partido que o chefe do Executivo estadual, o que pode ser visto como um indício de uma coordenação da ação entre os o Executivo e sua base parlamentar para que essa indicação ocorresse. Além da alegada inconstitucionalidade, o parecerista também frisa que uma lei como a aprovada a partir do PL 114/2019 geraria aumento de despesas, e que, para isso, seria necessária a indicação da origem financeira e orçamentaria para a sua realização.

Dessa forma, apesar de todo o esforço e discussão ocorridos em mais de um ano dentro da ALEPA, o veto total ao PL 114/2019 foi mantido e, com isso, a criação de um sistema de cultura do estado do Pará foi sepultado antes mesmo de se iniciar.

Ao se aprofundar nas discussões e indagações sobre o arquivamento do PL, estimulado pelo veto do Governador, a Deputada Marinor Brito (PSOL), durante o evento realizado pela 15ª Primavera de Museus, coloca que as explicações dadas pelo Governo Estadual foram na direção de que a criação do Sistema Estadual de Cultura aumentaria os gastos orçamentários do Estado o que seria inviável nas circunstâncias atuais (Brito, 2021)⁷. Para a Deputada Marinor Brito, essas explicações são rasas, já que o desenho proposto no projeto seria para organizar os setores da cultura de forma mais satisfatória por todo estado, e que o Pará é o único estado da federação que não conta com um Sistema Estadual de Cultura. Nesse sentido, revela as fissuras existentes na relação entre o governo e a bancada do PSOL na ALEPA, uma vez que o partido se encontra na oposição ao governo.

De olho na população e setores da cultura, o Sistema Estadual de Cultura significa a consolidação de políticas públicas com mais celeridade e eficácia, pois o Pará ainda possui uma realidade precária e bastante burocrática para a área da Cultura. O Sistema proposto visava ampliar e democratizar o acesso ao orçamento destinado à área e diversificar as manifestações dos fazedores de cultura por todo estado, já que grande parte dos agentes e instituições contemplados em editais de fomento encontram-se na capital, Belém.

Por fim, o arquivamento do PL, a partir da chancela dos deputados ao veto governamental, institui, por ora, o cessar da discussão durante a legislatura do período 2019-2023, o que não significa que em outro momento posterior, ao fim da atual legislatura, as discussões possam ser mais eficazes e o destino do Sistema Estadual de Cultura como algo concreto.

Considerações Finais

A pesquisa buscou explicar a tramitação do PL no 114/2019, onde é possível entender a ação do Legislativo e do Executivo no destino do projeto. Apesar de todas as discussões legislativas e alterações feitas pelos deputados ao projeto, no fim, o desejo do Executivo de vetá-lo acabou prevalecendo – o que infelizmente não era o desejo dos agentes de cultura por todo o Pará – e a indicação de um relator do próprio partido do governo foi uma peça relevante para isso. Para os Estudos Legislativos significa, mais uma vez, o poder e importância do desenho das instituições e suas arenas de vetos na definição dos destinos das políticas públicas: limitações constitucionais e regimentais

podem ser usadas por diferentes atores para reforçar suas posições e garantir resultados satisfatórios segundo os seus interesses. No caso em questão, as barreiras enfrentadas pelo PL 114/2019 foram sempre justificadas por uma suposta inconstitucionalidade, já que o projeto tratava de definir funções para alguns órgãos governamentais. Porém, ao ser destacada essa inconstitucionalidade, foi formulada uma emenda que visava corrigir essa questão. Essa emenda, de autoria da própria proponente do projeto original, é acatada tanto pela CCJ quanto pelo plenário, dando a entender que, para o Legislativo, o problema estava resolvido. Todavia, em seu veto, o governador retoma essa tese de inconstitucionalidade, e o relator do veto na CCJ a acata, usando-a como a principal justificativa para apoiar o veto. Dessa forma, o governo do estado e o relator, ambos do MDB, parecem desconsiderar o arranjo feito no âmbito do legislativo e expresso pela emenda apresentada pela deputada Marinor Brito (PSOL); e, no fim, a posição do governador prevalece.

Como mostrado anteriormente, o governo do Pará tem uma forte participação Legislativa na atual legislatura, conseguindo aprovar rapidamente grande parte de sua agenda. Essa preponderância do Executivo é resultado da construção de uma coalizão forte no Legislativo – além de o governo angariar apoio em partidos que não são formalmente de sua coalizão. Dessa forma, a construção de coalizões não pode ser vista como estilo de governança, mas como possibilidade de viabilizar políticas, devido a um sistema eleitoral que abre caminhos ao multipartidarismo. Logo, é necessário que a população afetada por essas políticas culturais atue de forma a ativar e aumentar o interesse sobre o tema, o que pode possibilitar que agentes públicos passem a dar maior atenção a esses projetos para a área cultural, e outros que eventualmente podem surgir.

Referências

- ABRANCHES, S. H. H. **Presidencialismo de coalizão: o dilema institucional brasileiro**. Dados, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 5-32, 1988.
- ALMEIDA, A. Processo legislativo: mudanças recentes e desafios. **Boletim de Análise Político-Institucional, Brasília, n. 7**, p. 45-50, 2015.
- ALMEIDA, Alcir. Do plenário às comissões: mudança institucional na câmara dos deputados. In: PERLIN, G; SANTOS, M.L. **Presidencialismo de coalizão em movimento**. Brasília: Edições Câmara, 2019, p. 403-431.
- BATISTA, Mariana. O poder no Executivo: uma análise do papel da Presidência e dos Ministérios no presidencialismo de

coalizão brasileiro. **Opinião Pública**, v. 19, n. 2, 2013.

FIGUEIREDO, A.; LIMONGI, F. **Executivo e legislativo na nova ordem constitucional**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

FREITAS, Andréia. **O presidencialismo de coalizão**. Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, 2016.

INÁCIO, Magna; RENNÓ, Lúcio. Estudos legislativos no Brasil. In: INÁCIO, Magna; RENNÓ, Lúcio (Orgs.). **Legislativo brasileiro em perspectiva comparada**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2009.

LAMOUNIER, Bolívar (Org.). **A opção parlamentarista**. São Paulo: IDESP; Sumaré, 1991.

LIMONGI, Fernando; FIGUEIREDO, Argelina. Bases Institucionais do Presidencialismo de coalizão. **Lua Nova**, n. 44, p. 81-106, 1998.

LIMONGI, Fernando. **Presidencialismo e Governo de Coalizão**. In: AVRITZER, Leonardo; ANASTASIA, Fátima. Belo Horizonte: EDUFMG, 2006. p. 237-258.

LIMONGI, Fernando; FIGUEIREDO, Argelina. Modelos de Legislativo: o Legislativo Brasileiro em Perspectiva. **Plenarium - Revista da Câmara dos Deputados**, Brasília, n. 1, p. 41-56, 2004.

LIMONGI, Fernando; FIGUEIREDO, Argelina. O poder de agenda na democracia Brasileira: desempenho do governo no presidencialismo pluripartidário. In: SOARES, Gláucio; RENNÓ, Lúcio. **Reforma política: lições da história recente**. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 249-280.

LINZ, Juan; VALENZUELA, Arturo. (Comps.). **Las crisis del presidencialismo**. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

MAINWARING, Scott; SHUGART, Mathew. **Presidentialism and democracy in Latin America**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

POWER, Timothy. Presidencialismo de Coalizão e o design institucional brasileiro: o que sabemos até agora? In: SATHLER, André; BRAGA, Ricardo. **Legislativo pós-1988; reflexões e Perspectivas**. Brasília, DF: Edições Câmara, 2015. p. 15-46.

RICCI, Paolo; TOMIO, Fabrício. O poder da caneta: a Medida Provisória no processo legislativo estadual. **Opinião Pública**, v. 18, n. 2, p. 255-277, 2012.

RUBIATTI, Bruno de Castro. Os Estudos Legislativos no Brasil: Agendas de Pesquisa. **Caos - Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, v. 2, n. 23, p. 12-35, 2019.

RUBIATTI, Bruno de Castro. Para além do plenário: o papel decisório das comissões no Senado Federal Brasileiro. **Revista de Sociologia e Política**, v. 28, n. 75, p. 1-19, 2020.

SANTOS, Fabiano (Org.). **O Poder Legislativo nos estados: diversidade e convergência**. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

SANTOS, Fabiano. Patronagem e Poder de Agenda na Política Brasileira. In: SANTOS, F. **O Poder Legislativo no Presidencialismo de coalizão**. Belo Horizonte: EDUFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003. p. 58-84.

SANTOS, F. Governos de Coalizão no Sistema Presidencial: o caso do Brasil sob a égide da Constituição de 1988. In: AVELAR, L.; CINTRA, A. O. **Sistema político brasileiro: uma introdução**. São Paulo: Unesp, 2006. p. 223-236

SILVA, Raimunda Eliene; SILVA, Maria Dolores; SALES, Camila Maria Risso. **Produção Legislativa em Saúde nos Estados de**

Amapá, Minas Gerais e Pará (2004-2010). E-Legis, n.35, p. 88-110, 2021.

TOMIO, Fabrício Ricardo de Limas; RICCI, Paolo. O governo estadual na experiência política brasileira: os desempenhos legislativos das assembleias estaduais. **Revista de Sociologia e Política**, v. 20, n. 41, p. 193-217, 2012.

Outras Referências:

https://www.alepa.pa.gov.br/exibe_proposicao.asp?id=9372&sit=0

https://www.youtube.com/watch?v=-ODsDiMTv_M&t=5s

NOTAS

¹ Nos regimentos da Câmara dos Deputados e do Senado é definido que as comissões podem decidir sobre os projetos a elas encaminhados, sem a necessidade de uma decisão em plenário. Esse poder é chamado de conclusivo na Câmara dos Deputados e Terminativo no Senado.

² Aqui estão sendo considerados apenas os Projetos de Lei Ordinários (PL), Projetos de Lei Complementar (PLP) e Propostas de Emenda à Constituição Estadual (PEC).

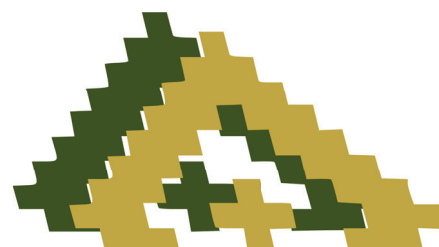
³ Na categoria “Declaração de Utilidade Pública” estão todas as iniciativas que tratam de reconhecer determinadas organizações sociais como tendo função social reconhecida em sua área de atuação, o que permite que o Estado firme convênios e contratos de forma simplificada com elas. Todas essas iniciativas são de Legisladores.

⁴ “Honoríficos e Simbólicos” são projetos que tratam de prestar homenagens, nomear obras públicas, estabelecer dadas comemorativas no estado. São projetos que, em geral, não afetam as políticas públicas, mas podem ser utilizadas para atender demandas simbólicas de indivíduos ou grupos presentes na sociedade.

⁵ Se um projeto é rejeitado na CCJ da ALEPA, ele não segue para as comissões temáticas, mas sim para o plenário, que deve decidir se aceita a indicação da comissão se pede reexame ou se a rejeita. No caso em questão, foi pedido o reexame da matéria.

⁶ A CCULT possui uma agenda legislativa individual e um colegiado de deputados, mas luta pela sua relevância, visto que os mesmos políticos trabalham em outras comissões da casa.

⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-ODsDiMTv_M&t=5s





2

ARTIGOS

Narrativa 3
MUSEUS E ESPAÇOS DE
MEMÓRIAS DAS AMAZÔNIAS



REPENSANDO O MUSEU DO ESTADO DO PARÁ: DESAFIOS ATUAIS E FUTUROS DO MEP

Nilson Corrêa Damasceno

Introdução

Em tempos de disseminação de uma grave doença que alcançou todo o planeta, e que vem transformando a nossa maneira de ser e estar no mundo, como o que tem ocorrido em consequência da pandemia de COVID-19 (SARS-CoV-2), pensar sobre o futuro dos museus como instituições socioculturais e repensar suas ações e dinâmicas para esses novos tempos, com a premissa de servir aos diversos públicos, trazendo inúmeras possibilidades reflexivas, é algo fundamental, especialmente se levarmos em consideração a perspectiva educativa, que traz a possibilidade de problematizar e refletir sobre o próprio contexto pandêmico, permitindo, inclusive, tratar a pandemia como um evento traumático, a partir dos espaços museológicos e das memórias de seus frequentadores e servidores.

Todavia, acionar mecanismos que possibilitem transformações concretas nesse conjunto de procedimentos museais e educativos não é algo corriqueiro, nem incompleto, muito menos atingível a curto prazo. É, sobretudo, uma tarefa árdua e desafiadora, que requer, entre outras questões, para além de políticas públicas de enfrentamento, comprometimento, sensibilidade, boa vontade e amadurecimento das gestões e dos envolvidos no processo. Dessa forma, rever, repensar e ressignificar o âmbito dos museus e seus papéis sociais, não são apenas verbos de ação, mas, basicamente, desejos de recuperar e reinventar modos de existência e resistência com novos canais de comunicação e aproximação entre todos.

Por isso, este texto tem como objetivo apresentar uma reflexão teórico-crítica sobre os desafios e possibilidades do Museu do Estado do Pará (MEP), enquanto instituição museológica que tem buscado adaptar-se ao longo do tempo, para alcançar os diversos públicos, nos mais variados contextos socioculturais. Além disso, aponta caminhos e discussões que foram empreendidas por meio de reunião virtual com aportes do Projeto de Extensão ICOM Define: Definição de museu contribuição da perspectiva do Norte, e dos vinte conceitos escolhidos pelo Conselho Internacional de Museus – ICOM Brasil, para nova definição de museu, durante o evento remoto.

Nesse sentido, o 1º Encontro em Roda de Conversa virtual realizado pelo ICOM Define e pelo Grupo de Pesquisa Arte, Memórias e Acervos na Amazônia, do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará (UFPA), que teve início em 04/05/2021, fazendo alusão às comemorações do Dia Internacional dos Museus, em consonância com a 19ª Semana Nacional de Museus do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), com o tema O Futuro dos Museus: recuperar e reimaginar, trouxe provocações significativas, com a (sub)temática: O Futuro dos Espaços Museológicos da Região Norte: desafios e possibilidades, que nos instigaram a refletir sobre nossas atuações enquanto profissionais de museus e sobre as funções e demandas dos museus da Região Norte. Foi um evento profícuo, com quatro encontros que promoveram debates importantes para o campo da Museologia, da Arte-Educação e

de todas as áreas do conhecimento que dialogam e atravessam esses saberes e questões.

No referido evento discorri sobre o futuro do Museu do Estado do Pará e seus desafios atuais, pensando na perspectiva de alcançar um futuro esperançoso no sentido em que Paulo Freire (1992) utiliza o termo “esperançar”, ou seja, buscando uma esperança ativa, que nos mova e nos fortaleça na busca por processos arte/educativos e museais dialógicos e dialéticos que possam integrar e reverberar múltiplas vozes.

