

6º Fórum Estadual de
MUSEUS
Imaginar Museus: o futuro das memórias

Anais

6º Fórum Estadual de **MUSEUS**

Imaginar Museus: o futuro das memórias

Produção



Apoio



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ

instituto
mirante



Realização

SEM - CE
Sistema Estadual
de Museus do Ceará



ibram instituto brasileiro de
museus

MINISTÉRIO DA
CULTURA



Anais

Emilly Cristine Barbosa dos Santos
Isabelly de Andrade Pompeu
Karla Janaína Gonçalves Leite
Roberta Fraga Machado Gomes
Organização

Anais
6º Fórum Estadual de
MUSEUS

Imaginar Museus: o futuro das memórias

2025

Emilly Cristine Barbosa dos Santos
Isabelly de Andrade Pompeu
Karla Janaísa Gonçalves Leite
Roberta Fraga Machado Gomes

Organização

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

6º Fórum Estadual de Museus

(11. : 2025 : Fortaleza, CE)

6º Fórum Estadual de Museus : imaginar museus:
o futuro das memórias 2025 / organização Emily
Cristina Barbosa dos Santos...[et al.]. --
Fortaleza, CE : Gráfica Editora R. Esteves
Tipprogresso Ltda, 2025.

Vários autores.

Vários colaboradores.

Outros organizadores: Isabely de Andrade Pompeu,
Karla Janaísa Gonçalves Leite, Roberta Fraga
Machado Gomes.

ISBN 978-85-8376-094-8

1. Memórias 2. Museus - Ceará - Brasil I. Santos,
Emily Cristina Barbosa dos. II. Pompeu, Isabely de
Andrade. III. Leite, Karla Janaísa Gonçalves.
IV. Gomes, Roberta Fraga Machado.

25-312574.0

CDD-069

Índices para catálogo sistemático:

1. Museus : Conservação 069

Henrique Ribeiro Soares - Bibliotecário - CRB-8/9314

EXPEDIENTE

GOVERNO DO CEARÁ

Governador do Ceará

Elmano de Freitas da Costa

Vice-Governadora do Ceará

Jade Afonso Romero

Secretária da Cultura

Luisa Cela de Arruda Coêlho

Secretário Executivo da Cultura

Rafael Cordeiro Felismino

Chefe de Gabinete

José Viana Lavor Júnior

Assessoria Jurídica

Adélia Cristina Martins Menezes
Cavagnolli

Assessoria de Comunicação

Maíra Suspiro

Coordenadoria de Patrimônio Cultural e Memória

Jéssica Ohara Pacheco Chuab

Coordenadoria de Política para as Artes

Leandro Maciel Silva

Coordenadoria de Formação Livro e Leitura

Ernesto de Sousa Gadelha
Costa

Coordenadoria de Cinema e Audiovisual

Camila Vieira da Silva

Coordenadoria de Diversidade, Acessibilidade e Cidadania Cultural

Maria Helena Rodrigues
Campelo

Coordenadoria da Rede Pública de Equipamentos Culturais do Ceará

Caio Anderson Feitosa Carlos

Coordenadoria de Economia Criativa e Fomento Cultural

Raquel Santos Honório

Coordenadoria de Articulação Regional e Participação

Francisco Fábio Santiago

EXPEDIENTE 6º FÓRUM ESTADUAL DE MUSEUS (2025)

Supervisora do Núcleo de Monitoramento do Sistema Estadual de Museus e Arquivos

Isabelly De Andrade Pompeu

Equipe do Sistema Estadual de Museus do Ceará

Emilly Cristine B. dos Santos
Roberta Fraga Machado Gomes

Colaboração e Apoio Técnico do Sistema Estadual de Museus do Ceará

Francisco Weber Pinto Porfírio
Karla Janaína Gonçalves Leite

Organização do 6º Fórum Estadual de Museus

Cristina Rodrigues Holanda
Emilly Cristine B. dos Santos
Francisco Weber Porfírio
Isabelly de Andrade Pompeu
Karla Janaína Gonçalves Leite
Roberta Fraga Machado Gomes

Coordenação da Comissão Científica do Painel Temático do 6º Fórum Estadual de Museus

Emilly Cristine B. dos Santos
Karla Janaína Gonçalves Leite

Comissão Científica do Painel Temático do 6º Fórum Estadual De Museus

Bruna de Campos Antunes
Caio Mendonça
Eduardo Soares de Oliveira
Emmanuel Bastos de M. Lopes
Graciele Karine Siqueira
Isabelly de Andrade Pompeu
Janaína Ilara Ferreira Conceição
Luciana Palmeira
Paula Virgínia Pinheiro Batista
Roberta Fraga Machado Gomes
Sandra Regina R. de Jesus
Simone da Invenção Lopes
Simone Kimura
Saulo Moreno Rocha
Vanessa Pereira de Albuquerque
Vinícius Mesquita Ferreira
Moreira Lima
Yasmine Martins Barbosa

Revisão Textual

Emilly Cristine B. dos Santos
Roberta Fraga Machado Gomes

Projeto Gráfico

Leandro Ferreiras
(minderama.design)

Produção Editorial

Emilly Cristine B. dos Santos
Karla Janaína Gonçalves Leite

IMAGINAR MUSEUS: O FUTURO DAS MEMÓRIAS

Isabelly Pompeu

Supervisora do Núcleo de Monitoramento
do Sistema Estadual de Museus e Arquivos -
Coordenadoria do Patrimônio Cultural e
Memória - COPAM.

O 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará - 6º FEM/CE tem como finalidade debater e aprofundar questões relativas ao campo dos museus e da memória. Nesse sentido, ele visa reunir profissionais ligados ao campo museal para debates e trocas de experiências, abrangendo profissionais do campo museal, gestores municipais de cultura, redes de museus cearenses, representantes dos sistemas estaduais, educadores de museus e público em geral.

Este evento, realizado em parceria com o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), o Instituto Dragão do Mar (IDM), o Instituto Mirante de Cultura e Arte e o Instituto Assum Preto, entre os dias 05 e 07 de novembro de 2025, integra uma vasta programação. Inclui o Programa (re)Conexões (Ibram), cursos, oficinas, conferências, mesas-redondas, apresentações artísticas, momentos para socialização, o Encontro da Rede de Sistema de Museus, visitas mediadas, vivência em museu quilombola e os painéis temáticos.

Os Painéis Temáticos são a grande inovação na programação do fórum. Trata-se de uma oportunidade para que profissionais da área, pesquisadores e interessados em geral apresentem, em formato de Comunicação, suas pesquisas e relatos de experiência. Os escopos temáticos abrangem patrimônio cultural, políticas públicas culturais e participação social; gestão de acervos; fomento e financiamento; sustentabilidade e mudanças climáticas; pesquisa e formação no campo museológico; coleções e povos tradicionais; democracia e direito ao patrimônio musealizado.

O 6º FEM/CE afirma-se como o principal espaço de diálogo e de pactuação das políticas públicas culturais museais no Estado. Ao fortalecer o Sistema Estadual de Museus do Ceará e impulsionar a construção do Plano Setorial de Museus, reafirmam-se os princípios da participação social, da pluralidade e da diversidade como fundamentos da democracia, garantindo que os museus permaneçam como territórios vivos de memória, cidadania e transformação social.

Nesse sentido, em consonância com a Política Nacional de Museus e com o Programa (re)Conexões do Instituto Brasileiro de Museus, este Fórum reforça o pacto federativo, ampliando a cooperação entre os entes para o fortalecimento das políticas públicas museais em todo o país.

6º FÓRUM ESTADUAL DE MUSEUS DO CEARÁ

Luisa Cela

Secretária da Cultura do Ceará

O patrimônio cultural é mais do que a preservação de prédios, objetos ou tradições: ele é a base viva da memória, da identidade e da história de um povo. É nesse sentido que a Política Pública de Patrimônio Cultural e Memória assume papel estratégico para o Estado do Ceará, pois além de proteger bens materiais e imateriais, também fortalece a identidade, a cidadania e o pertencimento.

No Ceará, temos avançado em importantes frentes de valorização e preservação. Ações de registro, mapeamento, tombamento e fortalecimento de museus têm sido fundamentais para assegurar a salvaguarda de espaços históricos, sítios arqueológicos, festas populares, saberes tradicionais e manifestações artísticas que fazem parte do modo de ser do povo cearense. Ao mesmo tempo, os museus se tornam centrais na política estadual de patrimônio ao se conectarem a processos de democratização do acesso e educação patrimonial, sensibilizando crianças, jovens e adultos sobre a importância de reconhecer, respeitar e transmitir adiante esses legados.

O Ceará é pioneiro em muitos aspectos dessa legislação. Foi o primeiro a introduzir uma legislação para a proteção e preservação do Patrimônio Imaterial, em dezembro de 2003. Já em 2004, ampliou a lei de proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico do Ceará, incluindo a proteção ao entorno do bem tombado, além do Registro dos “Tesouros Vivos da Cultura” no Estado do Ceará, que salvaguarda os guardiões da sabedoria popular desde novembro de 2006. Investimos na manutenção e ampliação da nossa Rede de Espaços Públicos Culturais, que conta com oito museus: Museu do Ceará, Museu da Cultura Cearense, Museu de Arte Contemporânea, Museu da Imagem e do Som, Museu Ferroviário João Felipe, Pinacoteca do Ceará, Casa de Saberes Cego Aderaldo e Casa de Antônio Conselheiro. Esses museus são pilares da preservação da memória e também instrumentos de formação, pesquisa e difusão cultural em todo o Estado.

É preciso compreender que o patrimônio cultural não é estático: ele se reinventa a cada geração. E o Governo do Ceará tem conseguido promover esse diálogo entre tradição e contemporaneidade, valorizando tanto as expressões mais antigas, transmitidas de forma oral e comunitária, quanto as novas linguagens que surgem no contexto urbano e digital. Nesse processo, os museus desempenham papel fundamental como espaços de preservação, diálogo e atualização da memória, sendo pontos de encontro entre diferentes tempos e saberes. Os museus cearenses qualificam e dão visibilidade à política de patrimônio, tornando-a uma referência no cenário nacional.

Outro destaque está na integração entre políticas culturais, sociais e econômicas. O patrimônio, quando bem cuidado, torna-se motor do desenvolvimento sustentável, fomentando o turismo cultural, gerando emprego e renda e, ao mesmo tempo, estimulando o orgulho e a autoestima daquele lugar. Os museus, nesse sentido, contribuem diretamente para o desenvolvimento das comunidades em que estão inseridos, atuando como centros de dinamização cultural e socioeconômica. Não há desenvolvimento sem cultura, e por acreditarmos que ela é vetor de transformação social, a política de patrimônio nos é tão valiosa.

A memória coletiva é o elo que une passado, presente e futuro. Ao protegermos o patrimônio cultural do Ceará e fortalecermos nossos museus, estamos garantindo que as próximas gerações conheçam suas raízes, compreendam a trajetória de lutas e conquistas do nosso povo e se inspirem nela para construir novos horizontes. Cuidar do patrimônio e dos museus é cuidar da identidade, da diversidade e da riqueza simbólica que fazem do Ceará um território único.

Assim, reafirmo que a política pública de patrimônio cultural não é apenas um campo da gestão, mas um compromisso ético e afetivo do Governo do Ceará com sua gente. Ao preservar nossa memória e ampliar a rede de museus, estamos fortalecendo a cidadania e projetando o Ceará para o futuro, sem nunca perder de vista as vozes, os saberes e os símbolos que nos formam enquanto povo.

SUMÁRIO

PAINÉIS TEMÁTICOS DO 6º FÓRUM ESTADUAL DE MUSEUS

PT1: PATRIMÔNIO CULTURAL, POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E PARTICIPAÇÃO SOCIAL 14

Educação, patrimônio e diálogos: reflexões acerca da experiência de educação museal no museu de arte da UFC (MAUC) 21

Memória urbana e fragilidades institucionais: experiências de salvaguarda participativa no Centro e Jacarecanga, Fortaleza (2008–2025) 29

A preservação e transformação do patrimônio histórico de Solonópole: a experiência do Museu Riacho do Sangue 36

Museu Orgânico Café Jaibaras no Becco do Cotovelo em Sobral – CE: outras narrativas, novas velhas histórias 46

Narrativas, oralidades e mídias: patrimônio imaterial, ancestralidade e cultura viva nas mediações educativas 55

A tradução e interpretação em libras em museus - dispositivos institucionais e legais da atuação 63

Cultura em movimento: memórias das políticas culturais no Ceará 71

Percursos históricos e o direito à cidade: um relato de experiência das políticas culturais no Ceará 82

PT 2: GESTÃO DE ACERVOS MUSEOLÓGICOS E DE INICIATIVAS DE MEMÓRIAS 94

Resgatando das gavetas registros de um acervo histórico: revisão e preservação dos escorpiões (arachnida: scorpiones) da coleção Dias da Rocha no Museu do Ceará 101

Uma mulher à margem da história: pioneirismo e apagamento de Lucrécia Pinho, a primeira promotora de justiça do Ceará 110

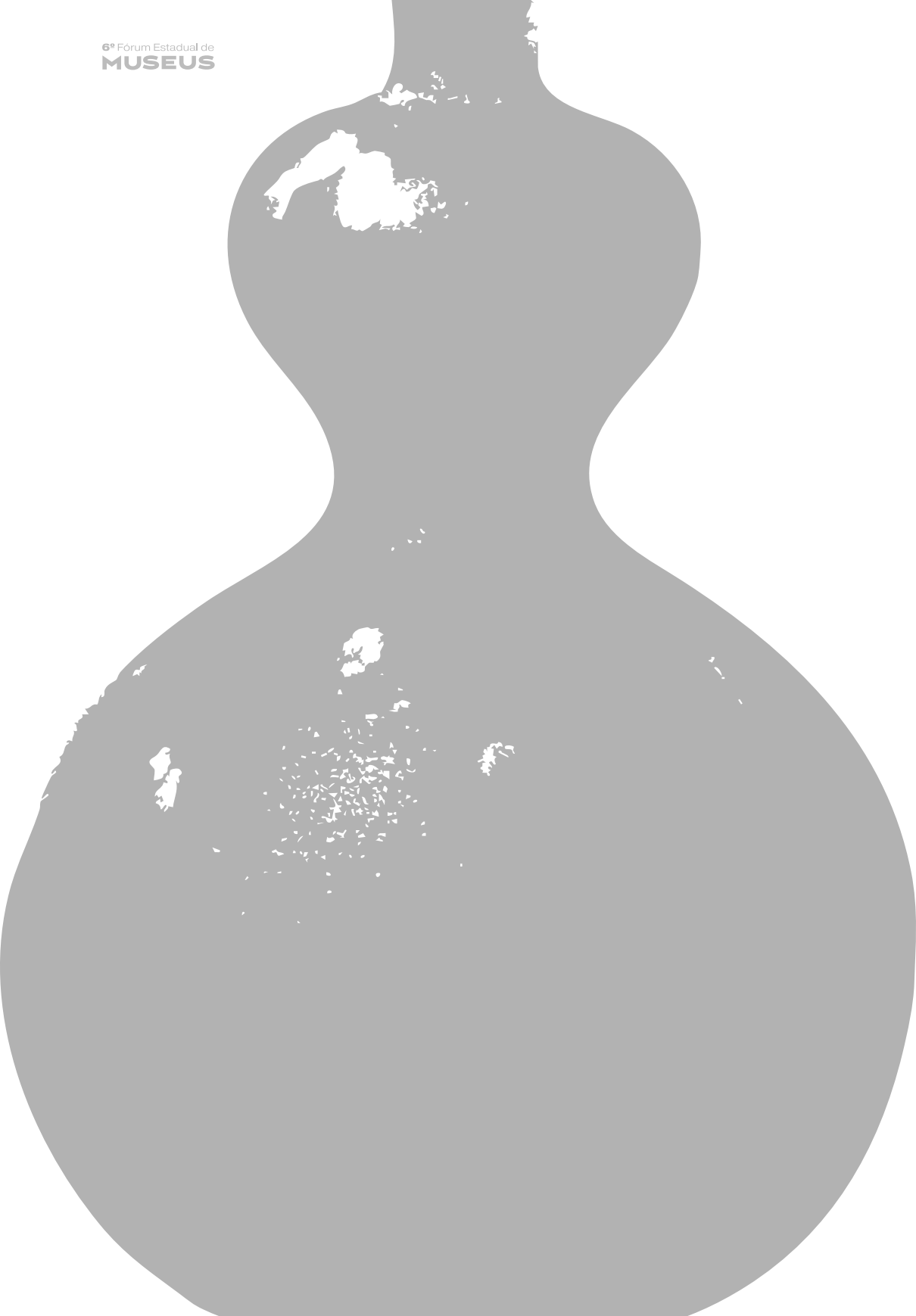
A presença feminina no Museu de Arte da UFC 121