Desse modo, destaquei alguns dos principais desafios que considero relevantes a serem (re)pensados pelos profissionais do MEP e pela comunidade que o frequenta, levando em consideração a perspectiva estrutural e comunicacional, sendo eles: efetuar e concluir a reforma do palácio, investir em segurança, em tecnologia de informação e comunicação, em acessibilidade e, obviamente, fomentar políticas públicas que contemplem todos os seus setores. Porém, sabemos que diante das dificuldades financeiras enfrentadas em nosso país na área cultural, dos cortes orçamentários e da omissão dos governos para resolução desses problemas, tudo se torna muito mais complexo e dificultoso para enfrentar e resolver os desafios atuais e futuros do MEP.

O Museu do Estado do Pará foi criado há exatos 40 anos, através da Lei nº 4.953, de 18 de março de 1981, na estrutura organizacional da então Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo do Pará (SECDECT), atual Secretaria de Estado de Cultura (SECULT). De lá para cá, funcionou temporariamente em outros espaços até ser transferido em definitivo, em 1994, para o Palácio Lauro Sodré, antigo palácio dos governadores, que então deixa de ser sede administrativa do governo, passando a abrigar o museu, com seu

significativo acervo em um prédio do século XVIII, assinado pelo arquiteto italiano Antonio Landi, até os dias atuais.



Figura 1: Museu do Estado do Pará (MEP), Palácio Lauro Sodré.
Fonte: Acervo do autor.

Ao longo dos tempos, com a dedicação e o contributo de seus gestores e demais profissionais, o Museu do Estado foi se adequando para atender ao público diversificado e às demandas que lhe eram apresentadas. Nesse contexto, muitos desafios tiveram que ser enfrentados para alcançar um patamar museal desejável. Vale destacar que, ao ser deslocado para o palácio Lauro Sodré, um prédio histórico bicentenário, que se encontrava em condições estruturais questionáveis, teve que se reorganizar, promovendo correções estruturais e administrativas importantes. Foram necessárias reformas e restaurações constantes.

Atualmente, o MEP encontra-se interditado, fechado para visitação pública, em virtude da necessidade de vistorias estruturais, novas reformas e reparos em alguns ambientes do prédio. Lamentavelmente, em muitos museus brasileiros investe-se muito pouco em manutenção, prevenção e salvaguarda dos prédios e de seus acervos, devido à falta de recursos financeiros, o que pode acarretar graves consequências para esses espaços museológicos.

Podemos tomar como exemplo o fato ocorrido no Museu Nacional do Rio de Janeiro, um museu público em um prédio histórico bicentenário,

como o MEP no palácio Lauro Sodré, com um acervo de valor inestimável que foi consumido pelo fogo. Uma tragédia anunciada que poderia ter sido evitada, o que, infelizmente, não ocorreu, em função do descaso e da omissão de muitos para com o patrimônio e com a ciência, comprometendo, dessa forma, a integridade física do prédio e de seu acervo, o que pode ser observado pela falta de investimentos e pela má gestão de riscos, além de outras questões que podem estar entre as causas dessa grande tragédia, segundo Carolina Cunha (2018).

No MEP, no início de 2019, parte do forro de estuque do salão central, o Salão Pompeiano desabou, destruindo assim uma mesa histórica de madeira com tampo de mármore, usada em 1823 para declarar a Adesão do Pará à Independência. No entanto, em 2016, um laudo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) já apontava para riscos estruturais do museu e do salão central, incluindo a possibilidade de desabamentos, fazendo com que o referido salão ficasse fechado por longos anos, com escoras de madeira sustentando o teto. Ainda assim, não foi possível evitar esse desastre.



Figura 2: Mediação cultural com a mesa histórica onde foi assinada a Adesão do Pará à Independência do Brasil.
Fonte: Acervo do autor.

Por sorte, nos dois casos não houve vítimas fatais. Entretanto, nossas memórias ficaram comprometidas e encurtadas, em razão das perdas

irreparáveis de nossos patrimônios culturais e históricos. Portanto, almejamos que essas tragédias possam servir de ingerência para ações de preservação e demais cuidados com nossos museus, com nossas memórias e patrimônios. Todavia, muitos mandatários políticos não se importam com esses espaços, muito menos com seus futuros, exceto por conveniência ou em situações que possam usufruí-los como espaços de poder. Assim, muitas dessas instituições culturais têm amargado diversos infortúnios.

Ressalta-se que existem muitos museus no Brasil e, aqui no Pará, não é diferente, o MEP é um deles, que estão desprovidos de cuidados, de reformas e de restaurações diversas. Nota-se, portanto, que não são casos isolados. Com isso, os principais desafios de alguns museus, neste momento de cortes orçamentários na área da cultura, estão na sua própria existência e, se levarmos em consideração o contexto pandêmico, o desafio de existir se estende a todos nós também. O que nos resta é resistir.

Como servidor público que vem acompanhando a constante falta de recursos financeiros e de repasses por parte do poder público para as instituições culturais, e como arte-educador sonhador e esperançoso, no sentido freireano do termo, penso que podemos buscar outros caminhos e mecanismos, ainda que com pouco apoio governamental, para tentar contornar ou amenizar essas situações e suas relações. Como professor da educação básica na rede pública de ensino, pela carência constante de recursos, nos habituamos a ter um plano “B” para nos orientar e prosseguir, ou seja, um plano alternativo para garantir minimamente que nossas ações possam ser efetuadas. Portanto, acredito que essa conjuntura pode ser contornada com ações coletivas, com compromisso, com

a redução de burocracias, com doações, com a implementação de programas autossustentáveis, com o estabelecimento de novas relações etc.

Cabe acrescentar que os museus, ao longo dos tempos, vêm passando por diversas transformações em relação à sua importância e função social e cultural. Exemplo disso é a nova definição de museu, que está sendo revisada e reelaborada pelo ICOM por meio de consulta pública, que contou com a contribuição da população mundial. A forma de atuação e escolha dos termos conceituais para essa nova definição, democrática, participativa e sistematizada, já é um indício de que mudanças importantes no campo museal estão por vir.

A consulta aberta através de formulários eletrônicos na web possibilitou a seleção de vinte termos indicados pelo ICOM Brasil, que serão enviados ao comitê ICOM Define. Os vocábulos escolhidos são: antirracista, bem-viver, comunicar, cultura, decolonial, democrático, direitos humanos, educação, experiência, futuros, inclusivo, instigar, patrimônio, pesquisar, público, salvar, social, sustentável, território e transformar. Os procedimentos da pesquisa para a nova definição de museu, estão sendo amplamente discutidos com transparência. Além de estimularem a formação de grupos de discussão sobre o tema, os debates e processos podem ser acompanhados pelo site e pelas redes sociais do ICOM.

A atual definição de museu, que se coaduna com o Estatuto de Museus através da Lei 11.904, de 2009, está em vigor desde 2007. Ela expressa que:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM, 2007).

Art. 1o – Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, 2009).

Portanto, a nova definição de museu está em processo de atualização para atender as necessidades, frente aos novos desafios do mundo contemporâneo. Mas ainda prevalecem, em algumas instituições museais, especialmente nas de configuração tradicional, percepções museológicas pautadas no eurocentrismo, pois essas instituições são legitimadoras da cultura e consideradas territórios criados para narrar a história dos vencedores, estabelecendo-se como contínuos espaços de conflitos e de poder.

Por essa razão, em especial os museus tradicionais são espaços primordialmente colonizados, que necessitam ser repensados, especialmente na atual conjuntura política e social, em processos regulares de descolonização, para que assim os pensamentos construídos historicamente sob formas de existência e dominação unilaterais, possam se desconfigurar e novas narrativas possam vir à tona e coexistir, baseadas na ética e no respeito à diversidade, ante às identidades culturais e às almejadas demandas contemporâneas.

É importante pensar sobre a nova definição de museu do ICOM levando em consideração questões ligadas à dimensão política e educativa para cogitar um novo museu, não apenas em termos conceituais, mas que faça valer e se efetivem as concepções escolhidas. E que o descaso, a omissão e a ausência de participação nas principais ações e decisões do museu fiquem no passado. Além disso, para Freire (1987), a educação é um ato político, que possibilita o enfrentamento do sistema de

opressão com resistência e luta. A questão política, nesse contexto, é entendida como ação, reflexão e ação com vistas ao bem comum, com participação coletiva, buscando tratar questões históricas e socioculturais, enviesadas e problematizadas pela educação, visando transformações.

Vale destacar, como lembram as atuais definições de museu, que essas instituições, por sua natureza, são responsáveis por divulgar, resguardar, preservar, conservar, valorizar e expor boa parte do conhecimento histórico, artístico, científico, religioso etc. Sendo assim, no atual contexto, demandam manifestar tanto a história e a cultura dos vencedores quanto dos derrotados. Em razão disso, e pensando em processos de decolonialidade, os museus precisam encontrar uma solução para resolver ou amenizar os imbrólios histórico-culturais nascidos na matriz colonial do poder (Mignolo, 2018) e, assim, dar prosseguimento aos processos de desconstrução de sua característica tão peculiar vinculada à dominação eurocêntrica e ao sistema de colonialidade.

Além disso, pensar e elaborar uma nova definição de museu pode contribuir para a geração de novas relações políticas, museológicas e educativas mais abrangentes e integradoras, pautadas numa perspectiva progressista e democrática. Por conseguinte, gostaria de destacar dois termos das vinte palavras-chave escolhidas para pensar a nova definição de museu a partir de um olhar crítico-reflexivo para o MEP, pensando sobre os desafios atuais que precisam ser enfrentados por este museu, para alcançar um futuro esperançoso, e que estão relacionados com minha área de atuação e formação, quais sejam: educação e experiência.

Os museus tradicionais, por sua natureza e estrutura hermética, têm dificuldade de atingir

e alcançar todas as camadas da sociedade, do ponto de vista da pluralidade sociocultural e identitária. Isso talvez se deva ao fato de não considerarem aspectos sociopolíticos e educativos contemporâneos. Nesse sentido, outras questões podem ser consideradas, como o lugar onde esses espaços culturais se encontram, por vezes inacessível, o horário limitado para atendimento, as propostas educativas e museológicas inapropriadas etc. No entanto, reitero que um dos principais motivos da dificuldade de os museus não alcançarem um público diverso, esteja no fato de alguns não considerarem a educação como prioridade. Considero a educação essencial e extremamente necessária para que ocorra o dinamismo afetivo e sociocultural almejado pelos museus. Por isso, trabalhar as demandas educativas nos diversos contextos é fundamental.

Logo, de acordo com a contribuição do ICOM e do GT Nova Definição de Museu, a educação constitui-se como conjunto de práticas, valores, conhecimentos e metodologias concernentes ao processo educativo, permitindo a aprendizagem, a experimentação e a mediação com o patrimônio musealizado. É importante destacar que, nesse contexto, a educação e alguns dos outros termos escolhidos podem promover experiências variadas quando vinculados aos processos museológicos progressistas. A experiência, por sua vez, segundo o ICOM, é o compromisso com a potência transformadora de experiências individuais e coletivas no campo sensorial, subjetivo e simbólico nas fronteiras da arte, ciência e vida. Segundo Dewey (2010, p. 142), “Toda experiência, seja ela de importância ínfima ou enorme, começa com uma impulsão, e não como uma impulsão.” Logo, os espaços museais, nessa perspectiva, são locais ricos em promover impulsões das mais variadas formas.

Vale ressaltar que Bondía (2002), depois de analisar com acuidade os diferentes significados para o termo experiência nas diferentes nacionalidades e culturas, chega à conclusão de que:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (Bondía, 2002, p. 21).

Portanto, a educação tem papel precípuo nos espaços museológicos, cabendo assim à educação museal e aos educadores de museus a responsabilidade de promover as ações do processo ensino/aprendizagem, mediar as relações, apresentar o espaço e acervos, promover dialogismos, viabilizar e democratizar o museu e o acesso a todas e todos, dentre outras atribuições. Além disso, pensar o museu como espaço de ensino-aprendizagem, pesquisa, reflexão e produção de novos conhecimentos, nos mais diversos campos dos saberes, é de fundamental importância quando se deseja museus inclusivos, no sentido lato do termo, visto que essas práticas podem promover maior acessibilidade cultural, garantindo direitos e a conquista da cidadania.

Considerações Finais

Como profissional de museus que atua no Setor Educativo, considero que as ações deste setor devam estar em consonância com o projeto expográfico, expositivo e, principalmente, com a curadoria desses espaços, com escuta e voz entre todos; para se perceber os desafios que precisam ser enfrentados e as lacunas que devem ser preenchidas e revistas para, dessa maneira, propor, discutir e sugerir ações que

possam ser implementadas com possibilidades transformadoras, pois muitas vezes este setor está subordinado ao poder dos curadores e de outros setores museais, sem direito a voz nem a qualquer outra participação ativa, o que faz com que muitos projetos, potencialmente bem-sucedidos, não saiam do papel ou não sejam aprovados. Por fim, penso que os diálogos entre todos os envolvidos no processo educativo museal devem ser democráticos e estar alinhados a projetos educativos contemporâneos que busquem alcançar as demandas socioculturais atuais, que trabalhem pelos direitos humanos com práticas dissidentes e perspectivas descolonizadoras.

Em suma, é importante pensar sobre a nova definição de museu do Conselho Internacional de Museus (ICOM) a partir da Região Norte, porque esse território tem suas particularidades que demandam ser levadas em consideração, pois suas memórias, seus patrimônios, suas manifestações e tradições culturais precisam ser fomentadas, valorizadas e apresentadas ao Brasil e ao mundo, para que se estabeleça um diálogo salutar e coerente na perspectiva museal universal. Além disso, há muitos anos a Região Norte foi desconsiderada dos grandes projetos culturais de relevância nacionais, onde a prioridade continua sendo o eixo RJ-SP, ainda que em alguma medida isso esteja reduzindo proporcionalmente.

Em vista disso, com a participação considerável da Região Norte na nova definição de museu, poderemos construir um universo museal mais justo, plural e democrático, no qual os eixos Norte e Sul poderão finalmente dialogar de igual para igual, sem distinções ou diferenças. E, assim, poderá chegar o momento em que mostraremos ao mundo o nosso rico e diversificado patrimônio cultural amazônico, com respeito, dignidade e possibilidades de acessibilidade cultural global, já que um dos papéis sociais e educativos dos

museus é transmitir cultura para toda a sociedade, levando em consideração suas singularidades. Para isso, é necessário também que estes espaços sejam preservados e em permanentes cuidados nos seus mais diversos setores e ambientes.

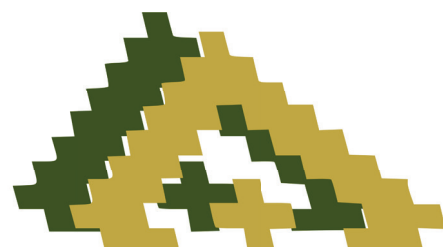
Portanto, o papel da educação e das experiências nos museus possibilitam a formação de pontes entre o público e os assuntos que se desejam tratar, entre o que está exposto e os saberes produzidos nas ações educativas, estabelecendo conexões entre os conhecimentos ali vivenciados e as experiências que os sujeitos trazem consigo, entre o social e o cultural. Além de desvelar o espaço museal, tornando-o acessível, com possibilidades de encorajamentos para debates diversos, com liberdade, e para novas percepções e reflexões com diferentes enfoques para determinadas temáticas, contribuindo, dessa forma, de distintas formas, no sentido de trazer autonomia e compreensão do todo.

Para concluir, creio que quaisquer que sejam os objetivos almejados pelos educadores de museus, em especial do MEP, os conteúdos devem ser trabalhados com criatividade, seriedade, flexibilidade, empenho, dedicação e afetividade, tentando promover a participação e interação dos envolvidos com as atividades propostas, e a integração dos diversos âmbitos dos saberes sociais, políticos, culturais, históricos e artístico-estéticos, buscando sempre um processo de ensino/aprendizagem que valorize a formação cultural, estética e cidadã dos incluídos no processo, proporcionando compreensões diversas acerca da singularidade do mundo em transformação em que vivemos, pensando também em alcançar a missão deste museu que, segundo o seu Plano Diretor, tem a missão de “possibilitar maior acesso da sociedade ao conhecimento, por meio da pesquisa,

da preservação de acervos e da divulgação da História da Amazônia, permitindo a inclusão social de grupos diversos.” (Pará, 2008, p. 16).

Referências

- BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da (Orgs.). **Arte/Educação Contemporânea – Consonâncias Internacionais**. São Paulo: Cortez, 2010.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, ANPEd, n. 19, p. 20-28, jan.-abr. 2002.
- BRASIL. Lei Federal nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Diário Oficial da União (DOU). Seção 1. p. 1 - 4. 15/01/2009. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/429889/dou-secao-1-15-01-2009-pg-1>>. Acesso em: 10 mar. 2022.
- COELHO, Alan; BRAGA, Ana Cristina. **Museu do Estado do Pará/Guia de Visitação**. Belém: SECULT/UNAMA, 2000.
- CUNHA, Carolina Cunha. **Ciência - o que o Brasil perdeu com o incêndio do Museu Nacional?** Disponível em: <<https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/ciencia-o-que-o-brasil-perdeu-com-o-incendio-do-museu-nacional.htm>> Acesso em: 14 abr. 2021.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um encontro com a Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ICOM, Conselho Internacional de Museus. **Pesquisa ICOM Brasil Nova Definição de Museu**. Disponível em <<http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Apresentacao.pdf>> Acesso em: 15 maio, 2020.
- MEIRA FILHO, Augusto. **O bi-secular palácio de Landi**. Grafisa: Belém, 1973.
- MIGNOLO, Walter D. **La colonialidad: la cara oculta de la modernidade**. Disponível em: <http://www.macba.es/PDFs/walter_mignolo_modernologies_cas> Acesso em: 14 ago., 2018.
- PARÁ. **Secretaria Executiva de Cultura do Estado. Documento sobre as Atribuições do MEP**. Belém: SECULT, [s.d.]. Impresso.
- PARÁ. **Secretaria Executiva de Cultura do Estado. Plano Diretor do Museu do Estado do Pará, Exercício 2008-2020**. Belém: SECULT, 2008.





ECOMUSEU DA AMAZÔNIA: EXPERIÊNCIA MUSEAL A SERVIÇO DAS COMUNIDADES LOCAIS

Regina Lúcia Tavares Lobo de Souza

Introdução

As experiências museais no Brasil datam do séc. XVII e XVIII, no período colonial, com ênfase nos modelos tradicionais de museus de alusão à cultura europeia (BRASIL, 1997). O advento da Nova Museologia no cenário internacional na década de 1980, promoveu o desenvolvimento de propostas museais mais voltadas às questões sociais e ambientais, favorecendo a criação dos museus de território e ecomuseus. Estes estabeleceram-se no país a partir de 1987, com a criação do Ecomuseu de Itaipú.

Embora tenha sido criado para atender às necessidades da Usina Hidrelétrica de Itaipú – e não das comunidades locais – esse ecomuseu se propõe à preservação e conservação de elementos que se configuram como exemplares da fauna, flora, hidrologia, arqueologia e história da região que foi inundada para dar espaço à usina. Desse modo, configura-se como primeiro modelo de ecomuseu criado no Brasil e na América do Sul.

A partir da implantação desse modelo de museu, houve no Brasil o desenvolvimento de novas instituições museais voltadas à valorização das culturas locais e de questões ambientais. A Associação Brasileira de Museus Comunitários (ABREMC) reconhece a existência de 41 ecomuseus no país, entre estes, o Ecomuseu da Amazônia se destaca como o único da Região Norte do país¹.

Segundo Barbuy (1995), os ecomuseus são instituições museais que visam ao desenvolvimento

e fortalecimento dos valores socioculturais e dos bens patrimoniais das comunidades onde atuam, oportunizando a sua inclusão a esse espaço museal, além de facilitar o acesso a bens culturais e o desenvolvimento sustentável das populações locais.

Nesse contexto, o Ecomuseu da Amazônia apresenta-se como uma instituição museal que se dispõe a trabalhar, em parceria com as comunidades presentes em seu campo de atuação, a valorização das referências patrimoniais e culturais da região, visando à melhoria da qualidade de vida de seus habitantes, com base no conceito de sustentabilidade, sensibilizando e incentivando os moradores locais a serem participantes ativos nesse processo de desenvolvimento humano (Ecomuseu da Amazônia, 2017).

Formação do Ecomuseu da Amazônia

O Ecomuseu da Amazônia advém da implantação do programa educacional Liceu de Artes e Ofícios Mestre Raimundo Cardoso e da Feira do Paracuri, em Icoaraci, elaborado pela SEMEC, em parceria com a comunidade produtora de cerâmica no Distrito de Icoaraci, entre os anos de 1996 e 1997 (Britto; Silveira, 2014).

Segundo Martins (2014, p. 316), o Ecomuseu se estabeleceu efetivamente em 2007, por meio da implantação do “Subsistema de Educação e Cultura para o Desenvolvimento Sustentável no Município de Belém”, sob a gestão da então secretária de educação Therezinha Gueiros, por iniciativa da

professora da UnB Lais Aderne, que possuía grande experiência nesse sistema de trabalho e, junto à sua equipe, foi fundamental para a criação do Ecomuseu.

O Ecomuseu se configura como um programa amparado pela Prefeitura Municipal de Belém (PMB), sob a administração da Secretária Municipal de Educação (SEMEC). Em 2008, foi integrado ao Centro de Referências em Educação Ambiental – Fundação Escola Bosque Professor Eidorfe Moreira (FUNBOSQUE), localizada na Av. Nossa Senhora da Conceição, s/n – Ilha de Caratateua, distrito de Outeiro, onde se encontra a sua sede síntese.

Nas sede síntese (Figura 1) são desenvolvidos os procedimentos técnicos/administrativos e avaliação dos trabalhos realizados. O local também se configura como uma vitrine para exposição dos projetos que são realizados pelo Ecomuseu nas comunidades em que atua², e pelos artistas dessas comunidades, que têm naquele espaço a liberdade para expor seus trabalhos.



Figura 1: Sede síntese do Ecomuseu da Amazônia.
Fonte: Vilamar, 2017.

A FUNBOSQUE é formada por núcleos de coordenação que englobam três áreas de atuação: administrativa, planejamento, pedagogia e desenvolvimento comunitário. O Ecomuseu, que antes estava subordinado à Coordenação de

Desenvolvimento Comunitário, recebeu espaço próprio na fundação. Entretanto, não possui personalidade jurídica ou autonomia; seus projetos dependem da aprovação da administração da fundação, incluindo-se a captação de recursos por meio de editais (Martins, 2016).

Eixos de atuação

O Ecomuseu se propõe a pensar coletiva e interinstitucionalmente os problemas das comunidades locais, quer sejam de natureza social, cultural, política, econômica ou ecológica, apresentando propostas de trabalhos por meio de projetos que envolvem quatro eixos: Cultura, Meio Ambiente, Turismo e Cidadania.

Segundo Martins (2014), o eixo Cultura perpassa pela elaboração de pesquisa etnográfica com a população local, biomapas, roteiro patrimonial de visitação e oficinas de capacitação. O eixo Meio Ambiente, com base em ecossítios, prevê a criação de quintais produtivos, visando à geração de renda. O eixo Turismo visa à identificação do potencial turístico local, de modo sustentável, além de promover a capacitação das populações locais para acolhimento aos visitantes. O eixo Cidadania promove atividades que visam à valorização e preservação das referências patrimônias dos núcleos comunitários locais.

As áreas de atuação do Ecomuseu da Amazônia compreendem treze núcleos comunitários, distribuídos nas seguintes microrregiões, a saber:

Distrito de Icoaraci (Cruzeiro e Vicentino); Ilha de Caratateua (bairros: São João do Outeiro, Fama, Tucumaeira, Curuperé e Nova República); Ilha de Cotijuba (Comunidades do Poção e Faveira); e Ilha de Mosqueiro (comunidades do Caruaru, Castanhal do Mari-Mari e assentamento Paulo Fonteles) (Martins, 2014, p. 324).

Em razão de problemas estruturais, que remetem à falta de recursos, os projetos que eram realizados na Ilha de Mosqueiro estavam inativos.

Para a elaboração dos projetos desenvolvidos pelo Ecomuseu é primordial a realização de um inventário – espécie de diagnóstico realizado pelos profissionais do Ecomuseu junto às comunidades. Caracteriza-se como um projeto imprescindível para demarcar as referências patrimoniais relativas à cada comunidade, e que sejam sinalizados pelos seus moradores tornando-se essencial para a criação de um biomapa que assinala esse patrimônio e se constitui em instrumento norteador para o delineamento de ações futuras (Martins, 2016, p. 239/240).

Projetos do Ecomuseu da Amazônia nas comunidades Faveira, Poção e Fazendinha

O Ecomuseu da Amazônia está inserido no território municipal da cidade de Belém-Pará, na Amazônia paraense, Região Norte do Brasil. Nesse território encontram-se 43 ilhas. Esse quantitativo de área insular corresponde a 332.0367 km², o que equivale a 2/3 de sua área total (Guerra, 2015).

No extremo oeste dessa área insular⁴ encontra-se a Ilha de Cotijuba. Distante 22 km da cidade de Belém, localizada na margem direita do estuário do rio Pará, entre as baías do Marajó e do Guajará, possuindo aproximadamente 1.600km de extensão territorial, Cotijuba é vista como um paraíso natural e recebeu esse nome de seus primeiros habitantes, os Tupinanbás. A palavra em Tupi-Guarani significa “caminho dourado”, em referência ao reflexo do luar nas areias de suas praias (Melo, 2008).

A ilha de Cotijuba configura-se como uma Área de Proteção Ambiental (APA). Vinculada ao Distrito Administrativo de Outeiro (DAOUT) – através da Lei Municipal de nº 7.682, de 1995 (Amaral; Moutinho; Corrêa, 2017), estabelece significativos fluxos e relações com o Distrito de Icoaraci, do qual fica a uma distância de 9 km, de onde sempre saíram e saem, a cada hora, barcos em direção à ilha (Melo, 2008).

Esse fluxo de navegação a partir do porto de Icoaraci facilita o acesso à ilha, o tempo da travessia até a chegada ao porto de embarque/desembarque no terminal hidroviário Antônio Tavernard, no local conhecido como Faveira, gira em torno de 50 minutos⁵.

No interior da ilha é proibida a circulação de automóveis. Para a locomoção das pessoas existem quatro tipos diferentes de transportes, a saber: bondinho, charrete, motorrete e mototaxi. Além de belas paisagens (patrimônio natural), Cotijuba apresenta uma história repleta de estórias que refletem o imaginário popular e um rico patrimônio cultural (material e imaterial).

A ilha alcançou um expressivo crescimento demográfico e incorporação do turismo na economia local nas últimas décadas, possuindo em torno 9.000 habitantes, porém, em períodos de férias escolares o quantitativo de pessoas pode atingir a presença de 20.000 pessoas na ilha (Bastos, Martins, Ruffner, 2018 apud BELEMTUR, 2017).

A região é cercada por belas praias de água doce, que formam doze comunidades: Praia da Saudade, Faveira, Flexeira, Praia Funda, Quatro Bocas, Canivete, Seringal, Pedra Branca, Vai-Quem-Quer, Farol, Poção e Fazendinha” (Bastos; Huffner; Martins, 2018, p. 240).

Segundo Brulon (2015), na dinâmica que relaciona museu/patrimônio/sociedade, os ecomuseus apresentam uma nova linguagem museológica. Nesse contexto, a população deixa de ser apenas público visitante e passa a ser um gestor participante das ações que ali se desenvolvem, visando à melhoria da qualidade de vida nas comunidades locais, por meio de ações de inclusão, acessibilidade e fortalecimento de suas práticas culturais.

Com ênfase nessa nova linguagem museológica, o Ecomuseu da Amazônia se propõe ao desenvolvimento de projetos nas comunidades conhecidas como Faveira, Poção e Fazendinha, visando à melhoria da qualidade de vida e o fortalecimento das práticas culturais de seus moradores.

Na comunidade do Faveira foi instituído um posto de referência do Ecomuseu (Figura 2). O local onde funcionava a “casa de força”, de geração de energia termoelétrica, antes da ilha receber ligação direta da rede transmissora de energia, foi reformado sob a orientação do Ecomuseu, que forneceu a matéria-prima usada na reorganização do espaço. O local foi pensado para exposição e venda de trabalhos artesanais, em especial por artesãos, ou qualquer pessoa, para exposição/venda de sua produção.



Figura 2: Posto de referência do Ecomuseu da Amazônia na comunidade Faveira.
Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

Embora esteja instalado bem próximo ao porto de desembarque, o local possui pouca visibilidade. A maioria dos entrevistados mostrou desconhecimento em relação a esse posto do Ecomuseu, demonstrando desinformação sobre a existência de uma representação de Ecomuseu na ilha de Cotijuba.

Ficou evidente que essas pessoas ainda têm como forte referência museal os museus tradicionais. Essa constatação não é uma questão local. Há pouca informação sobre esse modelo de museu, mesmo no meio acadêmico. Esse questionamento foi fundamental para a realização da pesquisa.

Por estar diretamente ligado à administração pública municipal, alguns entrevistados, como o sr. Nazareno⁶, que apresentaram pouco conhecimento em relação ao ecomuseu, evidenciaram certa desconfiança em relação às suas propostas de trabalho, associando-as a assuntos político-partidários.

Entretanto, entre os entrevistados, uma moradora, D. Antônia⁷, afirmou ter conhecimento dos projetos realizados pelo Ecomuseu nessa comunidade, assim como na comunidade Fazendinha – local onde executa a produção artesanal de objetos de cerâmica (painéis de barro). A entrevistada destacou que na comunidade do Faveira apenas ela faz uso desse posto do Ecomuseu.

Esta senhora assegurou que tem se envolvido e participado dos projetos desenvolvidos pelo Ecomuseu desde a sua fundação, em 2007. E essa parceria, além de proporcionar melhorias nas técnicas utilizadas por ela no processo de sua produção artesanal, contribuiu para a divulgação do seu trabalho (Figura 3), proporcionando impulso em seus negócios e geração de renda.



Figura 3: produção artesanal de D. Antônia.
Fonte: Arquivo Pessoal, 2018.

Considerando essa comunidade, a maioria das pessoas ali entrevistadas mostraram desconhecimento em relação à existência de um Ecomuseu na região. Desse modo, é possível entender que há falta de comunicação ou metodologia de trabalho que alcance os interesses comuns dos moradores desse local.