Cartazes ferroviários (digitalização da coleção) 132

Processos de documentação museológica do memorial Espedito Seleiro, Nova Olinda – CE 141

PT 3: FOMENTO E FINANCIAMENTO AOS MUSEUS DO CEARÁ	154
Museu Casa da Banda Cabaçal dos irmãos Aniceto: desafio da museologia social no Crato, Ceará	158
Entre a tradição e a resistência: a cultura popular no Museu Orgânico do Mestre Aldenir	168
PT 4: MUSEUS, SUSTENTABILIDADE E MUDANÇAS CLIMÁTICAS	180
Ecomuseu Natural do Mangue: museologia comunitária e sustentabilidade socioambiental em territórios costeiros do nordeste do Brasil	189
Mangueando saberes e pertencimento: educação ambiental e museologia comunitária pelos serviços culturais do manguezal	198
Uso da digitalização na elaboração do projeto de Museu de Arte Sacra	208
Os museus orgânicos do Cariri Cearense na paisagem cultural da Chapada do Araripe	219
Centro Cultural do Cariri Cêrvulo Esmeraldo: requalificação arquitetônica e reivindicação da arte no Crato	229
PT 5: PESQUISA E PROGRAMAS DE FORMAÇÃO NO CAMPO MUSEOLÓGICO	242
De uma linha a rotas temáticas: mediação interdisciplinar no memorial MPCE	249
Café nos trilhos: um passeio entre museus. Ação educativa inter-museal em Fortaleza - CE	259
Memórias de trilhar educação: quando o museu se desloca e descentraliza o acesso e a experiência à arte e à cultura	269
Programa de extensão “desenhando no museu”: perspectivas para a formação em desenho no Museu de Arte da UFC (MAUC)	277
Da sala de aula para o museu: um encontro com a arte de Descartes Gadelha	287
Formação, território e afetos: narrativas museológicas no Sertão Central Cearense	294
Práticas educativas na Pinacoteca do Ceará: temáticas dissidentes no campo museológico	304

Aquilombando MAC – CE: reestruturação do núcleo educativo e a força contracolonial da educação museal como insurgência epistemológica, estética, ética e política	310
O pequeno laboratório de restauro: mediações lúdicas como preservação de novos futuros	320
“Um mundo de saberes”: o Museu do Ceará na 7ª feira do conhecimento (FDC) - 2023	331
PT 6: COLEÇÕES DE COMUNIDADES E POVOS TRADICIONAIS E MUSEOLOGIA SOCIAL	344
Arquitetura da memória: o Museu Casa de Telma Saraiva e a fotografia no Cariri	349
Museu Casa do Doce João Martins: tradição e patrimônio imaterial em Juazeiro do Norte, Ceará	358
PT 7: DEMOCRACIA E O DIREITO AO PATRIMÔNIO MUSEALIZADO	370
Do-in museológico: corpo, cultura e confluência	377
O museu e o corpo: quando presença é obra	386
Ocupando uma exposição em desmontagem: práticas educativas insurgentes para a investigação de uma identidade museal	392
Educação além da escola: os museus e espaços não formais como territórios de aprendizagem e proteção do patrimônio cultural imaterial	403
Os limites e as potencialidades da construção de museu e de memórias junto às comunidades: as práticas educativas e deslocamentos poéticos do MAC – CE	413
Migalhas do sertão: uma proposta de museu de memórias das secas e dos campos de concentração em Senador Pompeu	424
Guardião das memórias LGBTQIA+ no nordeste: vivências no Museu do Cariri – CE	434
Memórias da capoeira do ceará no ciberespaço: um locus possível para o museu	440
Cartografias afetivas: dois projetos de educação museal no Minimuseu Firmeza	451



PAINÉIS TEMÁTICOS DO 6º FÓRUM ESTADUAL DE MUSEUS

PT 1 PATRIMÔNIO CULTURAL, POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E PARTICIPAÇÃO SOCIAL

PATRIMÔNIO CULTURAL, POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E PARTICIPAÇÃO SOCIAL

Janaina Ilara Ferreira Conceição

Analista de Gestão Cultural - Museóloga e Arquivista.
Diretora do Arquivo Público do Estado do Ceará – APEC,
e servidora da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará - Secult/CE

Vanessa Pereira de Albuquerque

Analista de Gestão Cultural - Historiadora.
Servidora da Secretaria de Cultura do Estado
do Ceará - Secult/CE

Vinícius Mesquita Ferreira Moreira Lima

Articulador de Célula - Historiador. Secretaria da
Cultura do Estado do Ceará - Secult/CE

O debate sobre patrimônio cultural no Brasil, e em particular no Ceará, adquire centralidade no atual cenário de redefinição das políticas públicas e de ampliação das demandas sociais por reconhecimento e reparação histórica. O Painel Temático Patrimônio Cultural, Políticas Públicas Culturais e Participação Social busca refletir sobre a interdependência entre proteção patrimonial, práticas educativas e protagonismo comunitário, compreendendo que tais dimensões não podem ser pensadas de forma isolada, mas sim em diálogo constante. A noção de patrimônio, nesse sentido, ultrapassa o registro material e imaterial, situando-se como campo estratégico de disputa por memórias, narrativas e sentidos de pertencimento.

No contexto cearense, marcado pela pluralidade identitária que envolve culturas indígenas, afro-brasileiras, sertanejas e urbanas, evidencia-se o desafio de construir políticas inclusivas diante de uma longa tradição de invisibilização de determinados grupos. Como destaca Canclini (2008), as políticas culturais devem ser compreendidas como instâncias de mediação entre demandas sociais e práticas institucionais, o que exige que a formulação de ações governamentais se abra à escuta de vozes historicamente marginalizadas. Esse imperativo se torna ainda mais urgente quando se observa o déficit de preservação e de sistematização de acervos, a desigualdade regional na distribuição de equipamentos culturais e a necessidade de atualização dos processos de digitalização da memória, que permanecem como barreiras à democratização do acesso e à consolidação de uma política de memória mais equitativa.

Nesse sentido, pensar a educação patrimonial como prática transversal se revela fundamental, pois articula ensino, pesquisa e ação social, permitindo que as comunidades se reconheçam como protagonistas no processo de gestão de seus próprios bens e memórias. Como observa Fonseca (2009), o patrimônio não deve ser visto apenas como herança recebida, mas como campo de negociação social, em que diferentes sujeitos disputam legitimidade e reconhecimento. Assim, a construção de políticas mais sensíveis e transversais implica não apenas descentralizar a gestão museal e cultural, mas também reconhecer a potência das iniciativas comunitárias e autônomas, que frequentemente atuam como vetores de inovação e resistência.

Diante desse quadro, a questão orientadora que se coloca é: de que maneira legislações mais responsivas, práticas educativas inovadoras e ações de base comunitária podem reconfigurar o olhar sobre o passado e abrir horizontes de futuridade? A reflexão proposta pelo painel aponta, portanto, para a necessidade de compreender o patrimônio cultural não apenas como espaço de conservação, mas como instrumento ativo de construção social, reparação simbólica e imaginação de futuros possíveis.

Nesse sentido, o texto de Ruth Milla Gomes da Silva, *Educação, Patrimônio e Diálogos: Reflexões da Experiência de Educação Museal no Museu de Arte da UFC (MAUC)*, apresenta uma reflexão crítica a partir de sua experiência como educadora museal no MAUC, analisando sua trajetória no período de 2023 a 2024 e situando-a no contexto institucional.

O texto evidencia como o museu, com um acervo marcado pela diversidade de linguagens e pela relevância artística regional e nacional, constitui-se não apenas como espaço de preservação e difusão cultural, mas também como campo fértil para práticas educativas transformadoras. Nesse sentido, a autora problematiza a relação entre o acervo e as ações educativas desenvolvidas, ressaltando o papel do educador museal como mediador entre a obra, o público e os múltiplos sentidos que emergem desse encontro.

Mais do que transmitir informações, destaca-se a dimensão formativa do trabalho do educador, capaz de fomentar a construção coletiva de conhecimentos, estimular o pensamento crítico e ampliar a compreensão sobre a arte e seus contextos. Assim, o texto busca evidenciar que a função do educador museal ultrapassa a dimensão técnica, configurando-se como prática essencial para o fortalecimento do museu enquanto espaço público, democrático e de produção de saberes.

Julie Gomes de Freitas, em *Memória Urbana e Fragilidades Institucionais: experiências de salvaguarda participativa no Centro e Jacarecanga, Fortaleza (2008–2025)*, identifica o processo de acelerada transformação urbana em Fortaleza, com destaque para os bairros do Centro e do Ja-

carecanga, espaços de importância histórica e arquitetônica cuja escolha como recorte da pesquisa se justifica por suas densidades simbólicas e patrimoniais complementares.

O trabalho em desenvolvimento busca refletir sobre as possibilidades de fortalecimento da função social do patrimônio cultural edificado por meio da escuta comunitária, da reabilitação simbólica e da ativação de espaços de memória como centros culturais vivos e participativos. Os bairros analisados concentram camadas históricas, afetivas e arquitetônicas, ao mesmo tempo em que enfrentam processos de apagamento e resistência, revelando a urgência de metodologias participativas de reconhecimento patrimonial.

Desse modo, a pesquisa propõe ações de campo com a população local, articulando memória coletiva, uso cultural e cidadania, em diálogo com os princípios do Plano Nacional Setorial de Museus (2025–2035), da Política Nacional de Museus (2003) e da Lei Orgânica da Cultura do Ceará (Lei nº 18.012/2022), de modo a reabilitar imóveis de pertencimento local e fortalecer práticas culturais enraizadas no território.

O texto *A preservação e transformação do patrimônio histórico de Solonópole: a experiência do Museu Riacho do Sangue*, de autoria de Lílian Bezerra, discute a relevância do patrimônio histórico para além de sua materialidade, atribuindo-lhe a função essencial de salvaguardar a memória coletiva da cidade.

A autora evidencia o papel central da articulação entre sociedade civil e poder público na reconfiguração da antiga cadeia pública do município de Solonópole, no estado do Ceará, em um espaço museológico: o Museu Riacho do Sangue. O estudo de caso apresentado contempla etapas do processo de restauração do edifício, a concepção e os fundamentos da criação do museu, bem como os debates promovidos e a participação ativa da população local.

Ressalta-se que o envolvimento comunitário representa um elemento decisivo para a consolidação do sentimento de pertencimento da população solonopolense em relação ao equipamento cultural. Tal envolvimento potencializa o desenvolvimento de ações educativas conectadas não apenas ao edifício, mas também à cidade, aos sujeitos sociais, às memórias locais e às perspectivas futuras de preservação e valorização do patrimônio histórico.

No contexto das discussões acerca dos museus e das novas formas de narrar a memória, destaca-se o texto *Museu Orgânico Café Jaibaras no Becco do Cotovelo em Sobral – CE: outras narrativas, novas velhas histórias*, de autoria de Francisca das Chagas de Paulo Rodrigues. Neste texto a autora se propõe a realizar uma retrospectiva sobre o processo de fundação da cidade de Sobral, no Ceará, ressaltando como uma aura

aristocrática moldou, ao longo do tempo, as representações oficiais da cidade, frequentemente ancoradas em perspectivas mais tradicionais e excludentes.

Em contraposição a esse modelo hegemônico de narrativa histórica, o texto apresenta o **Museu Orgânico Café Jaibaras**, inspirado na proposta dos museus orgânicos da região do Cariri. Localizado no Becco do Cotovelo - um dos espaços mais movimentados e simbólicos do centro urbano de Sobral - o museu propõe uma releitura da cidade por meio de histórias cotidianas e afetivas, tanto de um passado já transformado quanto da realidade atual.

O Café Jaibaras, enquanto espaço museológico alternativo, rompe com a lógica dos museus convencionais ao valorizar memórias marginais e narrativas plurais, promovendo o diálogo entre o patrimônio imaterial, os sujeitos locais e o território urbano. Trata-se, portanto, de uma iniciativa que amplia o entendimento de museu como lugar vivo, dinâmico e inserido no tecido social.

Já a autora Marianne Alves Gomes Bonfim, em seu texto intitulado *Narrativas, oralidades e mídias: patrimônio imaterial, ancestralidade e cultura viva nas mediações educativas*, apresenta uma reflexão aprofundada sobre o papel da oralidade e das tecnologias contemporâneas no processo de mediação cultural. A autora parte do relato de experiência vivenciado durante a oficina realizada na 23ª Semana Nacional de Museus, utilizando-o como fio condutor para discutir a relação entre patrimônio imaterial e comunidade.

A partir dessa experiência prática, o texto evidencia a centralidade da oralidade como ferramenta essencial para a preservação e a transmissão de saberes e memórias às novas gerações, ao mesmo tempo em que explora o potencial das mídias e tecnologias digitais como instrumentos de registro, disseminação e salvaguarda desses conhecimentos. A articulação entre ancestralidade, cultura viva e práticas educativas é abordada de forma sensível e crítica, reforçando o papel dos mediadores culturais como agentes de conexão entre tradição e inovação.

A proposta da autora demonstra alinhamento direto com o Painel Temático 1, especialmente nos seguintes eixos: **d)** estudos relacionados à implementação de práticas de salvaguarda, por meio de relatos de experiências, ações educativas em espaços de memória e análise de políticas de patrimonialização; **e)** iniciativas inovadoras que conectam museus e outros espaços de memória à promoção da justiça social e da inclusão; e **f)** metodologias de escuta e engajamento comunitário aplicadas em contextos museológicos e sítios históricos.

Dessa forma, o texto contribui de maneira significativa para os debates contemporâneos acerca das práticas museológicas participativas, ao evidenciar como as tecnologias, quando articuladas à escuta sensível e à valorização das narrativas locais, podem fortalecer a preservação do patrimônio imaterial e ampliar os horizontes das mediações culturais.

No texto *A tradução e interpretação em Libras em museus – dispositivos institucionais e legais da atuação*, o autor José Vinicius de Melo Sceffer apresenta os fundamentos legais que sustentam a atuação de intérpretes da Língua Brasileira de Sinais (Libras) em instituições museológicas. A obra realiza um retrospecto histórico sobre a criação dessas normativas, evidenciando a urgência e a relevância de dispositivos legais que garantam o direito à comunicação e à acessibilidade linguística para a comunidade surda.

O autor também analisa a inserção da tradução e interpretação em Libras no contexto museológico, destacando sua importância para a efetivação do direito à informação e à fruição cultural. A acessibilidade, nesse sentido, é tratada como um compromisso institucional que visa garantir que todos os públicos - sejam ouvintes, surdos ou pessoas com outras condições específicas de comunicação - possam acessar e compreender os conteúdos expostos nos museus.

Ao promover a inclusão por meio da mediação linguística, o texto reforça a necessidade de políticas públicas e práticas museológicas que reconheçam a diversidade dos visitantes e assegurem a plena participação da comunidade surda nas experiências museais. Trata-se, portanto, de uma contribuição relevante para o debate sobre acessibilidade, equidade e democratização do patrimônio cultural.

O artigo de Maria Eliene Magalhães Santos e Gisele Inácia Fernandes da Silva mergulha no acervo *Cultura em Movimento: Secult Itinerante*, guardado pelo MIS-CE, e nos convida a enxergar nele não apenas documentos, mas peças de um quebra-cabeça da história das políticas culturais no Ceará. As fitas, os CDs e os registros, ainda em processo de inventário, trazem em si a marca de um tempo: o esforço de interiorização cultural dos anos 2000, que buscava pluralizar compreensões de tempo e de vida, bem como reconhecer memórias antes não identificadas, documentadas, e difundidas. Quando abordam a obsolescência dos suportes e dos aparatos técnicos, são entoadas as urgências da preservação e da necessidade de reinventar continuamente os modos de guardar e difundir a memória.

O texto também destaca que o inventário não está apenas circunscrito à técnica, mas também há uma dimensão moral do campo da ação, no sentido de abordar as escolhas de catalogação arquivísticas e a escolha das palavras, portanto, como filhas de seu tempo, no que tange às dimensões de classe, de território, de gênero, como quando confrontam, por exem-

plo, sobre a permanência da utilização de termos como “índio”, em oposição a “indígena”, ou “povos originários”. A documentação é, portanto, um campo de disputa simbólica.