Em entrevista concedida a Britto e Silveira (2014, p. 839), Rezende (então coordenadora do Ecomuseu) ressaltou que, embora o trabalho com as comunidades seja contínuo, este se dá de forma lenta e gradual, pois envolve um processo de educação. Nesse percurso, muitas pessoas se afastam. Todavia, aqueles que permanecem “se transformam em lideranças do Ecomuseu naquela comunidade”(Britto; Silveira, 2014, p. 839), como é o caso de D. Antônia.

O Ecomuseu da Amazônia se configura como um programa amparado pela Prefeitura Municipal de Belém (PMB), sob a administração da Secretaria Municipal de Educação (SEMEC) e depende da disponibilidade de recursos públicos para se manter efetivo.

A descontinuidade política na gestão pública municipal pode ser sinalizada como um fator preponderante para a oscilação financeira enfrentada pela instituição. Não são todos os gestores eleitos para a administração executiva

municipal que reconhecem ou valorizam o trabalho realizado pelo Ecomuseu⁸.

Esses entraves políticos favorecem o contingenciamento de recursos à instituição e impactam de maneira negativa o desenvolvimento de seus projetos. Reforçando essa insuficiência de recursos, o Sr. José Garcia⁹ fez a seguinte observação em relação ao trabalho desenvolvido pelo Ecomuseu na comunidade Faveira

[...] a gente olha, não vê uma estrutura boa pra divulgação né [...] e praticamente é só ela (D. Antônia) e as filha que trabalha, ela tentô fazê uma associação pra gente vê se conseguia alguma coisa mas aqui é muito difícil, o povo já tá tão saturado de tanta coisa erradas, né quê! É promessas, promessas e nunca a gente vê se realizar [...] (Entrevista concedida à pesquisadora por Garcia, em 2018).

A escassez de políticas públicas de Estado voltadas ao fomento e fortalecimento do setor cultural na administração pública brasileira apresenta um quadro crítico, quer seja à nível federal, estadual ou municipal, desencadeando barreiras de caráter político e econômico que limitam e interferem na implementação de projetos voltados a esse segmento.

Entende-se que a limitação de recursos dificulta uma maior abrangência das propostas apresentadas pelo Ecomuseu, porém, a falta de comunicação ficou evidente. Dessa forma, acredita-se que, assim como o Ecomuseu se propõe a conhecer e divulgar a cultura dessas comunidades, é preciso que as pessoas dessa comunidade, assim como de outras existentes na ilha – ou fora dela, também conheçam o Ecomuseu. Neste sentido, acredita-se que o ambiente virtual se apresenta como um importante canal de informação a ser utilizado.

Os entrevistados na comunidade do Faveira também demonstraram grande conhecimento em relação ao seu patrimônio, embora não o

conceituem nos moldes acadêmicos. Além das belezas naturais, as ruínas do antigo educandário¹⁰ se constituem em importantes referências de sua cultura, em torno das quais são narradas histórias e estórias que refletem o imaginário popular.

Para o Sr. José Garcia, essas ruínas fazem parte da história de Cotijuba e constituem um patrimônio que precisa ser compartilhado, preservado. Embora sejam alvo de muitas promessas vãs de políticos, pois nada tem sido feito para a sua preservação. Seu José Garcia compartilha da mesma ideia de outros moradores, de que esse complexo predial evoca a memória histórica. Para ele, esse patrimônio deveria ser trabalhado pelo Ecomuseu. Acredita-se que o local apresenta um grande potencial museológico a ser explorado.

As comunidades do Poção e Fazendinha estão situadas no “extremo Leste da Ilha de Cotijuba, entre a comunidade de Pedra Branca e o Parque Seringal” (Britto; Silveira, 2014, p. 839). Segundo Bastos, Martins e Huffner (2018), os habitantes dessas comunidades são compostos por núcleos familiares, “onde todo mundo se conhece”¹¹.

As principais atividades socioeconômicas locais envolvem as práticas de pesca, agricultura e extrativismo (ligado à coleta de frutas: cupuaçu, taperebá, muruci, jaca, pupunha etc.; extração de areia e de árvores, que são usadas na construção das casas dos habitantes locais) e artesanato (Melo, 2008).

Nas comunidades do Poção e Fazendinha o Ecomuseu mostrou-se mais atuante. A visita a essas comunidades ocorreu juntamente com o pessoal que constituía o seu corpo técnico, e se deu por meio da embarcação que prestava serviços à Fundação Eidorfe Moreira. Geralmente esse barco transportava esse pessoal a essas comunidades

uma vez por semana, para acompanhamento dos projetos ali desenvolvidos.

Entre esses projetos destacam-se o Turismo de Base Comunitária (TBC), o viveiro de mudas de plantas nativas, a criação de peixes e a realização de oficinas e de cursos de capacitação, além do trabalho de Educação Ambiental com as crianças da comunidade, entre outros.

O TBC é um projeto que compõe um dos eixos básicos de trabalho do Ecomuseu na região e integra o “Roteiro Patrimonial de Visitaçã”, que é realizado em parceria com a comunidade e já atendeu um número significativo de visitantes, além de promover a realização de oficinas e cursos de capacitação que visam à especialização de mão de obra local, para atuar nesse circuito turístico.

O roteiro de visitaçã também estimula ações de reflorestamento. Os participantes desse circuito de visitaçã recebem uma muda de planta para replantar no próprio local, ou em outro lugar que achar conveniente. A ordem de visitaçã segue um itinerário que proporciona aos visitantes o contato com bens patrimoniais que tipificam diferentes referências da cultura local e expressam valores culturais dessas comunidades.

O desenvolvimento dessa proposta (TBC) constitui-se em um recurso que permite à comunidade a apropriação de sua cultura e a oportunidade de comunicar aos visitantes as suas referências patrimoniais. Esse esquema de visitaçã foi pensado pelo Ecomuseu:

A fim de garantir a preservação e a valorização dos saberes e dos fazeres tradicionais das comunidades envolvidas, assim como do seu patrimônio natural e cultural, o qual serve como pano de fundo para o desenvolvimento do turismo de base comunitária (Bastos; Martins; Huffner, 2018, p. 244).



Figura 4: Ruínas da fazenda de beneficiamento de arroz.
Fonte: Google imagens. Acesso em 15/01/2019.

O circuito de visitação tem como ponto de partida as ruínas da antiga fazenda de beneficiamento de arroz¹² (Figura 4), passando por pontos que remetem ao patrimônio comunitário local e exemplificam a produção cultural tradicionalmente ali desenvolvida.

A artesanaria naval, o viveiro de mudas e a construção de tanques para criação de peixes são alguns dos pontos de destaque desse itinerário. A artesanaria naval exemplifica as técnicas de construção artesanal utilizadas na fabricação de barcos e canoas, que são utilizados como meios de transporte na navegação regional (Figura 5). A construção de tanques (Figura 6), destinados à criação de espécies regionais de peixes, permite que seus proprietários os utilizem tanto para o consumo próprio quanto para venda, viabilizando geração de renda. No viveiro de mudas são cultivadas espécies de plantas nativas da região, que são utilizadas no processo de reflorestamento de áreas desmatadas, além do cultivo de plantas medicinais.



Figura 5: Artesanaria naval.
Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

Considerações finais

Embora considere que toda toda referência de museu esteja a serviço da sociedade, acredita-se que as propostas de trabalho apresentadas pelos ecomuseus podem proporcionar melhorias na qualidade de vida das pessoas inseridas em seus campos de atuação. Entretanto, é inegável que há um distanciamento entre teoria e prática. Segundo Varine (2012), o desenvolvimento local exige integração e mobilização de todas as “forças ativas da comunidade”, para utilização e apropriação de todos os recursos ali disponíveis, mas nem sempre esse objetivo é alcançado de forma plena.

A ilha de Cotijuba possui um grande potencial museológico; e a presença de uma instituição museal na ilha é de grande importância para aquela localidade. E essa referência museal é o Ecomuseu da Amazônia, que é amparado pela administração pública do município de Belém-PA. Há o entendimento de que a descontinuidade na gestão pública e a escassez de políticas públicas de Estado voltadas ao desenvolvimento e manutenção de setores culturais, desencadeiam barreiras de caráter político e econômico que interferem e limitam a implementação de projetos voltados a esse segmento, configurando-se como um obstáculo para a ampliação das ações do Ecomuseu para outros núcleos comunitários e na manutenção desse processo museológico.



Figura 6: Tanque para criação de peixes.
Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

Todavia, acredita-se que a elaboração de uma metodologia de trabalho que seja viável economicamente e atenda às expectativas comuns dos moradores, aliada a um processo de comunicação mais abrangente, podem viabilizar aos moradores e visitantes da ilha de Cotijuba a oportunidade de participar de um processo museológico mais inclusivo e sustentável. Considerando-se a existência de um referencial comum de patrimônio na ilha, as ruínas do antigo educandário na comunidade do Faveira, apresenta um grande potencial museológico a ser explorado pelo Ecomuseu.

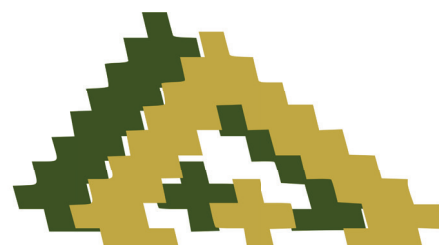
O Turismo de Base Comunitária, que integra o roteiro de visitação patrimonial, apresenta-se como uma proposta museológica sustentável de grande relevância. Esse itinerário de visitação desenvolvido nas comunidades do Poção e Fazendinha – elaborado para garantir a conservação e valorização dos saberes e fazeres dessas comunidades – facilita a interação entre os visitantes e as referências culturais dessas localidades, além de promover a geração de renda de seus moradores. Considerando o potencial desse projeto, acredita-se que poderia ser ampliado para outras comunidades da ilha que não estejam inseridas nesse roteiro.

Referências

- AMARAL, K. A.; MOUTINHO, M. T.; CORRÊA, I.C.A. Cartografia aplicada ao turismo na Ilha de Cotijuba (Belém-PA) – Universidade Federal Rural da Amazônia-UFRA. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA, 27; EXPOSICARTA, 26. 2017, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: SBC, 2017. p. 1550-1554.
- BARBUY, Heloisa. A conformação dos ecomuseus elementos para compreensão e análise. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 3, p. 209-236, 1995.
- BRASIL. Ministério da Cultura. **Política Nacional de Museus**. Organização e textos José do Nascimento Junior, Mário de Souza Chagas. Brasília, DF: Minc, 2007. p. 10-38.
- BRITTO, Rosângela Marques; SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. Ecomuseu da Amazônia, Cotijuba: antropologia das paisagens museológicas belenenses. In: **Anais da ANPAP**. Belém: Anpap; UFPA, 2014.
- BRUNO, Brulon. A invenção do ecomuseu: O caso do Écomusée du Creusot Montceau-les-mines e a prática da museologia experimental. **MANA**, Rio de Janeiro, v. 22, n.2, p. 267-295, 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132015000200267>. Acesso em: 6 set., 2017.
- ECOMUSEU DA AMAZÔNIA. **Programa de capacitação: patrimônio e capacitação dos atores do desenvolvimento local**. Belém, 2017. [s.p.].
- ENTREVISTA com Maria Terezinha, Coordenadora do Ecomuseu da Amazônia. **MUSAS, Revista Brasileira de Museu e Museologia**, n. 7, 2016.
- GUERRA, Gutemberg Armando Diniz. Eidorfe Moreira e o aspecto insular de Belém. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. Hum.**, Belém. v. 10, n. 3, p. 583-589, set.-dez., 2015.
- HUFFNER, João Gabriel Pinheiro; MARTINS, Maria Terezinha Resende; BASTOS, Márcia Sueli Castelo Branco. A possível atuação do Ecomuseu da Amazônia no desenvolvimento do turismo de base comunitária na Ilha de Cotijuba-PA. **Revista Tur., Visão e Ação**, v. 20, n. 2, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://siaiap32.univale.br/seer/index.php/rtva/article/download/13160/7510>. Acesso em: 6 set., 2018.
- MARTINS, Maria Terezinha R. Ecomuseu da Amazônia: uma experiência ao serviço do desenvolvimento comunitário no Município de Belém-PA. **Cadernos do CEOM**, n. 41, jul., 2014.
- MELO, Odimar do Carmo. **A comunidade e a construção na ilha de Cotijuba (PA)**. Belém: UFPA/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2008.
- SOUZA, Regina Lúcia Tavares Lôbo de. **Ecomuseu da Amazônia: um repensar sobre a prática museológica**. Belém: Universidade Federal do Pará, 2018.
- VARINE, Hugues de. **As Raízes do Futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local**. Tradução de Maria de Lourdes Pereira Horta. Porto Alegre: Medianiz, 2012.

Notas

1. Dados relativos a 2017.
2. Informações fornecidas pelo corpo técnico do museu durante visita à sede síntese, juntamente com a turma do curso de Museologia 2016, da UFPA, em 02/10/2018.
3. Informações fornecidas pela coordenadora em exercício, Terezinha Martins, quando em visita da turma de Museologia 2015 da UFPA, em 09/2017.
4. Região insular são áreas formadas por um conjunto de ilhas.
5. Observações feitas a partir da pesquisa de campo.
6. Identificado como um dos moradores mais antigos da comunidade.
7. Senhora de 70 anos, moradora de Cotijuba há mais de 25 anos, que se apresenta como representante do Ecomuseu junto à sua comunidade.
8. Informação obtida no decorrer da pesquisa de campo.
9. Sr. José Garcia, 57 anos, é mototaxista e morador da ilha de Cotijuba.
10. O educandário foi uma escola inaugurada em 1933, que abrigava pequenos infratores. Em 1968 foi construída uma penitenciária na ilha e, por algum tempo, o educandário e o presídio coexistiram. Com a extinção do educandário, a ilha se transformou em uma ilha-presídio até 1977, quando foi destivado (Britto, Silveira; 2014, p. 838).
11. Informação prestada por uma moradora da comunidade do Poção.
12. O núcleo de povoamento da ilha de Cotijuba surgiu em torno da construção dessa fazenda de beneficiamento de arroz no Séc. XVIII , pelo capitão Luís Pereira da Cunha, nos anos de 1784. O local que ficou conhecido como fazendinha encontra-se em ruínas (Melo, 2008).





CONTRIBUIÇÕES DO MUSEU SURRUPIRA PARA SE PENSAR MUSEU E MUSEOLOGIA: UMA PERSPECTIVA DO NORTE

Diogo Jorge de Melo
Marcos Henrique de Oliveira Zanotti Rosi
Jenifer Miranda Blanco

Introdução

O Museu Virtual Surrupira de Encantarias Amazônicas (Museu Surrupira) é um projeto de extensão da Universidade Federal do Pará, vinculado ao curso de graduação em Museologia, que vem se consolidando desde 2016, quando foi apresentada a sua primeira proposição conceitual. Sua ideia inicial era constituir-se como um espaço museal experimental, que se consolidaria não por uma estrutura material, física, mas pelo seu fazer museal, a partir das proposições de “Museus Virtuais” e, assim, desenvolver práticas museais experimentais atreladas à pesquisa em teoria museológica.

No entanto, o andamento prático das suas atividades não se processou em 2016, pois o seu idealizador e proponente afastou-se para desenvolver o seu doutorado, ao qual se vinculava conceitualmente com este projeto. Com isso, entendemos que o Museu Surrupira, até 2021, desenvolveu-se apenas de maneira conceitual, alicerçando diversas pesquisas em teoria museológica – e que neste ano passou a atuar tacitamente com projeto de extensão (Melo *et al.*, 2021).

Com isso, o objetivo deste texto é apresentar um pouco da trajetória desse projeto de extensão e seu desdobramento conceitual em relação à ideia de Museu, abordando a sua

atuação em 2021/2022 junto ao ICOM Brasil e o Projeto de Extensão “ICOM Define: perspectiva do Norte”, auxiliando a nova definição de museu do International Council of Museum (ICOM), realizada pelo ICOM Define, processo que resultou na articulação deste livro, com o intuito de apresentar um panorama, mesmo que pontual, da realidade museal da região amazônica brasileira.

Um museu dos encantados afro-amazônicos

A origem do Museu Surrupira surgiu de um olhar empírico para com a realidade museal de Belém do Pará e suas adjacências, sobre a representatividade das culturas afrodiaspóricas nos espaços museais deste território, e perceber que elas quase inexistiam. Segundo Melo e Azevedo (2015), mesmo focando na Umbanda, consideraram que há pouca representação afrodiaspórica nos espaços museais da cidade, estando presente em alguns acervos pontuais ou tendo maior destaque no Salão de Arte “Nós de Aruanda”, que ocorre anualmente na cidade – o que demonstra uma carência representacional, principalmente em relação aos museus tidos como mais tradicionais de Belém.

Observada tal realidade, e pensando em possibilidades de atuação de processos museais vinculados às culturas afrodiaspóricas, que surgiu a primeira intenção de criação do Museu

Surrupira, no sentido de uma estruturação museal que atuasse com esse segmento, já que transformar essa realidade, de imediato, seria algo pouco provável, dependendo de políticas públicas e vontade política que, antes de tudo precisariam transpor o racismo estrutural e religioso existente na sociedade brasileira, para termos mais museus com essa temática, como o Museu Afro Brasil de São Paulo¹ ou até mesmo as iniciativas dos museus afrodigitais, como o do Maranhão (Castro; Santos, 2016). Experiências museais que serviram de ponto de partida para se estruturar o Museu Surrupira, como apresentado em Melo et al. (2022a).

O segundo ponto estabeleceu-se ao refletir sobre a impossibilidade imediata de se ter uma estrutura museal complexa e o fato de que gostaríamos de realizar tais atividades a baixo custo, sendo elas experimentais, e, por isso, nos debruçamos nos modelos conceituais dos Museus Virtuais. Segundo Magaldi e Scheiner (2010), esses museus podem ser entendidos de diversas formas, estando majoritariamente vinculados a algo inerente à internet, mas que também existem outras experiências museais que se autodenominam como Museu Virtual, onde se entende o virtual como o “vir a ser”, que se contrapõe ao atual e não o real, como no clássico exemplo em que a árvore está virtualmente presente na semente (Levy, 1997).

Nesse complexo teórico discursivo, temos uma diversidade terminológica utilizada, destacando-se nomeações como webmuseum, cibermuseu e museu digital, e diversos modelos conceituais, em meio físico ou não; e destacamos assim a proposição que nos chamou mais atenção – a do Museu Temporário da Mudança Permanente (Temporary Museum of Permanent Change), em Salt Lake City (Utah, EUA), o qual se constitui

fora da internet. Um museu que entende como o seu acervo a “mudança” e a “transformação”, conforme apontado por seu idealizador, Stephen A. Goldsmith (Magaldi; Scheiner, 2010). Um museu que demarcou o seu objeto como algo efêmero, construído no processo dos acontecimentos urbanos e por estar em constante processo de transformação. Paradoxalmente, busca musealizar o dinâmico, o instável.

Justamente esta acepção nos encaminhou para gestar o Museu Surrupira. Pautado na acepção da efemeridade e da transmutação dos encantados afro-amazônicos e as religiosidades e crenças interligadas a eles, como já debatido:

Neste sentido, se pode compreender similarmente que a musealização é estabelecida através de um processo de “registro” do intangível ou ativos culturais. Esta questão vem sendo compreendida, trabalhada e ordenada de diferentes maneiras, segundo perspectivas metaculturais, porque em grande medida o registro resolve problemas como o casting de processos dinâmicos e conseqüentemente envolvem a possibilidade ilógica de registro contínuo e em processo de seleção arbitrários, limitados ou demasiadamente amplos. (Melo; Faulhaber, 2018, p. 224-225).

Outro exemplo marcante nesse processo foi saber que o Ecomuseu da Amazônia também se estrutura como um projeto de extensão da Escola Bosque, em Outeiro, Belém (PA). Esse aspecto de consolidação institucional que possui seus prós e contras, no entanto, no nosso caso, permitiriam dinâmicas menos amarradas e nos possibilitou e potencializou proposições em busca de registros das efemeridades dos encantados afro-amazônicos e afrodiáspóricos.

Nesse momento, ampliamos a nossa percepção, caminhando conjuntamente com a Sociomuseologia e colocando as comunidades de terreiro como protagonistas desses processos

do imaginário, para assim compreender os terreiros como espaços museais. Lembramos que a Sociomuseologia ou Museologia Social configurou-se historicamente como terminologia para oportunização de novas “vidências e vivências” em Museologia (Chagas; Gouveia, 2014).

Conforme o apresentado, o objeto e o objetivos do Museu Surrupira começaram a se delinear, assim como o seu nome. As figuras dos encantados afro-amazônicos ganhavam destaque, enquanto os protagonismos afrodiaspóricos e suas epistemes iam se apresentando e ganhando força para se pensar conceituações museais, partindo principalmente da nossa curiosidade sobre determinados seres míticos, como as princesas turcas e sua família, assim como Légua Boji Buá, Rei Sebastião e os Surrupiras. Escolhemos assim os encantados como primeiros objetos representativos e icônicos do Museu Surrupira, pois o imaginário, apesar de real e intangível, pode se transformar ou ser concebido de formas distintas, dinâmicas, o que o torna virtual. Um estado de vir a ser, capaz de ampliar nossas percepções sobre as epistemes existentes nos terreiros, assim como suas práticas.

Destacamos que, por terreiro, compreendemos lugares de memória e de produção cultural que foram dizimadas pela colonialidade do poder, capazes de produzir giros decoloniais (Ballestrin, 2013). Segundo Rufino (2017), devemos pensar os terreiros como espaços de reconstrução dos saberes africanos de outros territórios, e podem ser compreendidos também como espaços temporários, efêmeros, como as rodas de capoeira ou em processos de terreirizar as ruas ou outros territórios. Aspecto que demarca uma circunscrição de resistência e existência, que auxilia a preservação cultural e afirma identidades, e assim os reconhecemos como espaços museais.

Neste processo compreensivo dos terreiros como espaços museais, trazemos a percepção da diáspora negra africana como um processo fundante desses espaços e destacamos vários estudos que consolidam as bases teóricas do Museu Surrupira. Dentre estes, os aportes dos estudos culturais como Paul Gilroy (2012), Stuart Hall (2006; 2013) e Franz Fanon (2008); e a compreensão das estruturas como as colonialidades do saber, do ser e do poder (Quijano, 2002; Dussel, 2008; Grosfoguel, 2016; 2018; Bernardino-Costa et al., 2018), assim como os giros decoloniais (Ballestrin, 2013).

Logo, acreditamos que uma maior compreensão da diáspora negra africana, com suas difusões culturais e movimentos de restituição de saberes auxiliam nossa percepção museal, reconhecendo múltiplas formas de compreender e se relacionar “no” e “com” o mundo, produzidas em diversos contextos culturais, compreendidas como filosofias ou epistemes as quais possibilitam outros olhares e ressignificações, auxiliando-nos a transfigurar o que entendemos e reconhecemos como museus.

Atividades do Museu Surrupira

Como destacamos anteriormente, compreendemos que o Museu Surrupira, apesar de utilizar a internet como espaço de comunicação e ações, possui o caráter de virtualidade, estabelecido pelo fato possuir como seu “objeto museal” um conceito dinâmico, que se transforma e se manifesta de distintas formas, já que o imaginário social dos encantados e das encantarias se processa de maneira complexa e se difunde culturalmente, assim como se adapta e se transmuda. Por exemplo, Faulhaber (1998) nos mostra que os

mitos se interconectam com ativismos culturais contemporâneos, estudando grupos indígenas na região do Tefé, na Amazônia, a autora considera:

A politização dos movimentos indígenas não significa, todavia, a abolição da fantasmagoria social que embebe os processos de dominação. Ao contrário, a mobilização indígena se alimenta desta maquinação de devaneios enraizada nas relações sociais da história da colonização. Isto engendra um reencantamento de suas práticas e a simbolização das relações sociais e dos próprios meios de conhecimento. (Faulhaber, 1998, p. 188).

Processo semelhante e complexo ocorrem com as culturas afrodiáspóricas. Devemos também ressaltar que os imaginários indígenas e afrodiáspóricos se intercruzaram, somando-se e constituindo um novo, que se configura em nossa percepção em processos de resistência, que nos permitem ter acesso aos conhecimentos dizimados e que correm risco de desaparecimento devido à colonialidade do poder. Nesse sentido, a arqueologia destes saberes³ se faz vigente, necessária, colocando-o novamente em destaque, em protagonismo, em nossos contextos culturais contemporâneos, e esta é entendida como a função de base do Museu Surrupira e, por isso, evidenciamos aspectos do imaginário e a sua importância no contexto de construção de musealidades.

Nesse sentido, as coleções do Museu Surrupira são compreendidas como um acervo intangível, composto por saberes e práticas, fazendo com que seus atos de musealização se estabeleçam a partir dos acontecimentos; e os registros de suas atividades acabam por documentar esse acervo, onde audiovisuais e trabalhos acadêmicos e de divulgação registram e evidenciam o processo, como na coleção de bocagens de Macunaíma:

Macunaíma, o herói de nossa gente, queria recuperar o seu muiraquitã perdido, talismã de pedra verde, que ele acreditava estar sob a posse do Gigante Piaimã (ou Venceslau de Pietro Pietra), um célebre colecionador de pedras. [...] Contrariado e suando de inveja, Macunaíma resolveu fazer uma coleção para imitar o gigante. No entanto, não queria colecionar pedra, coisa tão difícil de carregar. Além disso, a terra do herói tinha pedras por todos os lados. Não carecia colecioná-las. Então, o herói matutou e resolveu fazer uma coleção de palavras-feias. [...] É esta coleção de “dez mil vezes dez mil bocagens” que Macunaíma, em certa altura, joga na cara de Piaimã, sem conseguir, como pretendia, amedrontá-lo. (Chagas, 2011, p. 37-38).

Com isso, reconhecemos que as memórias se preservam nos imaginários de seus protagonistas e se fortalecem a partir das práticas e das vivências dos grupos sociais que as preservam, muitas vezes de maneira aparentemente não intencional ou pelo menos não reconhecem suas ações como tais processos. Logo, compreendemos que para se conhecer as culturas de terreiros e dos encantados, precisamos vivenciá-las, experimentá-las, estabelecendo processos contínuos de trocas e de aprendizagem. Assim, reconhecemos um caráter poetizante, que desvela determinados imaginários que nos permitem devanear entre o mundo real e do visível e invisível. De processos mágicos, de encantos, ocorridos por meio da travessia de portais mágicos, maldições, feitiçarias, além dos seres míticos ligados à floresta, rios e mares, já que o ato poético ressignifica a morte ou suas formas de compreensão e nos traz vigências para a vida.

Destacamos que as atividades do Museu Surrupira se iniciaram em contexto da pandemia de COVID-19, e que atividades remotas tiveram que ser estabelecidas; e, nesse momento se consolidaram as “Noites no Museu Surrupira”, pautadas em acepções de orientalismo presentes nas culturas afrodiáspóricas, principalmente

no Tambor de Mina, entendido como “estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre o ‘Oriente’ e (na maior parte do tempo) o ‘ocidente’” (Said, 2007, p. 29), que se faz presente nestes contextos culturais, pelas fortes ligações existentes na África, com contextos do que reconhecemos como oriente próximo ou médio, assim como a influência das culturas mulçumanas/árabes. Aqui evidenciamos que as influências de um orientalismo sempre são significadas no imaginário a partir das relações europeias; e normalmente esquecemos das dinâmicas culturais existentes no continente africano, que foi palco de disputas e trocas de relações culturais do que compreendemos como oriente próximo, circunscrito pela acepção imaginária do mundo árabe.

Para desenvolvermos teoricamente as bases para “As Noites no Museu Surrupira”, nos apropriamos dos contos “As Mil e uma Noites” (Challita, 2006). Literatura onde a protagonista, Sherazade, se vê obrigada a todas as noites contar histórias ao Sultão da Pérsia, com quem desposou para manter-se viva, posto que o Sultão, após a traição de sua primeira esposa, resolveu matar todas as demais após a noite de núpcias. Foi justamente o traquejo de Sherazade que preservou a sua vida por mil e uma noites, e rompeu com o seu trágico destino, culminado na exaltação do amor entre ambos. Ressaltamos, nesse processo, a importância do ato de contar e ouvir histórias e agregamos a ideia de Ailton Krenak (2019), para adiar o fim do mundo – autor que ressalta a resistência existente no ato de contar histórias.

A franquia dos filmes “Uma Noite no Museu” também teve grande influência em nossas proposições, por nos mostrar que museus são

lugares mágicos, de devaneios e de conjugação do imaginário e seus saberes. Espaços de encanto onde a vitalidade anímica se faz presente; locais onde os “objetos” tomam vida; onde a morte não deveria fazer sentido de fim, como configurado para os ditos museus mausoléus, e sim como potência e possibilidade. Atividades pensadas como lugar de troca de experiências, de aprendizagem e de ensino, mas também como espaço de reflexão e produção de conhecimento; lugar no qual o devaneio se configura como:

[...] hipóteses de vidas que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo”, já que um “mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo”, que “ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso. (Bachelard, 1988, p. 8).

Com isso, podemos entender que as “Noites no Museu Surrupira” reabilita os sonhos, transpondo-os em narrativas, histórias e aventuras de outros tempos e mundos, conjugando-se a partir da memória e da imaginação, para auxiliar a nossa compreensão do cosmo. Como nos lembra Postic (1993), imaginar é uma atividade de reconstrução e de transformação do real, um segmento sincrônico e paralelo ao real, que nos ajuda a entendê-lo em suas múltiplas dimensões, diretamente ligado à criatividade. Por isso, Melo (2020) o destacou, por evidenciar que no imaginário é onde se desencadeiam os afetos e pulsões e desejos que agem nas relações sociais. Para ele, “seria o que ressalta que o imaginário está diretamente associado ao que tem sido denominado historicamente como patrimônio e ao que estamos propondo aqui como patrimônios” (Melo, 2020, p. 151), pois precisam ser imaginados, assim como a musealidade.

Definimos assim quatro perspectivas nos encontros das “Noites no Museu Surrupira”, que atualmente podem ser remotos ou presenciais, mas sendo sempre disponibilizados em nosso canal do YouTube⁴. A primeira, sendo caracterizada por encontros com sacerdotes e praticantes das religiões afrodiáspóricas, onde buscamos apreender a partir de seus conhecimentos e construir diálogos entre nossas teorias e práticas acadêmicas. Buscamos sempre provocar que os participantes relatem um pouco de sua trajetória religiosas e de seus terreiros e suas percepções sobre os encantados e as encantarias.