Ao articular a história do projeto, os desafios museológicos e descontinuidades, além dos perfis de quem construiu, o artigo nos oferece um mosaico que é, ao mesmo tempo, memória e diagnóstico. Mais que um balanço sobre políticas públicas, ele se torna uma reflexão sobre a própria condição de fazer memória em um estado marcado por descontinuidades. A coleção, enfim, é apresentada como território de futuro: ao ser documentada e difundida, abre caminhos para que comunidades possam se reconhecer, reivindicar narrativas e participar ativamente da construção de uma política de memória mais justa e inclusiva.

Já o texto de Jenifer Silva, *“Percursos Históricos e o Direito à Cidade: Um Relato de Experiência das Políticas Culturais no Ceará”*, por fim, abre caminhos para pensarmos a cidade como espaço vivo de disputas e pertencimentos, em que o direito à cidade, tal como formulado por Lefebvre (1968), ganha contornos concretos no encontro entre jovens e o patrimônio cultural de Fortaleza no Ceará. O projeto “Percursos Históricos”, realizado pelo Sobrado Dr. José Lourenço, mostra como a educação para o patrimônio pode ir além da ideia de mera transmissão de conteúdos e se tornar um convite ao caminhar, ao fruir e ao ressignificar a cidade em diálogo com suas memórias. Nesse gesto, as ruas e praças deixam de ser apenas cenários urbanos e tornam-se palco de narrativas plurais, nas quais o olhar dos estudantes é incorporado como parte constitutiva da construção do conhecimento.

O relato, ao enfatizar a dimensão dialógica da experiência, aproxima-se da pedagogia freireana, que reconhece a potência das leituras de mundo de quem participa. A cidade, atravessada por desigualdades sociais, é apresentada como espaço de tensões, mas também de encontros que podem ampliar horizontes. O contraste entre a monumentalidade do patrimônio e a presença das populações em situação de rua, ou entre a memória oficial e as manifestações culturais populares, revela a cidade em sua complexidade, exigindo das políticas públicas culturais uma abertura à escuta e à pluralidade.

Ao situar a experiência dentro da reestruturação da Rede de Equipamentos Culturais do Estado do Ceará, o artigo confere materialidade às políticas públicas e às suas reverberações no cotidiano. Mais do que um relato de experiência, trata-se de um testemunho sobre como a cultura pode efetivar direitos e alimentar a imaginação coletiva. O texto, assim, não apenas descreve uma ação educativa, mas nos lembra que o exercício do direito à cidade é também exercício de memória, fruição e esperança. Encerramos este percurso lembrando que pensar o patrimônio é, em úl-

tima instância, pensar a vida em comum. Os textos reunidos neste painel revelam que preservar não é apenas guardar, mas abrir frestas para que outras vozes se façam ouvir, outras memórias encontrem lugar e outras formas de futuro possam ser sonhadas. Há, em cada contribuição, a consciência de que políticas culturais só ganham sentido quando se enraízam no cotidiano das pessoas e reconhecem sua pluralidade.

Que esta leitura seja, portanto, um convite ao movimento: ao exercício de revisitar memórias, problematizar narrativas e reinventar práticas. Não se trata de oferecer respostas prontas, mas de manter viva a conversa — com bom humor, com rigor e com a ternura necessária para não deixar que o peso da história nos paralise. Se o patrimônio é disputa, também é invenção, e nesse intervalo entre lembrar e imaginar, seguimos todos convocados a participar.

Boa leitura!

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

EDUCAÇÃO, PATRIMÔNIO E DIÁLOGOS: REFLEXÕES ACERCA DA EXPERIÊNCIA DE EDUCAÇÃO MUSEAL NO MUSEU DE ARTE DA UFC (MAUC)

Ruth Milla Gomes da Silva

Graduanda em História pela Universidade Federal do Ceará.

E-mail: ruthmillaa@gmail.com

Palavras-Chave: Educação Museal; MAUC; Mediação.

INTRODUÇÃO

Aos museus contemporâneos, instituições que articulam noções de memória e cultura, são atribuídas diversas funções ao seu conceito, dentre elas, a educativa. Entretanto, a consolidação dessa função educativa no ambiente museológico é marcada por uma trajetória de transformações, disputas e avanços, a exemplificar a formulação da Política Nacional de Educação Museal (PNEM) e todos os marcos que precederam seu surgimento.

Dessa forma, analisando e contextualizando brevemente essa trajetória, o presente trabalho busca elucidar a experiência da autora como educadora museal no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) entre os anos de 2023 e 2024, instituição que carrega desde o início da sua história a execução de processos educativos entre o público e o acervo. Tal análise é realizada ressaltando os desafios, as potências e as transformações subjetivas e institucionais que surgem a partir do processo de mediação.

OBJETIVO GERAL

Refletir criticamente acerca da experiência da autora como educadora museal no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), a partir da trajetória histórica de transformações da educação museal no Brasil.

Objetivos Específicos

1. Compreender o avanço do papel educativo dos museus, a partir de marcos históricos e legais como a Política Nacional de Educação Museal (PNEM);
2. Explorar a inserção do MAUC no campo da educação museal, levando em consideração suas práticas e história;

3. Compartilhar experiências, desafios e aprendizados relacionados à mediação museal exercida no MAUC;
4. Evidenciar o papel do educador museal como potencial agente no processo educativo da construção de conhecimentos.

DISCUSSÕES

Em torno do conceito de museu é designado a ele atribuições as mais diversas, como podemos perceber até mesmo na sua definição aprovada pelo International Council Of Museums - ICOM:

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 (ICOM, [S.I]).

Entretanto, convém à presente pesquisa se debruçar, principalmente, na sua função educativa comum a toda a sociedade. Tal atribuição nem sempre esteve entre os principais encargos do âmbito museal, sendo, portanto, um empreendimento de uma noção mais contemporânea de museu. Cabe, assim, uma análise da trajetória desse empreendimento, a fim de um melhor entendimento acerca da ascensão do caráter educativo dos museus.

A princípio, no século XIX, os museus foram consagrados como espaços passivos nos quais o acúmulo de objetos se tornou a prática primordial, sempre visando a reafirmação do conceito de Estado-nação. Caso fosse incorporado um caráter próximo ao que chamamos de educativo, era muito mais direcionado às elites eruditas do que ao restante da sociedade. No decorrer do século seguinte e no atual ocorrem certas transformações nessas tendências, com a criação de novos museus mais inclinados a atender o público geral, além da realização de mais estudos, encontros, seminários, conferências e jornadas sobre o assunto a nível mundial. Diversos pesquisadores tomam distintos eventos para relacionar tal virada, aqui tomarei como exemplo a Declaração da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, através da UNESCO e ICOM, em 1972, um dos marcos na redefinição do papel dos museus na América Latina, momento no qual foi delineada a noção de Museu Integral. Essa perspectiva enxerga o museu como uma instituição a ser articulada com as esferas sociais, políticas e culturais de seus territórios, considerando também a dimensão educativa que deve estar comprometida com a formação crítica, cidadã e participativa.

A nível nacional, em 2009, o Estatuto dos Museus, conforme o que estabelece no Art. 29 da Lei nº 11.904/2009, reconheceu a função educativa como uma obrigação institucional, orientando os museus a promoverem ações pedagógicas.

Mais tarde, baseado neste Estatuto debatido no I Encontro de Educadores do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), em 2010, foram traçadas as diretrizes e estratégias da Política Nacional de Educação Museal (PNEM). Quanto a isso, posteriormente ocorreu o I Encontro Nacional de Educação Museal-PNEM, com o objetivo de definir os princípios e parâmetros para a criação, tendo por fim ocorrido o II Encontro Nacional de Educação Museal-PNEM, em que foi concluída sua aprovação. Em relação à referida política, trata-se de um dos mecanismos basilares que asseguram e reivindicam a função educativa dos museus atualmente, conforme dispõe o Art. 5 da Portaria Ibram nº 605, de 10 de agosto de 2021, que revogou e substituiu o texto inicial da Portaria Ibram nº 422, de 30 de novembro de 2017. Dessa forma, no decorrer de seu texto, a PNEM destaca pontos-chave que consagram e reforçam a educação nos museus, ao constituí-la como um processo de múltiplas dimensões, necessitando do seu planejamento estratégico, a prática cotidiana e o diálogo permanente com a sociedade, também instituindo a criação e manutenção de um setor educativo qualificado e multidisciplinar, reconhecido de forma equivalente a outros setores técnicos, sem perder de vista a importância de que cada museu desenvolva seu Programa Educativo e Cultural, como uma política educacional estruturada e alinhada ao Plano Museológico, integrando os referenciais teóricos e metodológicos às características dos diferentes públicos.

O MAUC E EDUCAÇÃO MUSEAL

Tendo em vista esse panorama de transformações significativas na compreensão do papel social e educativo dos museus, a presente pesquisa também busca refletir como essas concepções se materializam nas práticas cotidianas das instituições museais. No contexto cearense, o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) surge como um exemplo dessa integração entre a função educativa e a missão museológica, à luz da minha experiência como Educadora Museal deste espaço.

O Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará - MAUC, fundado em 1961 pelo então reitor Antônio Martins Filho, consagra-se como a primeira instituição museológica no campo das artes plásticas e o primeiro museu universitário do estado do Ceará. Desde sua criação, o MAUC se preocupou em adotar um viés educativo em suas práticas:

Dentre as suas finalidades, constantes na Resolução nº 104 de 18 de julho de 1961 (documento oficial de criação do museu), constam as seguintes:

- b) – promover exposições de artes plásticas, visando à elevação do nível cultural do povo;
 - c) – patrocinar cursos, conferências, palestras e debates sobre assuntos e problemas ligados às artes, em geral; (...)
 - f) – preservar o patrimônio artístico do Ceará e estimular, por todos os meios a seu alcance, o desenvolvimento das artes plásticas no Estado.
- (MAUC, [S.l])

Além disso, a prática do que hoje chamamos de educação museal através da mediação com profissionais educadores museais, em seus primórdios de inauguração, já era uma realidade nesse espaço através dos chamados “guias”:

Data ainda dos anos 1960 a atuação de “guias”, como eram identificados os profissionais responsáveis pela recepção e realização das visitas às exposições, os funcionários identificados na citação acima como elementos especializados, dentre os quais situavam-se também os técnicos da instituição. A primeira pessoa a atuar na função de guia foi Rita Araújo, esposa do artista e professor da UFC, Nearco Araújo. Posteriormente, assumiu o cargo Henrique Barroso. (...) Nos anos que seguiram, o museu manteve a recepção de grupos e consagrou o modelo de “visitas guiadas”, a partir da atuação de “guias” (MAUC, [S.I]).

Posteriormente, as práticas educativas empreitadas pelo MAUC se constituíram principalmente por meio de bolsas, como a Bolsa Trabalho Arte, iniciativa vinculada ao Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do Ministério da Educação e Cultura (MEC); e oficinas, como Oficina de Gravura e Papel Artesanal do Mauc. Ambas integravam o processo educativo dentro da instituição.

No entanto, somente em 2019 foi implementado o Núcleo Educativo do Museu de Arte da UFC (NEMauc), importante marco para a instituição e em consonância com o que anteriormente pude refletir na presente pesquisa acerca da PNEM, que orienta a garantia de que cada instituição possua um setor de educação museal composto por uma equipe qualificada e multidisciplinar, com a mesma equivalência que os demais setores técnicos do museu. Atualmente é a instância responsável pelas ações de recepção e acolhimento de diferentes públicos, visitas mediadas, oficinas, workshops, formações em Arte e em Museologia, dentre outras:

O projeto estabelecia como objetivos do Educativo: Geral
Implantar um serviço inovador de natureza educativa que contribua para o alcance da missão institucional do Mauc, situando-o como local de ensino-aprendizagem e atendendo aos mais variados públicos.

Específicos

1. Promover o acesso ao conhecimento da história do Mauc e de seu acervo;
2. Promover a comunicação do acervo do museu por meio de atividades educativas diversificadas;
3. Difundir o conhecimento artístico por meio de canais virtuais de comunicação;
4. Contribuir com a formação de educadores, alunos e pesquisadores;
5. Estimular o público em geral a frequentar os espaços do museu. (MAUC, [S.I])

Hoje, o NEMauc conta com uma equipe de bolsistas vinculados a bolsas das mais variadas áreas, desde as ciências humanas até as artes. Entre elas podemos citar Laboratório de Práticas Experimentais em Arte e Educação Museal do Mauc (LAPEArte), Educação Museal para todos os públicos, Desenhando no Museu, Núcleo Educativo do Mauc: práticas artístico-educativas, pesquisa e mediação. Tal equipe é responsável, em sua grande maioria, pelas práticas de mediação, e o Núcleo possui a seguinte visão:

Ser uma instância educativa de excelência, inovadora e alinhada às perspectivas contemporâneas de diálogo e participação social, atenta à acessibilidade universal como um direito humano fundamental e ao acesso à arte e ao patrimônio como meios indispensáveis à construção de sociedades democráticas, fomentando o engajamento de públicos, sejam eles presenciais ou virtuais (MAUC, [S.I]).

Dessa forma, é possível perceber que ao longo de sua trajetória o Museu de Arte da UFC, até mesmo antes de haver um núcleo educativo formal, sempre demonstrou um compromisso com a educação e a democratização do conhecimento artístico e cultural. A criação do Núcleo Educativo, em 2019, foi uma consolidação desse compromisso, dando-lhe um caráter mais estruturado e sistemático às práticas educativas já exercidas pelo museu.

A EXPERIÊNCIA

Sobre a minha experiência no MAUC, esta inicia-se em 2022 e estende-se até 2023, como bolsista do Arquivo Institucional do museu na área de Preservação e Conservação de Acervos. Nesse período, tive bastante contato com o acervo documental da instituição, o que me permitiu compreender o papel crucial da preservação para a perpetuação não só da memória, mas também do potencial educativo que a instituição possuía. Apenas em 2024 pude adentrar como voluntária no quadro de bolsistas do NEMauc, através do projeto de extensão “Educação museal para todos os públicos”, e em 2025 como estagiária por meio da Procult, o que me abriu novas possibilidades de atuação, levando-me ao contato direto com os visitantes e à prática da mediação educativa, um contexto que eu conhecia apenas teoricamente.

Neste processo, dediquei-me principalmente aos estudos das salas expositivas de longa duração, buscando não memorizar os conteúdos para transmiti-los, mas sim compreendê-los para pensar maneiras de torná-los acessíveis e estimulantes para diferentes públicos. Desenvolvi um carinho especial pela sala de Cultura Popular e a sala do Descartes Gadelha, pois nelas percebi um potencial para a construção de diálogos mais críticos e reflexivos, principalmente referente ao ensino de História, área na qual sou graduanda.

A sala de Cultura Popular, por exemplo, com seus objetos do cotidiano, expressões artísticas tradicionais e representações religiosas populares, despertava nos visitantes, entre outras, as memórias afetivas de fé. Em uma visita ocorreu uma situação em que uma senhora demonstrou bastante interesse e afinidade ao ver a escultura dos Ex-votos, que são oferendas feitas a santos em cumprimento a uma promessa, geralmente um agradecimento por uma graça recebida ou um pedido alcançado, prática muito realizada na fé católica, o que abriu espaço para conversas sobre identidade, religiosidade, pertencimento e patrimônio. Segundo ela, esta parte da sala de Cultura Popular a fez rememorar as tradições que seus pais tinham em sua infância, em que iam ao município de Canindé, aqui no Ceará, para realizar promessas, manifestar sua fé ou levar seus Ex-votos.

O autor Francisco Régis Lopes Ramos nos relembra que a oferta de atividades educativas é um dos grandes desafios colocados ao museu na atualidade, e uma vez que o museu recebe este desafio e se adequa à demanda, as exposições tornam-se mais lúdicas e provocativas (Ramos, 2004). É a partir disso que na Sala do Descartes Gadelha as discussões frequentemente se ampliaram para questões sociais e históricas, mas sempre de uma maneira dinâmica. Em uma mediação com um grupo de estudantes do ensino médio, por exemplo, debatemos como o artista problematiza as desigualdades através da sua arte expressionista na sua coleção exposta “Catadores do Jangurussu” e “Cheiradores de cola”.

Já na sua coleção “Cicatrices submersas”, que retrata a Guerra de Canudos, inspirada na obra “Os Sertões” de Euclides da Cunha, minha mediação introduz discussões históricas acerca do mencionado acontecimento histórico, uma vez que esta é minha área de atuação. Há um grande potencial na coleção artística de Gadelha para o ensino de História, ao considerarmos o fato do artista não se limitar a simplesmente ilustrar a memória oficial que foi criada pela narrativa de Euclides da Cunha. Ele se propôs, principalmente, a revelar as vivências e as cicatrizes histórico-emocionais do povo sertanejo e do conflito, que foram suprimidas da historiografia.

Tendo em vista “que os museus são espaços para formação sensível e neles, professores, estudantes e educadores de museu partilham concepções de mundo e ressignificam suas posições éticas, estéticas e políticas” (Braga, 2017), ao mediar essa coleção direciono a exposição das minhas ideias para a identificação desses aspectos, por parte dos visitantes, a respeito da história de Canudos retratada por Gadelha a partir da perspectiva dos “vencidos”, os sertanejos. Momentos assim foram marcantes para mim como Educadora Museal, afinal demonstram o potencial da mediação para estimular o pensamento crítico e ter momentos de aprendizagem com os visitantes, transformando o museu em um espaço de diálogo e conhecimento, não apenas de contemplação.

Pude perceber que a mediação não é uma prática enrijecida, ela deve ser flexível e sensível às necessidades e diferenças de cada público. Nem todas as visitas foram ou serão fáceis, muitas vezes precisamos lidar com turmas mais agitadas, com crianças dispersas ou até mesmo com grupos pouco interessados que não enxergam o museu como um ambiente cativante e instigante. Jezulino Lucio Mendes Braga alerta para o fato de que:

Nos museus que possuem setores educativos, apesar de grandes avanços, ainda existem muitos limites nas atividades que estão sendo desenvolvidas. Ainda permanecem nas chamadas visitas educativas uma lógica transmissiva, a ilusão da visita total e discursos que muitas vezes contradizem o que vem sendo produzido pelas pesquisas acadêmicas (Braga, 2017).

É, precisamente, ponderando isso que busco adaptar a abordagem das minhas mediações e do meu processo educativo dentro deste espaço, criando pontos de conexão com os visitantes, tendo como parâmetro a ideia de que a mediação é um elo entre o acervo, o educador e o público. Nesse processo, a minha própria visão sobre o museu, a cultura e o patrimônio foi sendo alterada. Em conformidade com o que foi esboçado por Fernanda Castro, Milene Chiovatto, Andrea Costa e Ozias Soares:

Como resultado de las relaciones del educando con el mundo y la historia, la educación ya no puede ser neutral, ya que depende de las relaciones establecidas entre los sujetos y sus realidades objetivas. Es, por lo tanto, una educación que problematiza el «mundo-hombre», centrada en la aplicación del conocimiento producido a la realidad, con el objetivo de su transformación (Castro et al., 2020).

Tais proposições me levam a refletir o papel do educador museal como mediador de significados e de experiências transformadoras, afinal a ideia contemporânea de Museu não cabe mais no anterior conceito de museu como lugar apenas expositivo, como já citei no início deste trabalho. Assim, reflito o MAUC como um lugar de memória viva, de reflexão crítica e de construção de saberes que são essenciais para formar uma sociedade consciente, atuante e defensora de sua própria cultura, patrimônio e identidade.

CONCLUSÃO

Ao longo desta reflexão foi evidenciado que a trajetória histórica da educação nos museus, tendo marcos como a formulação da PNEM, ainda exige compromisso contínuo das instituições, dos profissionais e das políticas públicas. Quanto ao MAUC, é evidente uma relação concreta entre teoria e prática, na qual as ações educativas não estão separadas da missão museológica, mas sim vinculadas a ela. A experiência da mediação se revelou como uma prática que deve ser flexível e crítica, exigindo adaptação constante e construção de vínculos com os sujeitos que ocupam o espaço

museal. Ao mediar, é realizado um processo de construção coletiva de significados, memórias e reflexões. São estes aspectos que de fato conferem ao museu seu papel social e educacional. Assim, tal vivência reforçou a compreensão do educador museal como agente fundamental na relação entre patrimônio e sociedade, como ponte entre acervo e público, e como indivíduo facilitador de processos de aprendizagem. O museu, nesse contexto, deixa de ser um lugar apenas de objetos e passa a ser um espaço de encontros, trocas e formação crítica.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Jezulino Lucio Mendes. Desafios e Perspectivas para Educação Museal. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 6, n. 12, p. 55-64, set. 2017.

BRASIL. Lei Nº 11.904, De 14 De Janeiro De 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília, DF: **Diário Oficial da União**, 2009.

BRASIL. Portaria Ibram Nº 605, De 10 De Agosto De 2021. Dispõe sobre a Política Nacional de Educação Museal - PNEM e dá outras providências. Brasília, DF: **Diário Oficial da União**, 2021.

CASTRO, Fernanda. et al. La educación museal en Brasil: de la práctica al concepto. **ICOM Education**, n. 29, p. 99-114, 2020.

ICOM. Museum Definition. **International Council of Museums**, [s.d] . Disponível em: <https://icom.museum/en/resources/standards-guide-lines/museum-definition/>. Acesso em: 19 maio 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília, DG: IBRAM, 2018.

MAUC. **Museu de Arte da UFC**, [S.l]. Disponível em: <https://mauc.ufc.br/pt/>.

MENDES, J. A. **O Papel Educativo dos Museus: Evolução Histórica e Tendências Actuais. Estudos do Património, Museus e Educação**. Coimbra, 2009.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto: o museu no ensino de História**. Chapecó: Argos, 2004.

SARDELICH, Maria Emilia. Desafios contemporâneos para a educação museal. **Interfaces da Educação**, v. 8, n. 23, p. 182-207, 2017.

UNESCO. (1972). **Declaração de Santiago. Mesa-Redonda de Santiago do Chile, ICOM**. Acesso em: 20 junho 2025.

MEMÓRIA URBANA E FRAGILIDADES INSTITUCIONAIS: EXPERIÊNCIAS DE SALVAGUARDA PARTICIPATIVA NO CENTRO E JACARECANGA, FORTALEZA (2008–2025)

Julie Gomes de Freitas

Universidade Federal do Ceará (UFC), Curso de Arquitetura e Urbanismo

Palavras-chave: Memória coletiva; Patrimônio urbano; Participação social; Fortaleza; Reabilitação adaptativa.

INTRODUÇÃO

A cidade de Fortaleza tem passado por um processo intenso de transformação urbana, especialmente em seus bairros históricos, como o Centro e o Jacarecanga. Embora esses territórios concentrem bens culturais com valor arquitetônico, histórico e afetivo inegáveis, é crescente o número de demolições, descaracterizações e abandonos de edificações com relevância simbólica. Em muitos casos, mesmo os imóveis em processo de tombamento ou localizados em Áreas de Relevante Interesse Cultural (ARIC) têm sido alvos de intervenções irregulares, revelando a fragilidade das políticas públicas de preservação.

Como lembra Choay (2001), a própria noção de patrimônio é uma construção histórica recente, forjada na modernidade e marcada por tensões entre memória e esquecimento. O entendimento atual de “bem cultural” nasceu de um processo de seleção, que define o que deve ser lembrado e o que pode ser apagado. Essa perspectiva ajuda a compreender porque, em cidades como Fortaleza, parte significativa de seu tecido histórico permanece invisibilizado ou tratado como descartável.

Desde a criação do Conselho Municipal de Proteção ao Patrimônio Histórico-Cultural (COMPHIC), em 2008, Fortaleza dispõe de um instrumento institucional voltado à salvaguarda de sua memória urbana. Contudo, o funcionamento do órgão, aliado à ausência de incentivos à conservação, à falta de articulação entre secretarias e à escuta territorial ainda incipiente, limita a efetividade das ações. Nessa direção, Lowenthal (1998) aponta

que a relação com o passado nunca é neutra: o patrimônio é continuamente reinterpretado para atender demandas do presente, o que torna sua proteção vulnerável às pressões políticas e econômicas.

A cidade carece, portanto, de uma política de preservação estruturada, transversal e participativa — em consonância com as diretrizes da Lei Orgânica da Cultura do Ceará (Lei nº 18.012/2022) e do Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM 2025–2035), que propõem um campo museal mais inclusivo, sensível à diversidade e vinculado à cidadania cultural.

Diante desse contexto, este trabalho apresenta os fundamentos de um estudo em desenvolvimento que propõe investigar a relação entre memória urbana, participação social e função cultural dos bens patrimoniais na cidade de Fortaleza. Embora ainda em fase inicial, o estudo parte de um mapeamento prévio dos bairros do Centro e do Jacarecanga e busca lançar bases para a futura realização de ações participativas com a população local. O objetivo central é construir, de forma coletiva, critérios simbólicos para o reconhecimento de imóveis com valor cultural e propor diretrizes de reabilitação desses espaços como centros de cultura, educação patrimonial e convivência comunitária.

A escolha dos bairros do Centro e do Jacarecanga como territórios de aprofundamento do estudo se justifica por suas densidades simbólicas e patrimoniais complementares. O Centro abriga os principais equipamentos culturais da capital, como o Museu do Ceará, o Theatro José Alencar, o Museu da Indústria, a Pinacoteca do Ceará, a Estação das Artes, o Museu Ferroviário Estação João Felipe, o Cine São Luiz, o Teatro São José, o Sobrado Dr. José Lourenço e entre tantas outras edificações tombadas ou em processo de tombamento.

Ainda assim, mesmo os bens mais institucionalizados estão sujeitos à inércia do poder público: o próprio Museu do Ceará permaneceu fechado ao público de 2019 a 2024, sem obras efetivas por anos, mesmo sendo um equipamento estadual tombado, localizado no coração do Centro. Esse hiato reforça a observação de Gonçalves (1996), de que o patrimônio, no Brasil, frequentemente se converte em um recurso simbólico, cuja proteção formal não garante sua efetividade social.

Já o Jacarecanga concentra um conjunto expressivo de bens ainda não reconhecidos institucionalmente, mas dotados de valor simbólico para a população, como antigos casarões, praças e escolas. Ambos os bairros enfrentam processos de esvaziamento, transformações no tecido urbano e disputas em torno da memória e do pertencimento. Aqui, Halbwachs (2006) é fundamental ao lembrar que a memória coletiva se constitui em interação com os grupos sociais e seus espaços de vida. Nora (1993), por

sua vez, mostra como, diante do desaparecimento de práticas cotidianas, certos locais podem cristalizar-se como “lugares de memória”, funcionando como resistência simbólica ao apagamento.

Neste sentido, o estudo se ancora em uma abordagem que compreende o patrimônio não apenas como objeto de conservação material, mas como construção social e simbólica, atravessada por afetos, usos cotidianos e vínculos de pertencimento. Inspirado por autores como Fonseca (2005), Rocha (2020), Meneses (2010) e Nascimento (2016), o trabalho propõe deslocar o olhar técnico hegemônico e construir, com base na escuta comunitária e em metodologias participativas, propostas de uso cultural para espaços de memória ainda não institucionalizados.

OBJETIVOS

Este trabalho tem como objetivo geral refletir, a partir de um estudo em desenvolvimento, sobre as possibilidades de fortalecimento da função social do patrimônio cultural edificado por meio da escuta comunitária, da reabilitação simbólica e da ativação de espaços de memória como centros culturais vivos e participativos. A experiência se ancora nos bairros Centro e Jacarecanga, em Fortaleza, territórios que concentram densas camadas históricas, afetivas e arquitetônicas, mas que enfrentam processos simultâneos de apagamento e resistência.

A pesquisa propõe-se a demonstrar as possibilidades da construção de metodologias participativas de reconhecimento patrimonial e em como desenvolver ações de campo com a população local, articulando a memória coletiva, o uso cultural e a cidadania, em sintonia com os princípios do Plano Nacional Setorial de Museus (2025–2035), da Política Nacional de Museus (2003), e da Lei Orgânica da Cultura do Ceará (Lei nº 18.012/2022), com isso reabilitando imóveis com pertencimento local. São objetivos específicos deste estudo:

1. Compreender os sentidos de pertencimento e memória coletiva atribuídos pela população do Centro e do Jacarecanga a seus bens culturais. Caminho: por meio de revisão bibliográfica sobre memória urbana, análise de narrativas orais já registradas e levantamento de materiais de imprensa e redes sociais locais.
2. Analisar as fragilidades institucionais das políticas de preservação em Fortaleza (IPHAN, Secult-CE, Secultfor e COMPHIC). Caminho: a partir da leitura crítica de legislações, atas e resoluções, bem como do estudo de relatórios oficiais e comparações com casos de outras capitais.
3. Examinar casos paradigmáticos de demolição, abandono ou resistência patrimonial (Casarão dos Gondim, Bangalô Aristides Capibaribe, antiga Leiteira do Jacarecanga, Escola Jesus, Maria e José, Lord Hotel, Casa na Av. Francisco Sá, entre outros). Caminho: reconstruindo a

trajetória desses imóveis a partir de notícias, documentos de processo de tombamento e registros comunitários.

4. Propor caminhos de reabilitação simbólica e adaptativa de imóveis desativados ou em risco. Caminho: sistematizando exemplos de boas práticas locais e nacionais e relacionando-os com os potenciais de uso comunitário identificados nos bairros.
5. Desenvolver referenciais metodológicos de escuta e mapeamento afetivo capazes de integrar a participação social na definição de políticas de memória. Caminho: por meio da adaptação de metodologias participativas já testadas na museologia social e em experiências de mapeamento comunitário, projetando sua aplicação futura no território.

Ao articular fundamentação teórica, análise de políticas públicas, estudo de casos emblemáticos e proposições metodológicas, este estudo busca colaborar para a construção de políticas patrimoniais mais sensíveis à pluralidade dos territórios e à diversidade das vozes locais. A intenção é demonstrar que a preservação só se sustenta quando vinculada à função social do patrimônio, à escuta comunitária e à reabilitação simbólica de espaços urbanos. Assim, a pesquisa pretende contribuir para transformar o patrimônio em um direito efetivamente coletivo, capaz de resistir ao apagamento e de fortalecer a memória viva nos bairros do Centro e do Jacarecanga.

DISCUSSÃO

A escolha dos bairros do Centro e do Jacarecanga como áreas de estudo oferece um panorama complementar das tensões patrimoniais urbanas em Fortaleza. Atualmente, a cidade possui 45 bens em processo de tombamento provisório, dos quais 25 estão localizados no Centro e apenas 4 no Jacarecanga. Esse número, embora expressivo, evidencia a desconexão entre o potencial patrimonial da cidade e a efetividade da proteção, já que inúmeros imóveis de valor cultural, histórico e simbólico permanecem desprotegidos e à margem de qualquer ação concreta de salvaguarda. Como observa Choay (2001), a noção moderna de patrimônio nasce marcada pela monumentalização, priorizando o excepcional em detrimento do cotidiano. Essa lógica ainda ecoa em Fortaleza: concentra-se a atenção nos grandes ícones arquitetônicos, enquanto bens de memória comunitária, como antigos casarões e equipamentos de uso social seguem relegados ao esquecimento institucional.

O Centro exemplifica com clareza esses limites. O caso do Casarão dos Gondim, demolido em 2021 para dar lugar a um estacionamento, expõe o desalinhamento entre os órgãos responsáveis e a fragilidade da fiscalização municipal. Mesmo com o processo de tombamento aprovado pelo COMPHIC, a demolição foi autorizada por instância administrativa sem competência legal, revelando como a proteção legal, em muitos casos, não se traduz em salvaguarda efetiva. A crítica de Lowenthal (1998) ajuda

a interpretar esse episódio: o patrimônio, longe de ser uma realidade objetiva, é um campo de disputas em que interesses políticos e econômicos frequentemente se sobrepõem à preservação da memória coletiva.

No Jacarecanga, o caso do Bangalô Aristides Capibaribe reforça esse diagnóstico. O imóvel estava em processo de tombamento desde 2012, mas teve seu pedido arquivado em 2024, abrindo espaço para a iminente demolição, interrompida apenas após intervenção emergencial da Agefis. O episódio ilustra o que Gonçalves (1996) define como a retórica da perda: um patrimônio que oscila entre tentativas de consagração institucional e a exclusão concreta de narrativas locais, sempre vulnerável a pressões privadas e à falta de fiscalização efetiva.

Ainda no Jacarecanga, a antiga “Leiteira” projetada por Emílio Hinko, interdita pela Defesa Civil e fora de qualquer processo de tombamento, evidencia outra dimensão das fragilidades institucionais: a falta de reconhecimento oficial de bens que, para a comunidade, carregam valor histórico e afetivo. Como demonstra Halbwachs (2006), a memória coletiva se ancora em espaços cotidianos e familiares. Nora (1984) acrescenta que tais lugares, mesmo em ruínas, podem permanecer como “lugares de memória”, depositários de identidades e afetos. O depoimento de moradores que associam o imóvel a experiências de convivência e pertencimento reforça essa dimensão, mostrando como o valor patrimonial não se esgota em critérios técnicos, mas se constrói socialmente.