Destacamos que tais falas são utilizadas em nossas pesquisas como testemunhos orais de base documental. A segunda perspectiva é a de trazer pessoas com pesquisas acadêmicas pertinentes aos temas, e que possam somar saberes ao nosso escopo teórico. A terceira é composta por atividades educativas/formativas, como cursos e oficinas. E, por fim, a quarta, são atividades educativas de divulgação de conhecimentos produzidos pelo próprio Museu Surrupira (Melo *et al.* 2021).

Outra frente de atuação são as ações do “Meu Terreiro Meu Museu”, que se caracterizam a partir da produção de pequenos documentários audiovisuais sobre afroreligiosos e seus terreiros, buscando compreendê-los como espaços museais. Fazemos assim, uma analogia entre o ofício dos museólogos ao dos afroreligiosos(as), estabelecida principalmente pelo cuidado do espaço físico, dos objetos, mas principalmente das pessoas e das imaterialidades fratrimoniais e espirituais. Esses documentários são dirigidos por alunos de graduação, geralmente do curso de Museologia da UFPA, vinculados a bolsas do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística (PIBIPA), do Instituto de Ciências da Arte da UFPA.

Destacamos que até o momento foram produzidos dois documentários, sendo dirigidos pelos discentes Ramon Augusto Teobaldo Alcantara e Ana Cecília da Cunha Santos⁵, a partir dos pais de santo Babá Odé Onigbosinã (Welbe Santos) e Pai Pingo de Oxumaré (João da Silva Lima Filho) e seus terreiros Ilê Asé Nagô Igboalama e Osún (Ananindeua-PA) e Seara de Umbanda de Cabocla Herondina e Rompe Mato (Belém-PA).

Estes documentários buscam contribuir para que as pessoas comecem a respeitar, compreender e aceitar as culturas de terreiros, isto é, combater o racismo religioso existente para com esses segmentos religiosos. Como já mencionado, os terreiros são detentores de singularidades epistêmicas, sendo lugares de afeto, de memória, dispostas por lógicas anticoloniais, por isso desenvolvemos um manifesto que conduz às ações do “Meu Terreiro Meu Museu”.

Terreiro, lugar de afeto, onde finco os pés e me enraízo em um sentido de encontro com as ancestralidades. Solo que nos fornece a força da diáspora negra africana e nos recria como seres decoloniais. Espaço permanente ou efêmero onde os corpos constroem os alicerces do existir e compartilham imanências, axé, com o mundo e os seres que o habitam, como humanas e encantadas. Lugar do colo materno, da aprendizagem e da virtualização de novos acontecimentos. Também é a trincheira da resistência e da luta, bem como do cuidado e da saúde. Nesse sentido, por que não pensar os terreiros como espaços museais? Aceitá-lo e entendê-lo como museal é não configurá-lo nos modelos de museus imperialistas, mas reconhecer e potencializar esses espaços como lugares de memória, de formação de identidades não convencionais, onde aspectos “patrimoniais” se fazem presente, principalmente os “fratrimoniais”, assim como a filosofia do ubuntu e do bem-viver, quando reconhecemos e nos realizamos na coletividade⁷.

Por fim, devemos destacar que o Museu Surrupira tem contribuído para diversos eventos nacionais, com realização de atividades durante a Semana Nacional de Museus e Primavera nos Museus, organizadas pelo Instituto Brasileiro de Museus, assim como já teve atividades vinculadas a MuseumWeek⁸, evento de âmbito internacional,

que busca evidenciar diversas ações museais a partir de suas hashtags. Também evidenciamos que no ano de 2022 foi realizado o I Seminário do Museu Surrupira e do Grupo de Estudo Museologia, Memória e Mitopoéticas Amazônicas, com o objetivo principal de apresentar as ações e pesquisas produzidas em 2021 e 2022, assim como trazer novos (as) interlocutoras(as) que proferiram palestras e ações artísticas.

Museu Surrupira e o “ICOM Define: perspectiva do Norte”

Por fim, destacamos as ações do Museu Surrupira junto a outro projeto de extensão – “ICOM Define: perspectiva do Norte”, coordenado pela professora Rosangela Marques Britto, que se objetivava, junto às ações da coordenação do ICOM Brasil, em resposta às ações propostas pelo ICOM Define. O projeto se propunha a realizar um reconhecimento perceptivo sobre a definição de museu, a partir das vivências do Norte do Brasil, isto é, a busca por uma percepção museal amazônica. Conforme apresentado por Melo *et al.* (2022b), no livro do ICOM LAC “Perspectivas Latino-Americanas e Caribenhas para a discussão sobre a nova definição de museus”, trabalho em que se discute a articulação ocorrida na Região Norte do Brasil para contribuir com a nova definição do ICOM.

Tanto o ICOM Brasil quanto o ICOM Define são subdivisões do ICOM, uma associação profissional configurada como uma organização não governamental, sem fins lucrativos, com relações formais junto à Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), criado em 1946, no contexto pós-Segunda Guerra Mundial, quando diversos patrimônios foram destruídos, principalmente

os europeus. Oficialmente a representação brasileira foi criada em 1948, e assim se estabelece o ICOM Brasil.

Recentemente, em 2020, foi criado o Comitê Permanente para Definição de Museus, intitulado ICOM Define, cujos membros foram encarregados da atualização de uma nova definição conceitual de museu. Com tal objetivo, seus membros definiram uma metodologia para discussão e configuração da nova definição de museu pelo mundo, composta por 11 passos, construídos a partir da participação de membros e não membros do ICOM, para ser debatida e aprovada na Conferência Geral do ICOM, em 2022, substituindo a definição de 2007, aprovada na 22ª Assembleia Geral em Viena (Áustria).

A partir da metodologia proposta pelo ICOM Define, o ICOM Brasil foi convidado a compor um Grupo de Trabalho que auxiliaria na proposição da nova definição de museu. Com isso, convocou instituições, pesquisadores e profissionais de museus de todas as regiões do Brasil, na busca de ampliar as reflexões acerca do tema e contribuir de maneira diversa e plural com a proposição e possibilitando contribuições externas à instituição.

Nesse processo, a Profa. Dra. Rosangela Marques Brito propôs o projeto de extensão “ICOM Define: perspectiva do Norte”, convidando o Museu Surrupira para auxiliar nessa empreitada, já que ambos os projetos possuíam inserção no conselho do ICOM Brasil. No âmbito do projeto, convocou-se na Região Norte diversas pessoas da área cultural, principalmente profissionais da Museologia ou que atuam em museus, para colaborar com as ações vinculadas à proposta de uma nova definição de museu do ICOM. Formou-se então uma rede colaborativa, onde se destacavam o Instituto de Ciências da Arte da UFPA, detentor

do único curso de graduação em Museologia na Região Norte, a Universidade Federal de Rondônia (UNIR), o Fórum de Museus de Base Comunitária da Amazônia e a Rede de Educadores de Museu do Pará (REM-PA), além de representantes de diversas instituições museais (Melo *et al.*, 2022b).

Nesse processo, foram organizados diversos encontros *on line* e eventos como as Rodas de Conversa, com destaque aos museus e patrimônios regionais. Destacamos aqui as “Rodas de Conversa”, pois o evento se conduziu a partir das discussões estabelecidas no ICOM Brasil e da convocação para que profissionais da Região Norte falassem sobre as suas experiências.

Memoramos assim as atividades deste evento, sendo o primeiro evento “O Futuro dos Espaços Museológicos da Região Norte: desafios e possibilidades”, realizado na Semana Nacional de Museus, debatendo o tema do Dia Internacional dos Museus (18 de maio), que era “O Futuro dos Museus: recuperar e reimaginar”. Este painel contou com representantes do Acre, Pará e Rondônia, em síntese, representantes de instituições públicas das esferas estadual e federal. Outro encontro importante foi a live com a presidente do ICOM-BR, Renata Motta, com apoio do Sistema de Museus e Memoriais do Estado, para conversarmos sobre a definição de museu do ICOM e a importância da instituição, já que vínhamos observando que a comunidade do Norte pouco conhecia essa instituição.

Apesar de o Museu Surrupira ter atuado junto a todos esses eventos, gostaríamos de destacar um em específico, no qual atuou de maneira mais efetiva, organizando as falas de um dos dias das atividades da 15ª Primavera nos Museus do IBRAM. Nesse evento, o “ICOM Define: perspectiva do Norte” propôs diversos debates intitulados “Museus: perdas e recomeços

na perspectiva do Norte”, também seguindo a temática proposta do evento, “Museus: perdas e recomeços”, evento que demarcou o retorno das atividades pós-pandemia de COVID-19, por isso a escolha do tema (Figura 1).



Figura 1: Material de divulgação do Ciclo de Debates “Museus: perdas e recomeços na perspectiva do Norte”, realizado durante a 15ª Primavera nos Museus do IBRAM.

Fonte: Museu Surrupira, 2021.

Esta atividade foi organizada em cinco dias, em que se propunham a debater termos que estavam sendo sugeridos e debatidos no âmbito do ICOM Brasil, para serem indicados a compor a nova definição de museu, destacando os que nos pareciam desafiadores, e que tiveram forte demandados nossos encontros com os profissionais da Região Norte do país. Foram escolhidos os seguintes eixos de discussão: “A Pandemia e seus impactos na Região Norte”, debatido no primeiro dia; “Políticas Públicas na região”, no segundo dia; “Antirracismo”, no terceiro dia; “Bem-viver e Decolonialidade”, no quarto dia; por fim, Educação Museal, no quinto dia.

Nessa programação, o Museu Surrupira ficou responsável pelo quarto dia (23 de setembro) e elaborou debates a partir de cinco convidadas(os),

que se dividiram no que consideramos dois eixos que compuseram a Mesa 4: “Bem-viver e Decolonialidade: contribuições dos Museus Indígenas e olhares museais” (Figura 2).



Figura 2: Material de divulgação do Ciclo de Debates “Bem-viver e Decolonialidade: contribuições dos Museus Indígenas e olhares museais”, durante a 15ª Primavera nos Museus do IBRAM.
Fonte: Museu Surrupira, 2021.

O primeiro eixo era composto por duas pesquisadoras de museus/Museologia, cujas pesquisas dialogam com os termos em questão, sendo elas Dra. Camila Azevedo de Moraes Wichers e Dra. Juliana Maria de Siqueira. No segundo eixo tivemos o debate sobre as experiências da Museologia Indígena na Amazônia, a partir dos gestores do Museu Magüita dos Ticuna, contando com a presença de Santo Cruz Clemente, diretor da instituição, e seu secretário Santos Inácio Clemente, pai e filho. Também tivemos a fala da estudante de Museologia da Universidade Federal do Recôncavo Baiano e indígena Antônia Kanindé, que nos trouxe uma fala extremamente rica que integrava a sua experiência entre a Museologia Indígena com a sua trajetória acadêmica.

O primeiro eixo iniciou com a fala da Dra. Camila Wichers, que se pronunciou no sentido de um percurso de onde discutiu museu, patrimônio e Museologia, para adentrar em questões da Museologia decolonial, do bem-viver e das suas experiências junto aos museus indígenas. Ela nos lembrou que suas perspectivas partem de uma mulher não indígena e destacou as relações existentes entre uma Museologia “herdada” e uma “sonhada”, como aspectos cruciais para se pensar o decolonial e as diversas adjetivações pelas quais a Museologia vêm ganhando e possibilitando uma diversidade de olhares. Posteriormente, a Dra. Juliana Siqueira destacou mais amplamente a questão do bem-viver e como este conceito chegou a sua vida, e como o desenvolveu em suas pesquisas, às quais partiu de produções audiovisuais com comunidades da periferia de São Paulo, quando desenvolveu uma proposta de oficina do bem-viver, abrigada nas perspectivas da Museologia Social, assumindo as possibilidades de giros decoloniais. Com isso, destacou a importância de se apoderar de outras cosmopercepções; e que este processo, para a Museologia, implicaria pensar na existência de outras práticas de preservação e ampliação das percepções do que entendemos como Museu ou Museologia¹¹.

Posteriormente, passamos para a fala da Antônia Kanindé, pois os representantes do Museu Magüita estavam com problemas de conexão. A abordagem de Antônia Kanindé realizou-se na direção da apresentação da experiência do museu Kanindé, no Ceará, somada às suas vivências como estudante de Museologia do sétimo período. Destacou o movimento indígena, suas lutas e a importância do museu e da escola nesse processo, trazendo as perspectivas do Cacique Sotero Kanindé, idealizador do Museu dos Kanindé e outros protagonistas.

“O museu pros Kanindé é bisavô, é avô, é pai e é mãe, porque é a história deles, a história que tinha lá atrás, é o que a gente tem aqui. O museu pros Kanindé é vida [...]” (Relato de Cicero Kanindé na apresentação de Antônia Kanindé).

Antônia denuncia o movimento de invisibilidade e silenciamento étnico no qual os diversos grupos indígenas têm sofrido e nos evoca a pensar a Museologia Indígena em um sentido combativo a esta perspectiva. Gostaríamos de destacar, em sua fala, uma percepção classificatória do Museu Kanindé, que muito nos chama a atenção e exemplifica de maneira singular um pouco das distintas perspectivas epistêmicas existentes.

“Tudo começa por uma pedra preta” (Apresentação de Antônia Kanindé), coletada pelo Cacique Sotero, que perguntou à sua mãe para que servia¹². Assim, decidiu guardar, reconhecendo-a como um agente representante da sua cultura indígena, que no momento sócio-histórico era negada, pois, na ocasião, os Kanindé não podiam se pronunciar publicamente como indígenas. Justamente essa pedra tornou-se a primeira peça do Museu Kanindé. Formando um acervo que, segundo a sua lógica, organizava-se em “coisas das matas”, “coisas dos índios”, “coisas do mar” e “as ditas novidades”.

Por fim, a fala de Santo Cruz Clemente e Santos Inácio Clemente, muito conturbada devido aos problemas de conexão, quando apenas o primeiro conseguiu se pronunciar. Santo Cruz nos contou sobre a história do Museu Magüita, sendo o seu significado “museu do povo pescado” e apontou que Tikuna significa “povo de cara preta” ou “pintada”. Destaca, assim, diferenciações categóricas internas dentro do seu contexto étnico. Relatou que na década de 1970, em Benjamim Constant, região dos povos

Tikuna, surgiu uma organização de lideranças indígenas, por causa da discriminação sofrida, e foi quando resolveram fazer uma união contra essa discriminação e começaram a construir o que seria futuramente um museu.

Essa organização que se formalizou em 1982, na forma do Conselho Geral da Tribos Tikuna, produzindo documentos para serem levados e reconhecidos por autoridades regionais e locais, como também levantando pautas sobre demarcação de terra, educação e saúde. Foi a partir deste processo, em 1991, que o Museu Magüita se estabeleceu, desenvolvendo ações de suas lideranças, mostrando as culturas Tikuna de forma viva; realizando registros de sua cultura material e contribuindo para a educação e desenvolvimento cultural.