O Centro, embora abrigue a maior parte dos bens oficialmente tombados da cidade — Museu do Ceará, Sobrado Dr. José Lourenço, Cine São Luiz, Teatro José de Alencar, Estação das Artes, entre outros —, também revela contradições. O fechamento do Museu do Ceará entre 2019 e 2024, mesmo sendo um equipamento estadual tombado, ilustra como a proteção legal não assegura, por si só, a função social do patrimônio. Como defende Fonseca (2005), a política patrimonial brasileira só avançou ao incorporar dimensões de uso, educação e participação, elementos que ainda carecem de efetivação no contexto cearense.

Por outro lado, experiências como a do Sobrado Dr. José Lourenço indicam caminhos possíveis. Ao articular exposições temporárias, oficinas e mediação cultural, o equipamento transformou-se em espaço vivo de encontro e produção simbólica, aproximando-se da concepção de museologia social defendida por Chagas (2015). Esse exemplo mostra que a permanência do patrimônio não depende apenas do tombamento, mas da ativação cultural e comunitária, em consonância com a ideia de Meneses (2010), de que o patrimônio só se legitima como valor social quando reconhecido e apropriado pela coletividade.

O que está em questão, portanto, não é apenas a conservação física dos bens, mas a reativação de seus significados sociais e culturais. A reabilitação patrimonial deve ser acompanhada de políticas de uso, articulação com as comunidades e ações educativas permanentes, capazes de integrar os espaços à vida cotidiana do território. Nesse sentido, museus e centros culturais surgem como instrumentos potentes para reconectar memória e cidadania, desde que estejam abertos à escuta, à experimentação e à participação popular.

CONCLUSÃO

O presente estudo ainda em desenvolvimento busca contribuir para o debate sobre a democratização das políticas de preservação do patrimônio cultural em Fortaleza, com foco nos bairros Centro e Jacarecanga. A partir da análise preliminar desses territórios e da reflexão teórica sobre as tensões entre memória, pertencimento e política urbana, torna-se evidente que o modelo atual de preservação — centrado em tombamentos isolados e desarticulados do uso social — é insuficiente para assegurar a permanência simbólica dos bens culturais no tecido urbano.

A realidade dos dois bairros evidencia tanto a fragilidade das instituições responsáveis pela salvaguarda do patrimônio, quanto a vitalidade das memórias locais. O caso do Museu do Ceará, que permaneceu anos fechado mesmo sendo um dos principais equipamentos tombados do estado, reforça a urgência de se pensar o patrimônio para além da conservação física, considerando sua função cultural, educativa e social. Em contrapartida, experiências como a do Sobrado Dr. José Lourenço demonstra que é possível ativar espaços patrimoniais de forma viva, participativa e integrada às dinâmicas locais.

O estudo propõe, como etapa futura, o desenvolvimento de ações de escuta comunitária e mapeamento afetivo nos dois bairros, visando construir, de forma colaborativa, critérios simbólicos para a reabilitação de um ou mais imóveis como centros culturais de base comunitária. A presença da Escola de Artes e Ofícios no Jacarecanga, os fluxos culturais ainda presentes no Centro e a memória afetiva persistente em praças, casarões e equipamentos educacionais são indícios de que esses territórios possuem infraestrutura material e simbólica para sustentar uma política patrimonial renovada, pautada na participação social e na justiça urbana.

Reafirmando os princípios da Política Nacional de Museus e do Plano Nacional Setorial de Museus (2025–2035), este trabalho defende que museus e espaços de memória devem ser compreendidos como dispositivos ativos de cidadania, não apenas guardiões do passado. Sua missão deve incluir a escuta dos sujeitos históricos vivos, o acolhimento das práticas culturais do presente e a invenção coletiva de outros futuros possíveis.

A permanência do patrimônio — seja ele monumental ou cotidiano — depende da articulação entre memória, uso e afeto. Por isso, mais do que proteger edifícios, é preciso fortalecer vínculos. A cidade, afinal, é feita tanto de pedra quanto de lembrança. E é nesse cruzamento entre forma e vivência que reside o verdadeiro valor do patrimônio cultural.

REFERÊNCIAS

CHAGAS, Mário de Souza. Museus, memórias e movimentos sociais. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 4, n. 41, p. 5–16, 2011.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade / UNESP, 2001.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

LOWENTHAL, David. **The heritage crusade and the spoils of history**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Patrimônio e valores culturais. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (Org.). **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2010. p. 33–34.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. Patrimônio cultural e escrita da história: a hipótese do documento na prática do IPHAN nos anos 1980. **Anais do Museu Paulista**, v. 23, n. 2, p. 121–147, set.–dez. 2016.

ROCHA, Aline Maria Matos. Quando o patrimônio se movimenta: memória e identidade como estruturantes da ação coletiva. In: OLIVEIRA, G. M. C.; VIEIRA, K. M. A. (orgs.). **Patrimônio, povos do campo e memórias**: diálogos com a cultura, a arte e a educação [online]. Mossoró: EdUFERSA, 2020, p. 33–45.

A PRESERVAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO DE SOLONÓPOLE: A EXPERIÊNCIA DO MUSEU RIACHO DO SANGUE

Lílian Marineth Almeida Bezerra

Graduada em História pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN e graduanda em Museologia pelo Centro Universitário Cidade Verde – UniCV.

Emanoel David Silva

Graduado em Ciências Econômicas pela Universidade Regional do Cariri – URCA. 3
Graduado em Pedagogia pela Faculdade Excelência – FAEX.

João Victor Silva

Graduado em Ciências Econômicas pela Universidade Regional do Cariri – URCA. 3
Graduado em Pedagogia pela Faculdade Excelência – FAEX.

Palavras-Chave: Preservação do patrimônio; Museologia social; Identidade cultural; Participação comunitária; Educação patrimonial.

INTRODUÇÃO

A preservação e a valorização do patrimônio histórico e cultural são essenciais para a construção da identidade local e o fortalecimento da memória coletiva de uma comunidade. No caso de Solonópole, no Ceará, a Casa de Câmara e Cadeia, datada do século XIX, desempenha um papel simbólico importante para a história do município, sendo um marco arquitetônico e um símbolo da história política e social da cidade. Sua transformação em museu, o Museu Riacho do Sangue, é um exemplo claro de como a preservação do patrimônio e a educação cultural podem caminhar juntas, oferecendo à comunidade um espaço de memória e reflexão histórica.

O Museu Riacho do Sangue resulta de um esforço coletivo envolvendo a gestão pública, instituições culturais e a comunidade local. Ao longo do processo de restauração e adaptação do prédio, a cidade de Solonópole resgatou suas raízes culturais e históricas, proporcionando à população um lugar de educação, valorização e preservação do seu patrimônio. Com um acervo que inclui desde marcas de ferro de gado até documentos históricos, o Museu se configura como um ponto de conexão entre o passado e o presente, permitindo que cidadãos e visitantes compreendam a história da cidade e suas implicações sociais, políticas e culturais.

Este relato de experiência tem como objetivo analisar o processo de transformação da Casa de Câmara e Cadeia em Museu Riacho do Sangue, com foco na importância das políticas públicas culturais, na participação social e no impacto do museu na educação cultural e no fortalecimento da identidade local. A experiência será discutida à luz de conceitos sobre museologia, preservação do patrimônio e mediação cultural, buscando compreender como o museu se constitui não apenas como um espaço de preservação histórica, mas também como um instrumento de inclusão cultural, reflexão crítica e transformação social.

Nesse contexto, o Museu Riacho do Sangue se torna um espaço dinâmico, acessível e aberto ao público, refletindo a ideia defendida pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM, 2007), de que o museu deve ser uma instituição permanente, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade, com fins educativos e culturais.

Ao longo deste relato, serão abordados os projetos educativos e culturais realizados pelo Museu, bem como os desafios e as oportunidades surgidas durante o processo de restauração e adaptação do espaço. Além disso, serão discutidas as ações de preservação, pesquisa e a organização das salas temáticas, que reforçam a importância desta instituição museológica na preservação do patrimônio local e na educação das futuras gerações.

OBJETIVO GERAL

Analisar o processo de transformação da Casa de Câmara e Cadeia de Solonópole em Museu Riacho do Sangue, destacando a importância das políticas públicas culturais, a participação social e o impacto do Museu na educação cultural e no fortalecimento da identidade local.

Objetivos Específicos

1. Investigar o processo de restauração do edifício, identificando as principais etapas da obra, os desafios enfrentados, as soluções adotadas para manter a autenticidade histórica e a contribuição do projeto para a preservação da arquitetura original.
2. Analisar o papel das políticas públicas culturais no apoio à restauração e à criação do Museu Riacho do Sangue, com ênfase na parceria entre o poder público local e o IPHAN e no impacto do financiamento público na viabilização do projeto.
3. Avaliar a participação da comunidade local no processo de preservação do patrimônio histórico, considerando o envolvimento da população na mobilização para a restauração, na doação de objetos e nas contribuições para a construção do acervo do Museu Riacho do Sangue.
4. Discutir as atividades e projetos educativos e culturais realizados pelo Museu, como a organização das salas temáticas e as ações de pes-

quisa, evidenciando seu papel na educação e na valorização da história local.

5. Examinar a contribuição do Museu Riacho do Sangue para a formação da identidade local e para o fortalecimento da memória coletiva de Solonópole.

DISCUSSÕES

A antiga Casa de Câmara e Cadeia do município de Solonópole é datada do século XIX. Inicialmente, a construção da cadeia foi iniciada pela população local em 1851, sem apoio público. A Câmara Municipal, presidida por Manuel José Ferreira, solicitou recursos ao presidente da Província, Inácio Francisco, para avançar na construção da cadeia, que inicialmente tinha como objetivo abrigar criminosos que vagavam pelos sertões, considerando que as cadeias mais próximas estavam em Quixeramobim e em Icó. Embora tenha sido iniciada em 1851, a construção só foi autorizada em 1882. Registros apontam que em 1887 a obra ainda não havia sido concluída, com ofícios enviados à Província solicitando a finalização da cadeia. Ao longo do tempo, o edifício desempenhou diversas funções, como câmara, cadeia, fórum, escola, clube de dança, intendência, prefeitura e, mais recentemente, foi transformado no Museu Riacho do Sangue.

O nome “Riacho do Sangue” foi escolhido para o Museu devido ao significado histórico e simbólico que carrega. A origem do nome está ligada, primeiramente, à cor das águas do riacho, que durante as chuvas ficam tingidas pelo barro vermelho das nascentes. No entanto, o nome também remete a um contexto mais violento da história local, relacionado aos conflitos ocorridos na região durante a colonização. Registros históricos indicam que a área foi palco de confrontos violentos, especialmente entre os colonizadores e os povos indígenas, que lutavam para preservar suas terras. As narrativas populares sugerem que as águas do riacho foram manchadas pelo sangue derramado nesses confrontos.

A escolha do nome “Riacho do Sangue” para a instituição museológica foi um processo que envolveu tanto a comunidade local quanto as autoridades responsáveis pela gestão cultural e patrimonial do município. Considerando o peso simbólico e a história associada ao riacho, o nome foi selecionado para refletir a identidade de Solonópole e sua memória coletiva. Embora o nome remeta a um passado de violência, sua escolha também representa um esforço para manter viva a memória histórica da cidade, reconhecendo a complexidade de seu passado sem apagar ou romantizar as dificuldades enfrentadas pelas populações locais. Assim, o Museu adota o nome como uma forma de resgatar essas memórias, oferecendo um espaço para reflexão sobre a história e os desafios vividos pela comunidade. Esse processo de resignificação só foi possível graças ao esforço de pessoas que se dedicaram a preservar a história local, com o apoio de uma gestão que valoriza a história e a cultura do município.

A interdição do prédio da Cadeia Pública de Solonópole, ocorrida em 23 de novembro de 2013, foi motivada por uma série de problemas estruturais que comprometiam a segurança e as condições de funcionamento do prédio. O juiz responsável, Adriano Ribeiro Furtado Barbosa, determinou a interdição após constatar que o edifício não atendia às normas mínimas de segurança e saúde, colocando em risco tanto os detentos quanto os servidores públicos. A estrutura da cadeia, datada do século XIX, estava em condições precárias, com problemas na parte elétrica, hidráulica e nas celas, o que tornava o ambiente insalubre e inadequado para a função prisional. Além disso, o envelhecimento do prédio tornou inviável a manutenção de seu funcionamento.

Com a interdição, o imóvel foi desativado e passou a ser considerado para fins de restauro e possível tombamento. Em 12 de fevereiro de 2016, o prédio foi oficialmente tombado pelo município, marcando um passo importante para sua preservação. No entanto, foi somente a partir de 2021 que o projeto de transformação da antiga casa de Câmara e Cadeia em museu foi efetivamente colocado em prática, com o início da restauração e adaptação do espaço para abrigar o Museu Riacho do Sangue.

Esse movimento, que marcou o fim de uma função e o início de um novo propósito para o edifício, representa um exemplo significativo de como a preservação do patrimônio histórico exige uma abordagem cuidadosa, respeitosa e técnica, mas também um diálogo constante com a sociedade e a história local. O processo envolveu não apenas um esforço técnico para manter a autenticidade da construção original, mas também uma reflexão sobre o papel do patrimônio na formação da identidade cultural e na educação da comunidade. Como afirma Gonçalves (2003, p. 31), “o patrimônio não é usado apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir... o patrimônio, de certo modo, constrói e forma as pessoas”. Esse entendimento foi fundamental à restauração do edifício e adaptação ao novo uso como espaço educativo, garantindo que a memória coletiva de Solonópole fosse preservada e acessível para as gerações futuras.

O processo de restauração do edifício demandou um equilíbrio entre preservação arquitetônica e a adequação funcional para sua nova função como museu. O projeto seguiu rigorosamente as normas de preservação estabelecidas pelo IPHAN e as diretrizes internacionais, como as definidas pela Carta de Veneza (1964), que preconizam que a intervenção em bens patrimoniais deve ser “mínima e reversível”, garantindo a autenticidade da estrutura original. Segundo Lowenthal.(2005, p. 109),

A preservação também distingue o conhecimento histórico. Considerando que a maioria das lembranças perece com seus portadores, a história é potencialmente imortal. De fato, preservar o conhecimento do passado é uma das razões de

ser fundamentais da história: tanto os relatos orais quanto os arquivos têm sido há muito preservados contra os lapsos da memória e o tempo devorador.

Essa citação reflete a importância de garantir que o legado histórico não se perca com o tempo, mesmo diante da necessidade de adaptar o espaço para um novo uso.

O apoio de políticas públicas culturais, como a parceria com o IPHAN, foi crucial para viabilizar o projeto de restauração e transformação da Casa de Câmara e Cadeia em museu. A alocação de recursos, juntamente com as atuações da ex-prefeita, Ana Vlândia Nogueira Jucá, do vereador Paulo Nogueira, do ex-Secretário da Cultura de Solonópole, Raimundo Helder Ferreira e o apoio total do deputado federal Danilo Forte, possibilitou que a cidade de Solonópole resgatasse um dos seus maiores patrimônios históricos. Esse apoio público não se limitou apenas ao financiamento da obra de restauração, mas também à valorização da história local através do tombamento do edifício e sua adaptação ao novo uso como museu público.

Entre os desafios enfrentados estava a necessidade de adaptar a estrutura original para garantir acessibilidade, um aspecto essencial para o uso contemporâneo de qualquer espaço público. A remoção da escada lateral, que dava acesso ao andar superior, foi uma intervenção necessária para atender às exigências de segurança e acessibilidade pública. No entanto, essa intervenção gerou questionamentos sobre o impacto na autenticidade do edifício. A solução encontrada foi respeitar o design original da fachada e as características essenciais da estrutura, garantindo que as intervenções fossem discretas e não invasivas, mantendo a essência do edifício e permitindo sua funcionalidade como museu.

A participação social foi, sem dúvida, um componente relevante para a restauração da Casa de Câmara e Cadeia. No entanto, é preciso ir além da celebração desse envolvimento e refletir sobre os limites e as condições em que ele se deu. Conforme destaca Gomes (2014), a ação de mediação cultural e a participação ativa da comunidade são fundamentais para a construção de espaços de memória. O autor afirma que “toda experiência humana é dependente das práticas de comunicação, como também da transmissão cultural, que constituem o locus da mediação” (idem, p. 3).

Em Solonópole, esse princípio se materializou na mobilização popular, visto que a população apoiou o projeto bem como contribuiu com a doação de objetos e com registros de narrativas pessoais. No entanto, cabe questionar em que medida essa participação foi efetivamente horizontal e se os processos decisórios garantiram à comunidade um papel protagonista e não apenas consultivo. Ainda assim, o envolvimento da população, por meio da entrega de itens como máquinas de costura antigas, ferramentas

de vaqueiro, fotografias e documentos históricos, permitiu que o museu refletisse, ao menos em parte, a memória social dos habitantes.

A mobilização social em torno do patrimônio ultrapassou a simples restauração física do prédio, revelando tensões e potências na relação entre comunidade e museu. A curadoria participativa, embora celebrada como avanço democrático, exige atenção quanto à real autonomia dos envolvidos na definição das narrativas expostas. O museu, mais do que um espaço de preservação, assume a responsabilidade de mediar conflitos de memória e reconhecer vozes historicamente silenciadas. Ao se afirmar como espaço educativo, precisa ir além da exibição de objetos e investir na problematização crítica do passado, assumindo de fato seu compromisso com a pluralidade e a diversidade cultural.

Embora a participação popular tenha sido expressiva na doação de objetos e relatos pessoais, a história contada pelo Museu ainda segue uma linha narrativa predominante centrada nas elites locais e nas figuras históricas mais conhecidas. A voz de comunidades como os povos originários e as populações mais vulneráveis, por exemplo, está ausente de maneira significativa. Isso limita a capacidade desta instituição museológica de se tornar um verdadeiro espaço inclusivo, no qual todas as histórias possam ser compartilhadas de maneira equânime. A falta de pluralidade pode comprometer a função do Museu como um espaço de mediação cultural, em que diferentes perspectivas históricas e sociais são discutidas de forma aberta e representativa.

Como um primeiro passo para tornar o Museu um espaço mais inclusivo e representativo, poderiam ser realizadas pequenas exposições temporárias dedicadas às histórias e vivências de grupos historicamente marginalizados, como os povos originários, as comunidades quilombolas, ribeirinhas e outras populações vulneráveis. Ainda que pontuais, essas iniciativas seriam um importante pontapé inicial para ampliar a diversidade de narrativas presentes nesta instituição, permitindo que diferentes vozes sejam ouvidas e valorizadas. Para isso, é fundamental promover a participação social ativa dessas comunidades no processo curatorial, desde a concepção até a realização das exposições, garantindo que suas perspectivas sejam respeitadas e legitimadas. A valorização dessa escuta e do diálogo com os diversos atores sociais reforça o papel do Museu Riacho do Sangue como espaço de mediação cultural, educação e construção coletiva da memória.

Nesse sentido, embora o Museu já disponha de salas temáticas que abordam aspectos relevantes da história local, essas representações ainda revelam limitações quanto à amplitude e à diversidade das vozes contempladas.

A adaptação do edifício para abrigar exposições e receber visitantes envolveu a criação de ambientes como a Sala Antonio Marlucio Ferreira Nogueira, dedicada ao cotidiano antigo, e a Sala Manoel Jalba Nogueira, que celebra a cultura sertaneja e a atividade pecuária. A Sala Ari Pinheiro apresenta exemplares da geologia local, enquanto a Sala José Osterno Pinheiro da Silva resgata parte da memória política e social do município. Apesar de importantes, essas narrativas ainda privilegiam perspectivas hegemônicas e familiares tradicionais da cidade, apontando para a necessidade urgente de ampliação crítica do acervo, de forma a incorporar memórias múltiplas e, muitas vezes, silenciadas.

Ainda assim, essas salas cumprem um papel significativo ao se configurarem como espaços vivos, que vão além da simples exibição de objetos. Elas funcionam como pontes entre gerações, estimulando o diálogo e a reflexão crítica sobre a história e o legado cultural de Solonópole. Nesse aspecto, o Museu não apenas preserva, assim como educa, e é justamente nessa tensão entre memória consagrada e memória esquecida que reside seu potencial transformador. O Museu, portanto, se afirma como um instrumento ativo na construção da identidade local e no fortalecimento da memória coletiva, desde que mantenha aberto o compromisso com a escuta e a revisão contínua de suas narrativas.

Esse compromisso também se revela nas ações culturais e educativas promovidas pela instituição, que contribuem para ampliar seu papel social e fortalecer vínculos com a comunidade. A realização de eventos como a 23ª Semana Nacional de Museus mobilizou a cidade em dois dias de intensa programação, com apresentações de artistas locais, como Ceguinho de Solonópole, Chico Pedro e Íris Pinheiro. Essas iniciativas mantêm vivas as tradições da cidade, assim como valorizam a música popular e as expressões culturais autênticas da região, reafirmando este Museu como espaço de celebração da cultura viva e partilhada. Um outro exemplo expressivo foi a peça teatral idealizada pelo artista Ryan Kigley, que resgatou as memórias de Padre Agenor Tabosa Pinto e instigou uma reflexão coletiva sobre o impacto dessa figura religiosa e social na construção da identidade de Solonópole. Iniciativas como essas exercem um papel fundamental na preservação da memória cultural do município, ao mesmo tempo em que fortalecem os laços comunitários e o sentimento de pertencimento.

Nessa mesma perspectiva, o Museu Riacho do Sangue tem-se destacado na promoção da cidadania cultural por meio de ações como o Projeto Vozes em Harmonia. A proposta, que articula teoria e prática em um coro infantojuvenil, é desenvolvida em parceria com estudantes do curso superior de Música, e estabelece uma rica troca entre os jovens e os integrantes da banda e da orquestra municipal. Sob a coordenação de Livia de Oliveira Lima, o projeto tem contribuído significativamente para o desenvolvimento artístico local, promovendo o diálogo entre gerações e a valorização da música como expressão do patrimônio cultural de Solonópole.

Esses projetos ilustram a importância da preservação do patrimônio histórico de forma cuidadosa, respeitosa e funcional, sempre buscando um equilíbrio entre autenticidade e as necessidades contemporâneas. A participação social e o apoio das políticas públicas culturais foram fundamentais para que o Museu se tornasse um espaço educativo, inclusivo e representativo da comunidade local. De acordo com a UNESCO (2015, p. 6), os museus devem ser “lugares abertos a todos e comprometidos com o acesso físico e à cultura para todos, incluindo grupos vulneráveis”. O Museu Riacho do Sangue reflete essa ideia, ao abrir suas portas não apenas para turistas, mas para a própria comunidade de Solonópole, garantindo que todos os cidadãos possam acessar, conhecer e refletir sobre a história e o patrimônio local.

CONCLUSÕES

A transformação da Casa de Câmara e Cadeia de Solonópole em Museu Riacho do Sangue é um marco importante na preservação do patrimônio histórico e na construção da memória coletiva de Solonópole. O processo evidenciou a relevância das políticas públicas culturais e da participação social, demonstrando o potencial de museus como espaços de educação, reflexão e fortalecimento da identidade local. No entanto, ao refletir sobre este processo, é possível observar que embora tenha sido um grande sucesso em muitos aspectos, ainda existem desafios persistentes que precisam ser enfrentados para garantir que a instituição museológica se torne, de fato, um espaço sustentável e dinâmico no longo prazo. Apesar do suporte inicial por meio de políticas públicas e da parceria com o IPHAN, a sustentabilidade financeira do Museu continua sendo uma questão crítica. O modelo de financiamento público é fundamental para a concretização de projetos dessa magnitude, mas não garante sua longevidade. A dependência de recursos externos pode ser problemática, pois variações no cenário político e econômico impactam diretamente a continuidade dos investimentos e das ações culturais. No caso do Museu Riacho do Sangue, essa realidade já se faz evidente: desde a inauguração, nenhuma nova exposição foi implementada, o que revela um quadro de estagnação.

A ausência de renovação e dinamismo compromete o potencial do Museu como espaço vivo de diálogo e criação cultural. Por isso, é urgente repensar sua gestão com foco na autossustentabilidade, explorando novas fontes de financiamento, como parcerias com o setor privado, editais de fomento e estratégias diversificadas de captação de recursos. Sem um planejamento financeiro robusto e estratégias contínuas de ativação cultural, esta instituição corre o risco de permanecer como um espaço de preservação estática, em vez de se consolidar como um centro cultural dinâmico e participativo.

A participação social foi um dos maiores trunfos do processo de transformação, com a comunidade local tendo um papel central na doação de objetos e definição do acervo. No entanto, é importante refletir sobre até que ponto essa participação foi de fato plural e representativa de todas as camadas sociais da cidade. Embora a contribuição tenha sido significativa, o processo de inclusão poderia ter sido mais deliberado e estruturado. A voz de grupos marginalizados, como comunidades tradicionais e grupos vulneráveis, ainda precisa ser mais amplamente ouvida, para garantir que o Museu preserve o patrimônio cultural e histórico a partir do diálogo, no qual todas as histórias sejam contadas de forma equânime.

Embora o Museu Riacho do Sangue tenha cumprido seu papel como espaço de educação cultural, oferecendo programações educativas e eventos como a Semana Nacional de Museus, a permanência do engajamento da comunidade ainda requer estímulo contínuo. O Museu se destaca por promover atividades que articulam a história local com manifestações artísticas contemporâneas, mas seu potencial como espaço de reflexão crítica e formação cidadã permanece pouco explorado.

Uma maneira de ampliar esse papel seria a criação de uma agenda educativa estruturada, com ações regulares ao longo do ano, e não apenas concentradas em eventos esporádicos. Essa programação poderia contemplar datas comemorativas significativas, como o Dia dos Povos Indígenas, o Dia do Trabalhador, o Dia do Meio Ambiente, o Dia do Folclore e a Semana da Consciência Negra. Nessas ocasiões, o Museu poderia desenvolver oficinas, rodas de conversa, exposições temporárias, exibição de filmes e atividades voltadas para diferentes públicos, envolvendo especialmente escolas e grupos locais. A ausência de iniciativas nessas datas evidencia uma lacuna importante, que pode ser enfrentada com planejamento pedagógico e maior diálogo com a comunidade.

O envolvimento das novas gerações, já observado em algumas ações pontuais, como palestras e visitas escolares, é um ponto positivo, mas precisa ser expandido. O Museu deve ir além da preservação da memória e se afirmar como agente de transformação social, contribuindo para debates sobre desigualdade, justiça, direitos humanos e sustentabilidade. Ao assumir esse compromisso, amplia sua relevância social e educativa, tornando-se um espaço dinâmico de construção crítica do conhecimento e fortalecimento da cidadania.

Nesse contexto, o Museu Riacho do Sangue representa uma conquista significativa para Solonópole, não apenas pela preservação de seu patrimônio histórico, mas também pela criação de um espaço cultural que fortalece identidades e promove o pertencimento. No entanto, para que continue relevante, é essencial que suas estratégias de financiamento, gestão participativa e sustentabilidade sejam constantemente reavaliadas e aprimoradas. A capacidade de se reinventar, dialogando com as trans-

formações sociais e as necessidades da comunidade será determinante para que a instituição permaneça como um espaço dinâmico de memória e ação.

Para que o Museu Riacho do Sangue cumpra plenamente sua função como espólio de cultura, ele deve ser entendido como um processo contínuo e aberto de preservação e reinterpretação do passado. Isso implica atualizar constantemente as narrativas locais, acolher múltiplas vozes e garantir que a instituição museológica seja vista não como um ponto final da história, mas como ponto de partida para novos debates, reflexões e práticas culturais. Em vez de um lugar de encerramento, o Museu deve se posicionar como território de possibilidades, em que a memória impulsiona o futuro.

REFERÊNCIAS

CARTA DE VENEZA. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=236>>. Acesso em: 5 jun. 2025.

GOMES, Henriette Ferreira. A dimensão dialógica, estética, formativa e ética da mediação da informação. **Informação e Informação**, Londrina, v. 19, n. 2, p. 46-59, maio./ago. 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/19994/19090>. Acesso em: 04 jun. 2025.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 25-33.

LOWENTHAL, David. **Como conhecemos o passado**. Projeto História no 17 Trabalhos da Memória. São Paulo: PUC-SP, 1998.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade**. Aprovada em 17 de novembro de 2015 pela conferência geral da UNESCO em sua 38ª sessão. UNESCO, Paris, 2015. Tradução: Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

MUSEU ORGÂNICO CAFÉ JAIBARAS NO BECCO DO COTOVELO EM SOBRAL-CE: OUTRAS NARRATIVAS, NOVAS VELHAS HISTÓRIAS

Francisco Dênis Melo

Professor do Curso de História da Universidade Estadual Vale do Acaraú.
Contato: melo_denis@uvanet.br

Francisco Antônio de Souza Castro

Graduando do Curso de História da Universidade Estadual Vale do Acaraú.
Contato: pennenanjo@gmail.com

[...] o que vemos só vale - só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha (Didi-Huberman, 1998, p.29).

INTRODUÇÃO

Uma das grandes preocupações de certa historiografia oficial que versa sobre narrativas locais foi legitimar um tipo de história a partir de determinados atos fundadores proporcionados geralmente por “homens excepcionais”, considerados verdadeiros “heróis civilizadores”. Assim, os objetivos dessas narrativas foram institucionalizar e normatizar uma dada história, estabelecendo um caráter legítimo ao que seriam grandes eventos fundadores, constituintes de determinados lugares e ações ditas memoráveis, querendo forjar no vigor de seu discurso uma identidade padrão, marca indelével de uma grandeza épica e avassaladora, visto que de maneira geral esse tipo de narrativa se apossa de variados canais de comunicação com a sociedade. Ali, “o relato tem inicialmente uma função de autorização ou, mais exatamente, de fundação”, (Certeau, 1996, p. 209). O que há de especial, por exemplo, numa atitude como a do Padre Lino Gomes Correia, descrita pelo historiador sobralense Sadoc de Araújo, que “escolheu a Fazenda Caiçara para ser a Sede do Curato de Acaraú”¹, se não lêssemos nessa atitude a origem, o atestado de nascimento, de fundação daquilo que seria no futuro a cidade de Sobral e sua pretensa identidade branca e distinta? De modo que:

1. O padre Francisco Sadoc de Araújo, em seu livro *Raízes portuguesas do Vale do Acaraú*, atribui ao padre Lino Gomes Correia uma importância fundamental para o desenvolvimento da Vila de Sobral, depois da transferência do Curato de Acaraú para Sobral. Ainda para Sadoc de Araújo, o português Manoel Ferreira Fonteles foi o “Adão do Vale do Acaraú”, ou seja, o primeiro “homem”. Um Adão prolífico e... branco, evidentemente...

As produções dispostas nessa historiografia apontam para a difusão de uma imagem dos grupos detentores de poder político e econômico, ou seja, constituem-se em uma história produzida pela elite para, logicamente, difundir seus feitos, colocando o estudo do passado como ferramenta ideológica para perpetuação dos atos “heróicos” desse mesmo grupo (Cressoni, 2007, p.9-18).

Assim, compreendemos que esse tipo de “escritura” com viés de sacralização sobre a cidade de Sobral precisa ser interpretada à luz de algumas “heresias”. Necessária reinterpretação “que se dá porque o espaço simbólico é marcado pela incompletude, pela relação com o silêncio. A interpretação é o vestígio do possível”, conforme Orlandi (2007)². A história oficial da cidade de Sobral, desse modo, aponta para a constituição de vários silêncios, que sempre serão, é bom que se repita, um “horizonte possível de significação”. O que queremos tratar aqui é a problemática de “que o silêncio [também] é fundante”³, de forma que o “não-dito” assume a posição de um interdito, daquilo que é silenciado em nome de certa memória, de certo passado, de uma história fundada e legitimada a partir da ação de sujeitos considerados distintos. E esse silêncio é bastante notável no discurso que sempre permeou a existência do Museu Dom José, em Sobral⁴, Museu entendido por nós como um espaço de materialização da história oficial da cidade de Sobral e da presença do bispo D. José.

Esse tipo de história local que é proposta se conjuga com uma narrativa que de certo modo exclui e silencia a possibilidade de ouvir e ver outros sentidos e significações para variados sujeitos e acontecimentos, para vários equipamentos e monumentos. Estamos certos de que viver numa cidade, qualquer que seja, deve representar muito mais do que um “horizonte possível de significação”, um horizonte de interpretação. Deve significar para cada um de nós a capacidade de decifrar em seu centro, suas ruas, suas praças, seus monumentos, suas avenidas, seus bairros e periferias, o seu tecido, sua tessitura, seus ligamentos, seus pontos e nós. Desatar os “nós” de uma cidade deve significar conhecê-la e reconhecê-la além de sua própria materialidade, de sua forma e espessura monumental, perdendo-se dentro dela, como dentro de um labirinto cheio de muitas saídas, mas também de muitas tramas, becos sem saídas, ruas

2. Para Orlandi, em A reflexão sobre o silêncio, há uma incompletude em todo discurso, e “a linguagem e a categorização dos sentidos do silêncio, um “modo de procurar domesticá-los”. Assim sendo, o silêncio é sempre contínuo, possuindo um “horizonte possível de significação”. Ver: ORLANDI, E. P. Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas: Pontes, 2007, p. 18.