Considerações Finais

A trajetória apontada do Museu Surrupira vem demonstrando que este se configura como um espaço museal experimental por excelência e, com isso, vem contribuindo para o desenvolvimento de teorias e práticas museológicas, principalmente visando a uma constituição do que vem se delineando como uma Museologia amazônica, aqui muitas vezes nominada de “perspectiva do Norte”.

As ações deste projeto museal também nos mostram o quanto é importante pensarmos em sentidos decoloniais e transformadores, como os “giros decoloniais”, evidenciando culturas indígenas e afrodiáspóricas que vêm ampliando repertórios de possibilidades da principal função dos museus, em nosso ponto de vista, que é o de preservar e evidenciar memórias e saberes, assim como auxiliar na constituição e manutenção de identidades. No caso do Museu Surrupira, em um

sentido de fortalecimento, de resistências de outros saberes existentes no mundo, os quais vêm sendo massacrados pelo colonialismo imperialista vigente nos processos coloniais.

Com isso, relatar um pouco dessas experiências serve para compreender e elaborar novas estratégias, para um melhor aprimoramento das atividades do Museu Surrupira e outras unidades museais afins; e, com isso, evidenciar a existência de um fazer museal específico da região amazônica. Por isso, evidenciamos as ações junto ao projeto de extensão “ICOM Define: perspectiva do Norte”, principalmente a constituição de um debate integrado entre os saberes da Museologia indígena e os debates acadêmicos, que nos trouxeram ricos conhecimentos, dos quais vários estão representados neste livro.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciências Políticas**, n. 11, p.89-117, 2013.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOQUEL, Ramón. Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOQUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- CASTRO, Maurício Barros de; SANTOS, Myrian Sepúlveda (Orgs.). **Relações raciais e políticas de patrimônio**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.
- CHAGAS, Mario de Souza. Memória e poder: dois movimentos. **Ensaio de Museologia**. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias; Estudos Avançados de Museologia, 2011.
- CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). **Cadernos do CEOM**, ano 27, n. 41, p.9-22, 2014.
- CHALLITA, Mansour. **As mil e uma noites**. Rio de Janeiro: Editora Gráfica, 2006.
- FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FAULHABER, Priscila. **O lago dos espelhos**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 2008.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes; Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012. 432p.
- DUSSEL, Enrique. **Anti-meditaciones cartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la modernidad**. Tabula Rasa, v. 9, p. 153-197, 2008.
- GROSGOQUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 25-49, 2016.
- GROSGOQUEL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOQUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LEVY, Pierre. **O que é virtual?** São Paulo: Vinte e Quatro, 1997. 160p.
- MAGALDI, Monique Batista; SCHEINER, Tereza Cristina. Reflexões sobre o Museu Virtual. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 11, 2010, Rio de Janeiro. **Anais ...** Rio de Janeiro: ENANCIB, 2010, s/p.
- MELO, Diogo Jorge de. **Festas de encantarias: as religiões afro-diaspóricas e afro-amazônicas, um olhar fratrimonial em museologia**. 2020. 269f. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2020.
- MELO, Diogo Jorge de; AZEVEDO, Ive Lúvia de Souza. Novas tendências da museologia: umbanda e encantarias da Amazônia, uma reflexão para inclusão de religiosidade popular ao espaço museológico. In: ENCUESTRO DEL ICOMFOM LAM: NUEVAS TENDENCIAS PARA LA MUSEOLOGÍA EN LATINOAMÉRICA, 22, 2015. Buenos Aires. **Actas...** Buenos Aires: ICOM Argentina, 2015, p. 314-341.

MELO, Diogo Jorge de; BARROSO, Gisele Nascimento; ROSI, Marcos Henrique de Oliveira Zanotti. Museu Virtual Surrupira de Encantarias Amazônicas: um Projeto de Extensão da Universidade Federal do Pará. In: **SEMANA NACIONAL DE MUSEUS NA UNIFAL**, 13, 2021, Alfenas. Anais ... Alfenas: UNIFAL, 2021, p. 34-48.

MELO, Diogo Jorge de; BRITO, Rosangela Marques de; SILVA, Lúcia das Graças Santana da; MAUÉS, Paola Haber. Por uma definição de museu no mundo sob a perspectiva do Campo Museal Amazônico. In: MONÇÃO, Vinicius; CARVALHO, Luciana (Eds.). **Perspectiva latino-americanas e caribenhas para a discussão sobre a nova definição de museus**. Paris: ICOFOM LAC, 2022b.

MELO, Diogo Jorge de; FAULHABER, Priscila. Coleccionando "encantarias": uma propuesta del Museo Surrupira de Encantarias Amazônicas. In: NAZOR, Olga (Comp.). **Musealidad y patrimonio en la teoría museológica latinoamericana y del Caribe**. Avellaneda: Undav Ediciones, 2018. p. 199-229.

MELO, Diogo Jorge de; ROSI, Marcos Henrique de Oliveira Zanotti; BARROSO, Gisele Nascimento. Museologia e experimentação: considerações sobre o Museu Virtual Surrupira de Encantarias Amazônicas. In: PONTET, Raquel; C NDIDO, Manuelina Maria Duarte (Eds.). **Anais do XXIX Encontro do ICOFOM LAC: a descolonização da Museologia a partir da América Latina e do Caribe: museus mestiçagens e mitos de origem**. Paris: ICOM/ICOFM, 2022a. p. 106-117.

POSTIC, Marcel. **O imaginário na relação pedagógica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Novos Rumos**, v. 17, n. 37, p. 4-28, 2002.

RUFINO, Luis. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Notas

¹ <http://www.museuafrobrasil.org.br/>

² <https://www.museuafro.ufma.br/>

³ Termo utilizado a partir do conceito de Michel Foucault (2008), mas pensando na existência dos outros saberes existentes no mundo e não apenas os eurocentrados.

⁴ <https://www.youtube.com/@museusurrupira1928>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=ijq15ogFL0w&t=176s>

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=jiVwPtr207A&t=57s>

⁷ <http://museusurrupira.blogspot.com/p/exposicoes-virtuais.html>

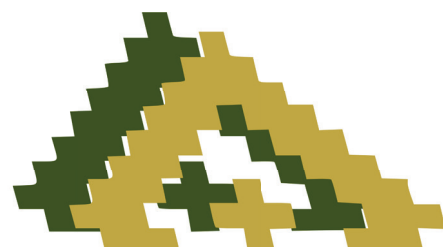
⁸ <https://museum-week.org/>

⁹ A Profa. Dra. Rosangela Marques Britto é membro do conselho do ICOM Brasil e o Prof. Dr. Diogo Jorge é membro suplente deste mesmo conselho.

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=J7l3eVheJwI&t=4107s>

¹¹ Ambas as autoras desenvolveram seus temas em publicações neste livro. Logo, seus pensamentos podem ser melhor compreendidos em seus respectivos capítulos.

¹² Segundo Antônia Kanindé a pedra era utilizada para fazer inscrições.




POSFÁCIO

Marcia Bezerra

Sou uma arqueóloga, escrevendo o pós-texto de um livro sobre museus, organizado por quatro pessoas museólogas, que reuniram 13 capítulos elaborados por estudantes, profissionais da museologia e pessoas que atuam em domínios atravessados ou influenciados por essa coisa que criamos e chamamos de museu. Enquanto concluo a redação deste posfácio, participo de um evento de arqueologia da Região Norte, no qual o tema dos acervos e museus é, particularmente, sensível. Os museus fazem parte da biografia da arqueologia amazônica, em especial o Museu Paraense Emílio Goeldi, que está enraizado na história da disciplina na região (Sanjad, 2011) e o Museu do Marajó que, segundo Anna Maria Linhares (2007; 2008), não caberia em uma única categoria de museu existente, mas combinaria várias delas: museu comunitário, ecomuseu e até um gabinete de curiosidades, com relevância regional e agência sobre as comunidades locais. Entre esses dois museus há um conjunto, cada vez mais crescente, de categorias que procuram definir os conteúdos e contornos desses lugares; uma tarefa desafiadora, mas certamente menos complexa do que a de definir o que é um museu. Essa tarefa, na qual centenas de pessoas se envolveram nos últimos anos ao redor do mundo, com o objetivo de atualizar o papel dos museus, uniu e mobilizou o grupo que constitui este livro.

Os textos apresentados demonstram a magnitude do desafio e a amplitude do fenômeno dos museus. O livro reúne percepções e experiências diversas que, vindas da Amazônia paraense, adquirem ainda mais vigor e singularidade. O e-book nasceu de um projeto de extensão destinado a debater sobre a nova definição de museu, que agora já foi aprovada. Isso evidencia a importância da aplicação do conhecimento produzido pela academia na resolução de problemas da sociedade. A extensão universitária desempenha o papel de articular, interagir, expandir e trocar conhecimentos e experiências para além de seus muros. Paulo Freire (1977) propôs que a palavra “extensão” fosse substituída por “comunicação”, uma “comunicação de saberes” (Gadotti, 2017, p. 2). Este livro é o produto de uma comunicação de saberes bem-sucedida. Rosângela Britto, Diogo Melo, Luzia Gomes e João Polaro foram muito sensíveis na escolha dos saberes que contam sobre o estatuto dos



museus no mundo contemporâneo amazônico e sobre os modos pelos quais eles agem na vida social. Palavras como caminhos, percursos, colaborativo, experiência, memória, afetivo, comunitário, ativista, periferia, encontradas nos textos que compõem o livro, indicam o fio condutor dos debates que ocorreram no âmbito do projeto que deu origem a esta coletânea. As reflexões e vivências com o lugar-museu apresentadas, sugerem um esgarçamento da ideia de museu, a partir de múltiplos pontos de vista, nos quais esgarçar é uma ação necessária e atinente ao movimento constante de transformação de uma instituição que nos acompanha há séculos, se levarmos em conta a história de ajuntamento de coisas que fazemos desde antes da antiguidade clássica. A Amazônia tem uma história de longa duração de ocupação e de colecionamento materializada em mais de uma centena de instituições museológicas (IBRAM, 2017), sendo um terço delas no estado do Pará, que ainda oferece o único curso de formação de pessoas museólogas da Região Norte.

O e-book destaca a atuação significativa desse curso, dado que a equipe organizadora do livro é composta por docentes e ex-estudante do bacharelado, além de capítulos escritos por discentes e profissionais que passaram pela graduação em Museologia da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal do Pará, criada em 2009. O e-book não registra apenas a memória e a contribuição do grupo nos debates em torno da nova definição de museu, mas também desempenha um papel político mais amplo, ao compartilhar uma perspectiva diferente de museu, desde a Amazônia paraense. Os capítulos ajudam a desestabilizar ideias, conceitos, métodos de gerenciar, preservar, comunicar e socializar patrimônios, em um processo muito bem declarado no capítulo que abre o livro e no qual Mãe Matenta diz: “O raciocínio lógico, então a tradição oral ela, na verdade, ela anula o raciocínio lógico, anula a rigidez esse sentir, essa entrega, ela ultrapassa o sentido físico” (Pantoja, Matenta e Ferreira, neste livro, p. 20). O e-book trata disso, de pensar museu, museus, para além do “sentido físico” por meio de experiências de pessoas e coletivos diversos que acionam outros modos de conceber a musealização de mundos.

Retorno ao evento de arqueologia e à conferência de abertura proferida pelo pesquisador indígena Aikyry Wajãpi (2023), que assim conceituou o que é um museu: “Tudo o que a gente conta história antiga tá guardado no céu. O céu é um museu. Yvy [terra] é um museu também. A terra guarda vários tipos de coisas importantes: pedra, montanha, guarda aldeia antiga dos antepassados e também guarda do presente e do futuro.” Assim, como Mãe Matenta, ele nos provoca a “anular o raciocínio lógico”, nossas certezas, as nossas rígidas práticas de classificação e definição. A busca por

uma definição de museu representa um “paradoxo fundante”, nas palavras de Bruno Brulon Soares (2020, p. 312-313) e chegou a um termo, pelo menos por enquanto, com a aprovação da nova definição em 2022. No entanto, deixou evidente o desafio de comportar a dimensão que esse artefato – museu – assumiu em diferentes regimes de pensamento. Os capítulos deste e-book, ao abordarem o museu a partir da Amazônia paraense, reafirmam que o que há de comum no que se refere aos museus - é que eles são campos abertos, fluidos e atravessados por muitas gentes e suas formas de guardar o mundo.

Referências

FREIRE, Paulo. **Extensão e comunicação?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

GADOTTI, Moacir. **Extensão universitária: para quê?** [s.n.t.], 2023. Disponível em: https://www.paulofreire.org/images/pdfs/Extens%C3%A3o_Universit%C3%A1ria_-_Moacir_Gadotti_fevereiro_2017.pdf

IBRAM-Instituto Brasileiro de Museus. Museusbr – Rede Nacional de Identificação de Museus.

Painel Analítico. Pará, 2017. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br>

LINHARES, Anna M. A. **De caco a espetáculo: a produção cerâmica de Cachoeira do Arari (ilha do Marajó, PA).** 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.

LINHARES, Anna M. A. Museu do Marajó, o museu de curiosidades interativas da região Amazônica. **Revista Museu**, n. p., 30 jul. 2008. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/8375-museu-do-marajo-o-museu-de-curiosidades-interativas-da-regiao-amazonica.htm>

SANJAD, Nelson. Ciência de potes quebrados: nação e região na arqueologia brasileira do século XIX. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 19, n.1, p. 133-16, 2011. <https://doi.org/10.1590/S0101-47142011000100005>

SOARES, Bruno Brulon. Definir os museus do século XXI: um desafio para as políticas culturais do Presente. In: SCHEINER, Teresa C. e GRANATO, Marcus (Org.) **Museus e Museologia na América Latina: compartilhando ações para a pesquisa, a qualificação profissional e a valorização de estratégias inclusivas organizado por.** Rio de Janeiro: UNIRIO/PPG-PMS/MAST, 2020, p. 312-321. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppg-pmus/livrocompletoMUSEOLOGIAAMRICALATINA25fev.pdf>

WAJÂPI, Aikyry. Sobre as várias marcas do começo do tempo. Conferência de abertura.

In: **REUNIÃO DA SOCIEDADE DE ARQUEOLOGIA BRASILEIRA - REGIONAL NORTE**, 5. 2023. Macapá. Programa... Macapá: SAB, 2023.

AUTORES

Andrey Manoel Leão de Leão

Bacharel em Museologia (UFPA); mestre em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido (NAEA/UFPA). Tem interesse e atua nos seguintes temas: Memória, Patrimônio, Comunicação, Colonialidade, Decolonialidade e Violência Urbana.

Bruno de Castro Rubiatti

Doutorado (2014) em Ciência Política pela Universidade Estadual de Campinas e mestrado (2008). Pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da UFPI (PNPD/CAPES). Professor adjunto na UFPA. Possui Bacharelado e Licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2005). Experiência na área de Ciência Política, com ênfase em Instituições Governamentais Específicas e Processos Legislativos.

Camila Azevedo de Moraes Wichers

Professora adjunta da Universidade Federal de Goiás, atuando no Bacharelado em Museologia e no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFG). É bacharel e licenciada em História pela Universidade de São Paulo - USP, mestra e doutora em Arqueologia pelo Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, bem como Doutora em Museologia pela Universidade Lusófona de Lisboa. Desenvolve pesquisas inspiradas na crítica feminista da ciência, no campo da comunicação museológica, da musealização da arqueologia e do estudo de coleções indígenas.

Diogo Jorge de Melo

Professor do Instituto de Ciências da Arte, da Faculdade de Artes Visuais, Curso de Museologia da Universidade Federal do Pará. Doutor em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins e em Ensino e História de Ciências da Terra pela Universidade Estadual de Campinas; mestre em Geologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; graduado em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e em Ciências Biológicas pelo Centro Universitário da Cidade. Coordena o Projeto de Extensão Museu Virtual Surrupira de Encantarias Amazônicas desde 2021 e atua com pesquisas sobre Museologia e Patrimônio, Mitopoéticas Afro-amazônicas, História da Ciência, Memória e questões Étnico-raciais e de Gênero. Membro do ICOM, atuando no Comitê de Museologia (ICOFOM) e suplente do Conselho Consultivo do ICOM Brasil.

Gilma Isabel Rêgo D'Aquino

Graduada em Sociologia (UNAMA); mestre em História/Pré-História (UFPE); doutoranda em Educação (UCSF/ARG).

Inêz Freitas Medeiros

Graduada em Pedagogia/Licenciatura Plena (UEPA); ativista social e comunitária; presidente da Associação dos Moradores da Vila da Barca; coordenadora geral da Rede Emancipa Vila da Barca – Movimento Social de Educação Popular. Tem interesse e desenvolve estudos e pesquisas na área de Educação Popular e Periferias.

Inia Bernadete Pantoja Costa

Paraense, graduada em Museologia/Bacharelado (UFPA); mestranda em Ciências do Patrimônio Cultural (PPGPATRI/UFPA); Feminista Negra.

Janice Shirley Souza Lima

Doutora em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC/UNAMA); Doutoranda em Artes (PPGARTES/UFPA); é funcionária e atua como educadora e pesquisadora no Museu de Arte de Belém (MABE/FUMBEL/PMB); coordenou a Divisão de Educação e Extensão do Sistema Integrado de Museus do Estado do Pará (SIM/SECULT) de 1999 a 2003; elaborou e coordenou projetos de Educação Patrimonial no Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), no período de 2003 a 2010.

Jenifer Miranda Blanco

Graduanda em Museologia pela Universidade Federal do Pará e atualmente é bolsista de extensão (PIBEX-PROEX-UFPA), do Museu Virtual Surrupira de Encantarias Amazônicas. Desenvolve pesquisa em Museologia e produção de audiovisuais. Já atuou como bolsista de extensão (PIBEX-PROEX-UFPA) do Projeto Educação Museal em Rede: processos colaborativos, transdisciplinares e afetivos. É voluntária no processo de documentação de acervos museológicos do Projeto Amazoniana Documenta Seção Moda.

João Victor Polaro Soares

Museólogo com formação no bacharelado em Museologia da Universidade Federal do Pará - UFPA. Também possui o grau de bacharel em Relações Internacionais da Universidade da Amazônia - UNAMA. No presente momento é mestrando em Ciência Política do Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da UFPA, cujo próprio desenvolve estudos sobre legislativos brasileiro concomitantes as políticas voltadas para o patrimônio cultural nacional. Em outrora foi bolsista de iniciação científica PIBIC-CNPq com o plano de trabalho na Colecao Amazoniana de arte da UFPA - Perspectiva no Encontro dos Documentos no]Arquivo[da Colecao Amazoniana de Arte da UFPA.

Jones da Silva Gomes

Doutor em Ciências Sociais (PPGSA/UFPA); professor do Curso de Licenciatura em Educação do Campo (FADECAM); coordenador do Museu do Baixo Tocantins do Campus de Abaetetuba e o grupo de pesquisa sobre o Imaginário. Arte e Sociedade (GAPUIAS); coordena o projeto de pesquisa (PIBIC-2017/2019): Arte Devocional em Oratórios na Cidade de Abaetetuba; o projeto de extensão (PIBEX/2019): Educação Patrimonial pelas artes devocionais e formação (LABINFRA-PROEG-2021).

Juliana Siqueira

Graduada em Comunicação Social; especialista em Multimeios; MBA em Marketing de Serviços; mestre em Ciências da Comunicação; doutora em Museologia. Especialista cultural na Prefeitura de Campinas desde 2002, com trabalho em museu, arquivo e ação cultural educativa.

Kelvyn Werik Nascimento Gomes

Graduado em História/Licenciatura Plena (UFPA); mestrando em História Social da Amazônia (UFPA); responsável pelo projeto Museu Memorial da Vila da Barca. Tem interesse e desenvolve estudos e pesquisas na área de Ensino de História, História Local, História da Cidade, História Ambiental e História, Cultura e Memória.

Lidiane da Costa Monteiro

Graduada e mestre em Educação e em Pedagogia pela Universidade Federal Fluminense. Atua como professora da Prefeitura Municipal de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro; colaboradora do Museu Virtual Surrupira de Encantaria Amazônicas, da Universidade Federal do Pará.

Lília Melo

Graduada em Pedagogia; mestranda no Núcleo de Inovação em Tecnologia Aplicadas ao Ensino e Extensão (NITAE/UFPA, 2022); mentora do projeto Juventude Preta Periférica: do Extermínio ao Protagonismo (2015-2018); vencedora do Prêmio Professores do Brasil (2018); Cavaleira da Ordem Nacional do Mérito Educativo (2019); professora fundadora do Cine Clube Terra Firme (2018); Embaixadora da Varkey Foundation (2020); Finalista do Global Teacher Prize (2020); Embaixadora do Prêmio Professor Transformador/Best Educator; Base2Edu (2020); Embaixadora da Teach The Future Brasil (2020); autora do livro Letramentos no Ensino Médio: Prática Docente, resistência e sobrevivência na periferia da Amazônia (2021); Coautora dos livros: Livro das Lives: reflexões para a educação pós-pandemia (2022); 50 Docentes que están Transformando Latinoamérica (2022).

Lúcia das Graças Santana da Silva

Doutora em Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (2020). É uma das fundadoras da rede de educadores dos Museus do Pará e do Fórum de Museus de base Comunitária e práticas Socioculturais da Amazônia. Servidora do museu paraense Emílio Goeldi desde 1996, onde atua na Coordenação de Museologia em projetos Interdisciplinares e transdisciplinares no campo da Museologia Social. Fez parte do Conselho emergencial de cultura no Estado do Pará (2020) no segmento Museus da Lei Aldir Blanc/SECULT-Pa. Participa como delegada do programa de participação "Tá Selado" da Prefeitura de Belém na modalidade Museus e Arquivos, desde 2021.

Luciana Menezes de Carvalho

Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, 2006); mestre e doutora em Museologia e Patrimônio pelo PPG-PMUS UNIRIO/MAST; museóloga da Escola de Museologia da UNIRIO. Atuou como diretora (2011-2021) e museóloga (2008-2021) do Museu da Memória e Patrimônio da Universidade Federal de Alfenas (MG). Presidenta do Subcomitê Regional do ICOFOM para América Latina e Caribe (ICOFOM LAC) e Membro do Board do Comitê Internacional do ICOM para a Museologia (ICOFOM). Docente do Curso de Especialização em Museus, Identidades e Comunidades (2019-2020), do Museu do Homem do Nordeste/Fundação Joaquim Nabuco. Atuou no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), diretamente com o público.

Luzia Gomes Ferreira

Baiana, radicada em Belém do Pará; graduada em Museologia/Bacharelado (UFPA); mestra em Antropologia (UFPA); doutora em Museologia (UFPA); Poeta; Feminista Negra; professora doutora do Curso de Bacharelado em Museologia, na Faculdade de Artes Visuais (FAV) do Instituto de Ciências da Arte (ICA/UFPA).

Mãe Matenta

É paraense, Mãe de Santo e Zeladora da Tenda de Umbanda Luz do Oriente (TULO).

Marcia Bezerra

Bacharel em Arqueologia pelas Faculdades Integradas Estácio de Sá; mestre em História Antiga e Medieval pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo. Desde 2008 é professora da Universidade Federal do Pará, atuando como docente do Bacharelado em Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia e associada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Indiana (Estados Unidos), além de Bolsista de Produtividade CNPq desde 2010. Foi presidente da Sociedade de Arqueologia Brasileira (SAB) de 2013 a 2015; vice-presidente entre 2011 e 2013 e secretária geral da SAB de 2005 a 2009.

Marcos Henrique de Oliveira Zanotti Rosi

Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Pará (PPGED-UEPA). Membro do Núcleo de Pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA). Especialista em Formação de Professores para o Ensino de Língua e Literaturas pela Escola Superior da Amazônia (ESAMAZ). Graduado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pelas Faculdades Integradas Ipiranga (FIPI). Atualmente atua como Secretário e Pesquisador do Museu Virtual Surrupira de Encantarias Amazônicas, um Projeto de Extensão do Curso de Museologia da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Nilson Corrêa Damasceno

Doutorando em Artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA), desde 2018. Professor, Artista, Pesquisador. Graduado com Licenciatura Plena em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela UFPA (2006), Especialista em PROEJA/Arte/Amazônia (2015), Mestre em Artes pelo Mestrado Profissional PROFArtes/UFPA/UEDESC/CAPES (2016). Atua como Professor da Secretaria de Estado de Educação do Pará (SEDUC) e Técnico em Gestão Cultural da Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT).

Paola Haber Maués

Licenciada e Bacharel em Artes Visuais (UNAMA); mestre em Museologia e Patrimônio (UNIRIO); doutoranda em Artes (UFPA). Museóloga na Universidade Federal do Pará, onde atua como coordenadora de projetos de extensão: Educação Museal em Rede: processos colaborativos, transdisciplinares e afetivos em educação (2021) e Amazoniana Documenta: Seção Moda (2022); membro do Fórum de Museus Comunitários e de Base Social da Amazônia e da Rede de Educadores em Museus do Brasil.

Ramon Augusto Teobaldo Alcantara

Discente do curso de graduação em Museologia pela Universidade Federal do Pará (UFPA) com ingresso em 2019. Atualmente é bolsista no Museu Virtual Surrupira de encantarias amazônicas, coordenado pelo Prof. Dr. Diogo Jorge de Melo. Foi bolsista no Projeto de Extensão “ICOM Define Definição de Museu da perspectiva do Norte” no período de 2021-2021. É Membro do Grupo de Pesquisa Museologia, Memória e Mitopoéticas Amazônicas, e do Grupo de pesquisa Arte, Memória e Acervos na Amazônia.

Regina Lúcia Tavares Lôbo de Souza

Graduada em Administração e Museologia; mestre em Ciências do Patrimônio Cultural (UFPA). Realiza pesquisas sobre preservação patrimonial; produziu trabalhos em conservação preventiva de acervos arqueológicos; atuou como voluntária na Reserva Técnica de Arqueologia da UFPA.

Regina Lucirene Macedo de Oliveira

Professora da rede de ensino e Diretora do Museu Municipal Aracy Paraguassu, Município de Itaituba pertencente à Mesorregião do Sudoeste Paraense, criado em 1993 por iniciativa da professora Lucirene.

Rosângela Marques de Britto

Doutora em Antropologia Social pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia (PPGA) do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH/UFPA, concluído em 2014). Mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/MEC) e o Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST/MCT), concluído em 2009. Professora da Universidade Federal do Pará desde 1996, lotada no Instituto de Ciências da Arte (ICA), no Curso de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais e no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Faculdade de Artes Visuais (FAV) e no Programa de Pós-Graduação em Arte UFPA.

Sandra Regina Coelho da Rosa

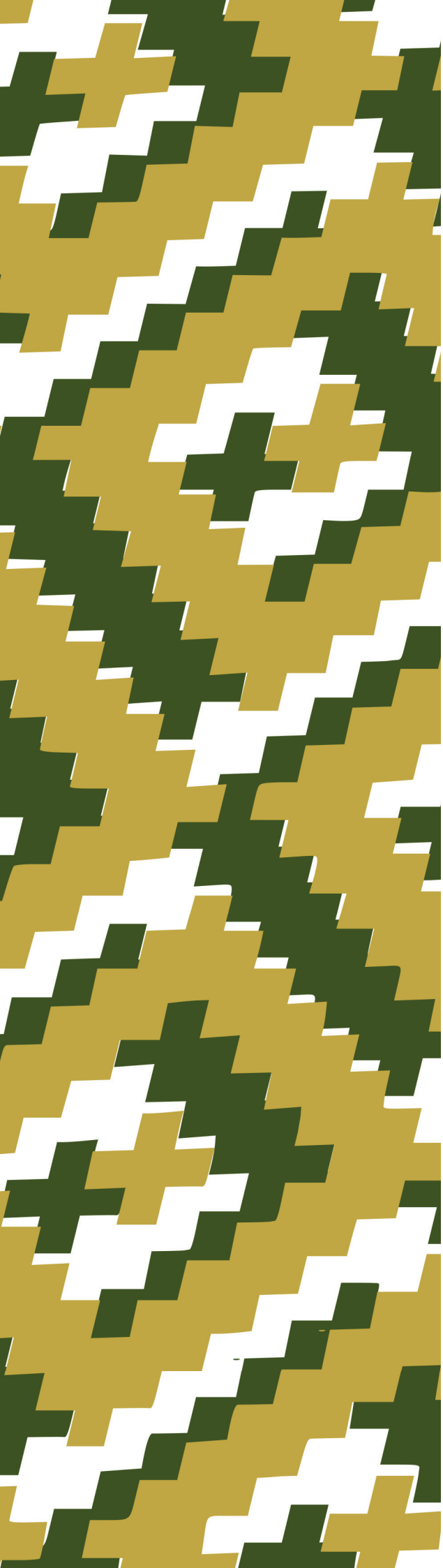
Mestre em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Pará (2017-2019) e graduação em Museologia pela Universidade Federal do Pará (2013-2017). Atualmente exerce o cargo de Técnica em Gestão Cultural, na função de Museóloga, na Secretaria de Estado de Cultura do Estado do Pará. Tem experiência na área da Museologia, com ênfase em preservação, conservação e documentação em museus, alinhada à pesquisa científica e curadoria.

Simone de Oliveira Moura

Mestre em Artes pelo PPGARTES/UFPA (2013), Bacharel e Licenciada em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Unama (2005), é professora no Ensino Fundamental e Médio da SEDUC/Pa. Foi professora da Universidade da Amazônia de 2014 a 2019. Foi bolsista pesquisadora durante sete anos em Programas de Educação Patrimonial realizados pelo Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG). Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação Patrimonial e Fotografia.

Vera Lúcia Mangas

Graduada em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1984); mestre em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT; UFRJ, 2004) e doutora em Memória Social pelo Programa de Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Atualmente é diretora do Escritório de Representação Regional do Instituto Brasileiro de Museus no Estado do Rio de Janeiro; diretora substituta do Museu Nacional de Belas Artes e vice-presidente do Conselho Internacional de Museus (ICOM Brasil).



Este eBook é resultado do projeto de extensão “ICOM DEFINE- Definição de museu contribuição da perspectiva do Norte”, no âmbito da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Artes e do Programa em Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes-UFPA), sob coordenação da Profa. Dra. Rosangela Marques de Britto.

Na editoração eletrônica deste livro foi utilizada a família de fonte Sans.



Bacharelado em
Museologia