3. Ainda para Orlandi, nessa mesma obra, o silêncio é fundante, uma vez que “não há sentido sem silêncio”, de modo que o silêncio soa como uma caixa de ressonância que a mão do historiador procura alcançar.

4. O museu que hoje enverga o nome do primeiro bispo de Sobral, foi fundado por Dom José em 1951 nas dependências da antiga moradia do bispo, um casarão de estilo luso-brasileiro, construído em 1844 pelo Major Pedro Bandeira de Melo.

sem alinhamento, passos perdidos, desencontros. Geralmente a historiografia oficial que sempre tratou de nomear os inícios, as origens, esquece que uma cidade é feita de tramas e dramas, produz esquecimento, e em nome de uma identidade constitutiva de uma unicidade dita visceral (“Ele é sobralense!”), apagando-se assim as diferenças e instituindo-se enquanto monumento, aqui, ação de lembrar e marcar uma história oficial e dita tradicional.

Decodificar o dialeto da cidade, o seu vocabulário, o seu verbo que se faz ação nas atitudes de homens e mulheres, velhos e crianças (a cidade como um livro de espaços e de ações), porque as relações que se travam no tecido urbano (cidade, portanto, é texto), em sua texturologia, como diz Michel de Certeau), fundam várias historicidades que precisam ser lidas em suas múltiplas significações, signos e em seus campos de força. A busca por essas significações e essas forças vai muito além do concreto da cidade, de sua materialidade óbvia, “e da elegância de suas esquinas”, das construções que só deveriam existir como fato, no contato entre as pessoas, na capacidade de nomear e renomear que faz de cada habitante da cidade um contador de histórias em potencial, uma vez que “habitar é narrativizar”⁵.

OBJETIVO GERAL

Analisar o Museu Orgânico Café Jaibaras, localizado no Becco do Cotovelo⁶, em Sobral, como um espaço possível para outras narrativas menos excepcionais sobre a história de Sobral, buscando, assim, o ordinário das ações e dos acontecimentos.

Objetivos Específicos

1. Recontar, a partir do Museu Orgânico Café Jaibaras, uma perspectiva mais plural sobre a história da cidade de Sobral;
2. Relacionar o espaço museológico do Museu Orgânico Café Jaibaras com a constituição de novos sentidos para o Becco do Cotovelo e para os espaços museais da cidade.

RESULTADOS

A historiografia oficial que sempre narrou a história de Sobral instituiu-se como um texto original⁷, sem uma abertura possível para o entendimento de que existem inúmeros textos possíveis “num mesmo texto”⁸. Essa su-

5. “Despertar as histórias que dormem nas ruas que jazem de vez em quando num simples nome”, é uma atitude que para Michel de Certeau em sua A invenção do cotidiano, nos coloca diante de novas experiências da narratividade da vivência nas cidades. Ver: CERTEAU, M. de; GIARD, L.; MAYOL, P. A invenção do cotidiano: Morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes, 1996.

6. O nome Becco do Cotovelo segue a grafia do português arcaico, da mesma forma como está escrito no livro História de Sobral, do bispo D. José Tupinambá da Frota, numa clara reverência não ao português arcaico, mas ao bispo.

7. A história oficial que trata de Sobral se institui enquanto texto “original”. Para Orlandi essa “originalidade” é uma ficção, “é uma função” de uma dada historicidade.

8. Um texto é resultado de várias tessituras, de várias entrelinhas. Ler nas margens é uma forma de entrar em contato com outros textos num só texto, com outros sujeitos e em outros discursos.

posta originalidade, como os discursos fundadores, foi “nos inventando um passado inequívoco e empurrando um futuro pela frente (...)”, de forma que “o que vale é a versão que ficou”⁹.

Determinada história local não foge a essa regra de produção do discurso histórico, e sua narrativa é apresentada de maneira linear, factual, mecânica e destituída de qualquer tensão, de qualquer conflito. É uma história que tem como centro geralmente Dom José Tupinambá da Frota, primeiro bispo de Sobral (1915-1958), de modo que podemos dizer que essa história celebrativa da cidade pode ser entendida a partir do recorte cronológico “ADJ” – Antes de Dom José e “DDJ” – Depois de Dom José. Ele praticamente inaugura o “marco zero” da cultura e da história sobralenses na perspectiva oficial.

Mas devemos refletir necessariamente que a “história local não deve ser projetada como um valor superior para a admiração e valorização da pequena pátria – no estilo “eu ufano minha terra” – mas como a “costura” de retalhos dos processos de identificação (Reznik, s/d).

O discurso fundador, portanto, pretende legitimar a “história” e fundar uma identidade, um só sentido. Assim, os vários sentidos possíveis são negados para essa história, “a costura de retalhos” não produz o “outro”, e o discurso oficial e sumamente retórico celebra a origem comum e nobre de uma cidade distinta e real¹⁰, “chão comum” para a constituição de uma memória heroica e vencedora, fabuladora de um único sentido que aponta sempre para os mesmos personagens (os herdeiros ou seguidores desses personagens: imaginemos quantos ao longo do tempo não discursaram em nome de Dom José ou da “cidade distinta”?) e para os mesmos cenários: Dom José, vulto mais ilustre e mais perene da cidade, o Museu Dom José, doravante MDJ (praticamente uma extensão de todas as ações do bispo), e mais recentemente, o patrimônio histórico edificado, tombado em 1999, para citar alguns exemplos, todos portadores de uma memória triunfante¹¹. Importante destacar que o MDJ “foi idealizado e concretizado para reforçar a construção da ideia de origem única, relacionada com a memória de um passado notável sobralense, detendo na figura de D. José a sua proteção” (Filho, 2022, p. 159)¹².

9. Para Orlandi o discurso fundador inventa um passado inequívoco, portanto, uma “mesma narrativa” afflora, tentando domesticar os vários sentidos possíveis.

10. A Vila Distinta e Real de Sobral sempre foi considerada diferente das outras cidades da região. Para a profa. Giovana Sabóia, em seu livro *Sobral, história e vida*, Sobral é distinta “por não se ter originado de aldeia indígena ou bárbara, nem de missão jesuítica, colonizada totalmente por brancos portugueses ou seus descendentes com ares de nobreza”.

11. O professor Nilson Almino de Freitas, do curso de Ciências Sociais da UVA, lançou vários olhares sobre o que ele chamou de “sobralidade triunfante”, em dissertação de Mestrado – *Sobral opulência e tradição* –, a partir de uma análise da constituição de seus espaços e de seus mitos fundadores.

12. Ivan Gaskell, em texto chamado *História das imagens*, no livro *Invenções da história*, discute a partir da construção de novos objetos de pesquisa, a constituição de materiais visuais enquanto elementos de entendimento das sociedades.

Dessa forma, pretendemos discutir o poder que o discurso histórico tem na elaboração do sentido único que se pretende dar à história local, como se ela fosse homogênea e harmônica. Essa história oficial não questiona que a história de Sobral, narrada em muitos textos, não é uma história em si, exemplar único e raro de uma mediação entre o passado e o presente, mas sim uma versão da história, e uma “versão interessada”. Todo discurso histórico é carregado de sentido e de intenções, por isso o saber histórico é um saber perspectivo, o que significa dizer que precisamos relativizar essa historiografia e lançar mão de novas fontes e outras abordagens para o entendimento e a problematização da história local, já que sabemos que:

Dos estudos locais, não está afastado, como é óbvio, o recurso à história oral, veículo por excelência das memórias não escritas, ou a exploração do patrimônio construído ou natural, bem como a toponímia designativa de locais de memória que marcam o imaginário de cada um de nós (Fonseca, 2004).

Entendemos, assim, que a história “é antes o discurso realizado pelos historiadores do que o “passado”” (Gaskell, 1992). Pelo que foi dito, reconhecemos, no entanto, que não devemos abandonar simplesmente os “marcos fundadores” – caso do Museu Dom José, por exemplo, mas que devemos desnaturalizar o texto em exposição no museu, procurando outras leituras, interstícios que o poder não deixou à mostra, mas que estão lá – são os buracos do texto, as interrogações que não são respondidas, a fluidez do mando, as “outras línguas” presentes naquela escritura, os outros retalhos. Apesar dessa história fundar uma historicidade vista de “dentro”, uma vez que geralmente são sobralenses ditos ilustres que a contam, ela não deixa de se legitimar como um marco, como um monumento, como uma verdade. A “ereção” dessa história como monumento, aponta para a erotização de uma identidade que se qualifica através do prazer de pertencer a essa mesma “comunidade de sentido”, ou, para traduzir essa afirmação, a essa mesma “Terra de Dom José”.

Nesse sentido, e explorando outras cidades possíveis, para além da centralidade da história oficial, ainda que estejamos no centro da cidade, podemos dizer que Sobral, no passado, foi uma cidade de becos, vias e ruelas. Assim é que entre ruas, travessas, largos e becos, fez-se e se faz a História de Sobral ao longo do tempo. Muitas ruas mudaram de nome, travessas deixaram de existir, bem como muitos becos, outrora fundamentais para a cidade, como o Becco do Menino Deus, Becco do Largo, Becco da Liberdade, Becco da Penha, Becco do Braga, Becco do Xerez, Becco da Carnaubeira, Becco do Estreito, Becco Escuro, Becco do Januário, Becco do Riacho, Becco do Direito, Becco do Sol, Becco do Cotovelo¹³... Outros becos no tempo presente continuam a existir em vários espaços da cida-

13. Ver: FROTA, D. José Tupinambá da. História de Sobral. 3ª edição. Fortaleza-Ceará, 1995.

de, centro e periferias. Dos becos do passado, no entanto, resta, pulsante, vivo e inspirador, o Becco do Cotovelo, no centro da cidade.

O Becco do Cotovelo é, na cidade de Sobral-CE, com sua morfologia peculiar, o resultado direto do arruamento que foi se constituindo no espaço do segundo núcleo habitacional da Povoação da Fazenda Caiçara, nos arredores da Capela de Nossa Senhora do Rosário, construída pela irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos no ano de 1767, sendo a Igreja mais antiga de Sobral. Assim, entre a Rua Velha do Rosário (hoje Rua Cel. José Sabóia) e a Rua Nova do Rosário (hoje Rua Cel. Ernesto Deocleciano), nasceu o Becco do Cotovelo, uma travessa entre essas duas importantes vias, utilizada para facilitar o acesso ao espaço primeiro da povoação, no caso o Núcleo da Igreja Sé, e também ao Rio Acaraú.

O Becco, portanto, com sua curvatura peculiar em seu centro, muito mais do que uma via, um acesso entre duas das mais importantes ruas da cidade no passado e no presente, é um lugar de memória, um lugar de histórias. Com cerca de mais de 20 estabelecimentos comerciais, como cafés, pastelarias, lanchonetes, livraria, relojoeiros, chaveiros, barbearia, loja de capas de celular, promotoras de crédito, vendedores de revistas e vinis, entre outros pequenos empreendimentos, além de cantores populares ou mesmo pintores que expõem suas obras no piso do Becco.

Assim, espaço de apresentação de artistas populares, galeria ao ar livre para artistas plásticos, campo aberto para o canto e os versos de poetas e cantadores, a cidade de Sobral, de certo modo, faz do Becco do Cotovelo muito mais do que um lugar de passagem. Torna-se um ponto de encontro da população da cidade, quando centro e periferia se encontram, deixando entrever diferenças e semelhanças, sentidos e significados, também abrindo espaço para que a diferença se mostre em toda sua força e pluralidade. O Becco é tão importante para a cidade de Sobral, que tem simbolicamente o seu próprio prefeito, e que mesmo não sendo um prefeito de fato, no caso o senhor Expedito Vasconcelos, radialista e proprietário do Museu Orgânico Café Jaibaras, ele enverga uma espécie de poder moral, social e cultural sobre tudo o que acontece no espaço, sendo responsável também pela criação da Associação dos Amigos do Becco, que tem como objetivo principal zelar pelo espaço e sugerir medidas oficiais com relação a sua vida pública.

Um espaço arquitetônico, mas também um espaço simbólico e sensível a ligar passado, presente e futuro, o Becco do Cotovelo é um lugar central da cidade em que se habita e se de-mora. Isso é expresso nos versos do poeta sobralense, Tomaz de Lima: “No Becco existe de tudo/Para a plebe e o escol/Cabeleireiro, engraxate/Papo, conversa, farol/Onde a vida está presente/Do nascer ao pôr do sol”.

É exatamente nesse espaço que temos um equipamento museológico que destoa completamente do discurso elitista do Museu Dom José, no caso, O Museu Orgânico Café Jaibaras. Por Museu Orgânico entendemos “Lugares inovadores de partilha da memória [...] são estruturas de conhecimento e de transmissão fértil e permanente da história, da cultura e das artes dos povos, nas suas mais particulares manifestações” (FECOMER-CIO-CE, 2021, p. 7). Propriedade de Expedito Vasconcelos, o prefeito do Becco, com administração de sua esposa, Maria de Lourdes Pontes de Vasconcelos, a Lurdinha, o espaço, que desde 1978 serve à sociedade sobralense café, bebidas e iguarias, é ponto de atração e de encontro no espaço mais conhecido do centro da cidade de Sobral. Ao mesmo tempo informa notícias locais através de jornais impressos, ao sabor de imagens fotográficas de distintos homens e mulheres da cidade, conjugando uma rica iconografia da história do próprio estabelecimento, da cidade de Sobral, do Ceará e do Brasil, formando assim o seu mais representativo acervo. Tudo isso temperado pelas histórias e memórias que se desenrolam entre o sabor e o cheiro de uma xícara de café, no qual despertam muitas histórias e memórias da cidade de Sobral. É assim que palavras se cruzam, gestos se abrem, sabores se fundem para fazer do Becco do Cotovelo o coração de Sobral, como nos diz os versos do poeta.

Figura 1 – Placa de Inauguração do Museu Orgânico Café Jaibaras



Fonte: Arquivo do autor

Figura 2 – Interior do Museu Orgânico Café Jaibaras



Fonte: Arquivo do autor

Conclusão

O desafio proposto foi tentar desconstruir os monumentos, os marcos fundadores, colocando sob suspeita sua legitimidade, lançando sobre essa história um “olhar de estranhamento”, fazendo um “inventário das diferenças”, a fim de que a pluralidade possa surgir na densa crosta com que se revestiram (e continuam a revestir) alguns discursos oficiais que tratam da história de Sobral. Dom José é um dos marcos mais difundidos dessa história, mas não é o único. “Sobral de Dom José” é um conceito linguístico que está sendo desmontado, diluído entre outros textos, tempos e espaços, sujeitos e narrativas. Precisamos compreender que é possível narrar a história de Sobral sem a proteção da batina, estola e cajado do bispo, questão imanente no museu que leva o seu nome. “Sobral de Dom José” é um discurso que silencia outros discursos, que apaga muitas diferenças e celebra um início comum e destino glorioso dado por certo, porque enquanto a figura do primeiro bispo se constituir na mola mestra dos projetos para uma cidade “grande e moderna”, esse futuro jamais será absurdo, uma vez que ele será sempre a possibilidade para o presente, desde que se fale em seu nome.

No entanto, sabemos com Certeau (1996) que “o que torna uma cidade habitável não é tanto sua transparência utilitária ou tecnocrática, mas antes a opaca ambivalência de suas estranhezas”. Por isso devemos perguntar onde estão as estranhezas presentes na história que se pretende “a” verdadeira e única no interior do Museu D. José? A “cidade é o teatro de uma guerra de relatos”, de uma pluralidade que encontra limites apenas na diversidade.

As histórias do espaço do Café Jaibaras, transformado em Museu Orgânico, conjuga a vida dos proprietários do estabelecimento com a vida da cidade, suas histórias e memórias, com suas fotografias que abrem perspectivas para novas interpretações e apelações sobre a história da cidade a partir do campo visual, ainda que a gente saiba que “o domínio do visível e do invisível situam-se na esfera do poder e do controle social, do ver e do ser visto [...] da visibilidade e da invisibilidade” (Meneses, Apud. Monteiro, 2008, p. 149).

Depois da inauguração do Museu Orgânico Café Jaibaras, em março de 2024, após mais de 2 anos de pesquisa realizada por nós, a famosa expressão popular “pegar o beco” ganhou um novo significado, no sentido em que a expressão já não significa mais ir embora, sair, mas sim a possibilidade antes detectada de estar ainda mais no Becco do Cotovelo, de buscar no interior do Museu orgânico Café Jaibaras outros olhares, novos prazeres e distintos sabores para além da existência oficial da história da cidade de Sobral. Que aquilo que olhamos nesse importante espaço valha por aquilo que nos olha de volta e nos questiona sobre as múltiplas possibilidades do olhar e do duvidar...

REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1996.

CERTEAU, M. de; GIARD, L.; MAYOL, P. **A invenção do cotidiano**: Morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes, 1996.

CRESSONI, Fábio Eduardo . Recriando a história: novas possibilidades de estudo a partir de abordagens que privilegiem a história local e regional. UNAR, Araras, v. 1, n. 1, p.9-18, 2007.

FILHO, António Luciano Morais Melo. **Museu Dom José, em Sobral/Ceará, Brasil**: história de uma instituição museológica de referência, 1951-2015. 2022. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Artes e Humanidades, Universidade Autónoma de Lisboa “Luís de Camões”, 2022.

FONSECA, Selva Guimarães. **Didática e prática do ensino de história**. São Paulo: Papirus, 2004.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (org.) **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

ORLANDI, E. P. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas: Pontes, 2007.

REZNIK, L. Qual o lugar da história local?. In: **Anais do V Taller Internacional de Historia Regional y Local**, Havana, Cuba.

SESC MUSEUS ORGÂNICOS. FECOMERCIO-CE, 2021.

NARRATIVAS, ORALIDADES E MÍDIAS: PATRIMÔNIO IMATERIAL, ANCESTRALIDADE E CULTURA VIVA NAS MEDIAÇÕES EDUCATIVAS

Marianne Bonfim

Graduanda do Curso Superior de Tecnologia em Produção Multimídia da Universidade Federal do Cariri (UFCA). Artista multilinguagem, Educadora Social e Auxiliar de Arquivo e Pesquisa. Estagiária do Núcleo Educativo do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC.CE/Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura). mari.mariannebonfim@gmail.com

Palavras-chave: Patrimônio Imaterial; Oralidades; Mídias Digitais; Arquivo e repertório; Mediação Educativa.

INTRODUÇÃO

O patrimônio imaterial representa uma das mais importantes formas de memória coletiva e identidade cultural. É no entrelaçar de vozes, gestos e silêncios que se revelam as práticas, as expressões, os saberes e os modos de fazer transmitidos entre as gerações, resistindo ao tempo e aos constantes silenciamentos. Atravessando corpos e territórios, essa rede viva é tecida pelas mãos de mestres e mestras, pajés, anciões, famílias, organizações comunitárias, povos e comunidades tradicionais, historiadores, artistas, educadores, trabalhadores da cultura, dentre tantas outras ainda pouco reconhecidas e valorizadas.

No contexto museal contemporâneo, cresce a necessidade de compreender os museus como espaços de escuta, convivência e preservação de saberes coletivos. Em consonância com essa perspectiva, o relato de experiência aqui apresentado é fruto de uma pesquisa teórico-prática comprometida com a preservação e difusão do patrimônio imaterial, das historiografias silenciadas e da cultura viva, partindo do compartilhamento de experiências, de práticas educativas, reflexões teóricas e REFERÊNCIAS da área que valorizam a utilização de narrativas oralizadas, a apropriação das mídias digitais e o uso do corpo como transmídia.

A referida pesquisa foi originalmente apresentada durante a 23ª Semana Nacional de Museus, sob o tema “O futuro dos museus em comunidades em rápida transformação”, em formato de oficina, reunindo educadores, mediadores, artistas e trabalhadores da cultura. Sua inscrição no 6º Fórum Estadual de Museus, cujo tema é “Imaginar Museus: o futuro das memórias”, propõe a partilha da vivência e das reverberações da oficina ante-

riormente realizada, bem como das discussões suscitadas, que abriram novas possibilidades de pesquisa.

Tal proposta contribui para a construção de epistemologias plurais, capazes de acolher saberes e experiências frequentemente invisibilizadas em museus e outros espaços institucionais ainda atravessados por uma lógica-sistemática mercadológica e colonialista.

OBJETIVOS

A ação parte da necessidade de pensar e difundir reflexões e estratégias educativas que resgatem a oralidade, a escuta, a corporeidade e suas confluências com o uso de tecnologias. Isso inclui a análise da importância do acesso ao letramento digital, como meios a serem ressignificados e compreendidos enquanto possíveis formas de produção e transmissão de saberes, considerando os intercâmbios entre a mediação sensível, o reconhecimento das tecnologias ancestrais frente às novas tecnologias da informação, e a reapropriação crítica das mídias digitais enquanto caminhos para a valorização do patrimônio cultural e imaterial.

Entre os objetivos específicos, destacam-se:

1. Estimular o acolhimento de histórias de vida e experiências culturais diversas enquanto ferramentas pedagógicas;
2. Discutir sobre as reverberações do arquivo colonial frente à valorização da cultura oral e das tecnologias ancestrais;
3. Pensar o uso da fabulação crítica como estratégia de mediação;
4. Reimaginar a utilização das mídias digitais enquanto instrumentos de agenciamento cultural e fabulação;
5. Refletir sobre a potência da voz e do corpo como mídia nas mediações educativas;
6. Fortalecer práticas educativas voltadas para o reconhecimento e a salvaguarda dos bens culturais, incentivando a educação patrimonial enquanto abordagem capaz de despertar o pertencimento e o vínculo comunitário;
7. Evidenciar museus e projetos que dialoguem com narrativas históricas e mídias contemporâneas;
8. Refletir sobre a aplicabilidade das REFERÊNCIAS discutidas em seus contextos de atuação (museus, espaços culturais, escolas), promovendo a integração entre tradição, inovação e acessibilidade;
9. Estimular a criação de experiências educativas sensíveis, inclusivas, conectadas com o território e com as pessoas, potencializando o papel do museu como lugar de troca e construção coletiva de memória.

DISCUSSÕES

Arquivo colonial, repertório ancestral e fabulação crítica

Uma das discussões centrais da oficina supracitada se debruçou sobre o conceito de arquivo em contraste à ideia de repertório, tal como problematizado pela professora de filosofia e de estudos da performance Diana

Taylor (2013). Enquanto o arquivo refere-se a formas de registrar e possivelmente regular o conhecimento, o repertório vive nas práticas culturais, nas performances e nos corpos que compartilham histórias e saberes.

[...] Quando os frades chegaram ao Novo Mundo, nos séculos XV e XVI, eles afirmavam que o passado dos povos indígenas — e as “vidas que viveram” — havia desaparecido porque eles não tinham escrita. Agora, à beira de uma revolução digital que ao mesmo tempo utiliza a escrita e ameaça deslocá-la, o corpo parece, novamente, estar suspenso, prestes a desaparecer no espaço virtual, que foge à incorporação [...] A escrita - após a colonização - agora assegurava que o Poder poderia ser desenvolvido e imposto sem a opinião da grande maioria da população: os indígenas e as populações marginais do período colonial, sem acesso à escrita sistemática [...] A fratura, a meu ver, não é entre palavra escrita e falada, mas entre o arquivo — materiais supostamente duradouros — e o repertório, visto como efêmero, composto por práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual) [...] (Taylor, 2013, p. 45-56).

A colonialidade consolidou um modelo arquivístico que validou certas vozes e excluiu outras. Nesse sentido, a promoção de ações educativas e da apropriação crítica das novas tecnologias e mídias digitais podem atuar juntas como meios de reinventar essas formas de registro. Exemplo disso é o trabalho do povo Huni Kuin (2014), que para além de documentar seus cantos e rituais por meio de livros digitais, gravações e produções audiovisuais, ocupando o arquivo de forma cada vez mais autônoma, difundem sua cultura e herança simbólica através de oficinas educativas e da pintura coletiva. O MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin), com suas práticas de autoarquivamento e produção de narrativas próprias, foi uma das REFERÊNCIAS mobilizadas durante a ação realizada na 23ª Semana Nacional de Museus, inspirando reflexões sobre oralidade, tecnologias ancestrais e mediação cultural.

Mais que relevante, durante a oficina também foi — e sempre é — necessário reconhecer a trajetória do ativista e autor Antônio Bispo dos Santos, o mestre Nêgo Bispo, que propunha novos modos de narrar os saberes quilombolas, fortalecendo a oralidade e a experiência comunitária, enquanto reapropriava a escrita como ferramenta de expressão e difusão de conhecimentos. Em sua análise à educação colonial, Bispo (2025) afirmou que o saber verdadeiro não se aprende, se vive: ele nasce da criação, não necessariamente da instrução. Para ele, educar nos modos do território é criar em comunhão com o tempo, o corpo e o lugar.

A fabulação crítica proposta pela escritora e pesquisadora de estudos afro-americanos, Saidiya Hartman (2019), reforça a ideia de utilizar a imaginação como ferramenta para preencher lacunas do registro histórico, dando visibilidade a vidas e experiências apagadas pelos registros oficiais. Essa

abordagem também foi discutida como uma estratégia útil em contextos educativos, ampliando as possibilidades de escuta e de reconhecimento de múltiplas narrativas.

Ao decorrer do encontro na 23ª Semana Nacional de Museus, os participantes experienciaram debates e atividades que cruzaram trajetórias de vida, imagem, som e corpo como instrumentos de fabulação e mediação cultural. Conceitos como o “tempo espiralar”, de Leda Maria Martins (2021), e o “memoricídio”, de Constância Lima Duarte (2022) e Giselle Beiguelman (2021), também foram utilizados como base conceitual para os momentos de troca, experimentação e criação coletiva.

Narrativas, oralidades e (trans)mídias: os museus e o futuro das memórias

A valorização das narrativas orais e da partilha de técnicas manuais como tecnologias ancestrais de transmissão cultural é parte central da cultura viva. O programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura, reconhece mestres e mestras de diferentes tradições como protagonistas de processos de ensino e aprendizagem comunitária.

Durante a oficina, a exibição de um vídeo da Mestra da Cultura e Pajé, Raimunda Tapeba (2023), foi um exemplo significativo do uso do canto e da presença corporal como formas de ensinar e transmitir saberes. O corpo, nesse contexto, é mais que suporte: é meio de comunicação, é linguagem.

Ao ser compreendido como mídia, o corpo amplia as formas de mediação e de acesso à memória coletiva. Essa abordagem encontra ressonância no conceito de transmídia, tal como proposto pelo pesquisador em mídias Henry Jenkins (2009), que entende a narrativa transmídia como uma história que se desdobra através de múltiplas plataformas e meios, com cada meio contribuindo de forma singular para o enredo.

Aplicado ao campo da educação museal, esse conceito permite pensar a mediação como um processo que transcende a simples explicação de um objeto ou conteúdo, tornando-se uma prática expansiva de construção de sentido. Assim, a mediação educativa torna-se um espaço de criação compartilhada, no qual a vivência do educador se entrelaça às subjetividades do público, aqui entendido não como mero espectador, mas como sujeito participante e co-autor da experiência. Essa confluência de saberes, afetos e memórias ativa múltiplas camadas narrativas, revelando que os objetos mediados carregam histórias que podem (e devem) ser atualizadas por quem os observa, interpreta e se reconhece neles.

O uso das mídias digitais e das tecnologias da informação revela-se também como alternativa complementar para o registro, preservação e difusão dos saberes e práticas de comunidades historicamente marginalizadas. O vídeo com a fala da Mestra Raimunda Tapeba, por exemplo, não

apenas documenta sua prática e presença, como também permite que seus cantos e ensinamentos circulem para além do território físico, alcançando escolas, museus e espaços culturais em diferentes lugares do país e do mundo. Seguindo a mesma lógica, os acervos digitais e os museus virtuais usam a internet como alternativa ao espaço físico e/ou como estratégia de alcance e acessibilidade, reforçando a potência das redes digitais como espaços legítimos de existência, resistência e preservação cultural. Como observa o sociólogo Manuel Castells (1999), também referenciado na ação supracitada, a economia, a cultura e a política são cada vez mais organizadas em torno da produção, do processamento e da circulação da informação. As tecnologias da informação, sobretudo a internet, não apenas conectam pessoas, mas transformam a maneira como a sociedade funciona: trabalho, política, educação, afetos. Nesse sentido, o poder simbólico e organizacional se desloca do espaço físico tradicional para os territórios digitais, abrindo brechas para a reconfiguração de narrativas e a ampliação dos acessos.

No entanto, foi amplamente discutido entre ministrante e participantes da oficina que essa possibilidade só se concretiza plenamente quando acompanhada de processos de inclusão e educação digital que garantam a apropriação crítica dessas ferramentas por parte das comunidades. Como aponta Castells (1999), as novas tecnologias da informação não são simples ferramentas a serem aplicadas, mas processos a serem desenvolvidos.

[...] Usuários e criadores podem tornar-se a mesma coisa. Dessa forma, os usuários podem assumir o controle da tecnologia como no caso da Internet. [...] Há uma relação muito próxima entre os processos de criação e manipulação de símbolos (a cultura da sociedade) e a capacidade de produzir e distribuir bens e serviços (as forças produtivas) [...] As elites aprendem fazendo e com isso modificam as aplicações da tecnologia, enquanto a maior parte das pessoas aprende usando e, assim, permanecem dentro dos limites desse pacote. (Castells, 1999, p.69 a 73).

Assim, reconhecer o potencial educativo das mídias e investir em práticas de letramento e autonomia digital são passos fundamentais para que povos e sujeitos historicamente silenciados se tornem também produtores de suas próprias narrativas e arquivos, bem como agentes da memória viva em rede.

Nesse contexto, também ao longo do encontro foram referenciados projetos e museus, tais como o Museu da Pessoa, Museu das Remoções, o Museu Transgênero de História e Arte, dentre outros, que apontam caminhos importantes:

- O Museu da Pessoa parte do princípio de que toda pessoa tem uma história que deve ser contada, promovendo o acesso democrático à memória e ao registro;
- O Museu das Remoções trabalha a partir das experiências de resistência em comunidades ameaçadas por remoções urbanas, com uso de vídeos e com uma plataforma online que registra depoimentos e mapas colaborativos feitos pelos moradores e educadores da Vila Autódromo, no Rio de Janeiro;
- O Museu Transgênero de História da Arte é um museu virtual que propõe uma reestruturação da narrativa museal a partir de experiências trans e não-binárias, promovendo visibilidade e reconhecimento.

Projetos como a exposição *O que tem em cima do morro?* (2025), realizada pelo Núcleo de Patrimônio Cultural do bairro Moura Brasil, no Museu de Arte Contemporânea do Ceará, reforçam a potência cultural de territórios periféricos. A mostra em questão contou com um espaço dedicado à trajetória dos moradores do bairro, reunindo fotografias e retratos de trabalhadores, pescadores, mães solo, microempreendedores e artistas locais, evidenciando o uso autônomo das mídias como registro das trajetórias cotidianas e a centralidade das experiências comunitárias para a construção do patrimônio imaterial.

Um dos momentos mais representativos de culminância da oficina foi o encerramento com uma troca coletiva que funcionou como uma aut mediação, um exercício no qual cada participante pôde compartilhar fragmentos de suas próprias memórias com o suporte de mídias diversas. Em uma atmosfera de escuta sensível e acolhimento mútuo, emergiram vozes que cantaram, mãos que apresentaram desenhos autorais, olhos que contemplaram fotografias de álbuns de família e vídeos que em poucos segundos nos contaram longas histórias. Esse momento final evidenciou a potência da vivência coletiva como prática de mediação cultural, e reafirmou a importância dos museus como lugares de encontro, reconhecimento e reconstrução de narrativas.

CONCLUSÃO

A oficina realizada durante a 23ª Semana Nacional de Museus demonstrou, na prática, o potencial transformador da mediação educativa sensível, quando articulada a saberes ancestrais, tecnologias digitais e experiências comunitárias. As atividades desenvolvidas, como a escuta ativa de narrativas orais, o uso criativo das mídias, a partilha de histórias de vida e o uso do corpo como linguagem possibilitaram a construção de um espaço coletivo de memória viva, no qual educadores, artistas e agentes culturais atuaram como co-autores de processos de aprendizagem e criação.

Ao refletir e compartilhar estratégias, discussões, REFERÊNCIAS e pesquisadores que estimulam a fabulação crítica, a revalorização do repertório e o reconhecimento do corpo como mídia, a oficina não apenas promoveu o resgate de histórias invisibilizadas, mas também ativou processos de rea-

propriação simbólica dos territórios, das tecnologias e dos modos de viver e transmitir saberes. O momento de culminância, com a troca espontânea de relatos, imagens, cantos e vídeos pessoais, revelou a potência do corpo e da escuta como prática pedagógica e da afetividade como forma legítima de mediação cultural, rompendo com lógicas coloniais e normativas de transmissão do conhecimento.

Museus que se abrem para as vozes do território, que reconhecem a relevância do uso crítico das tecnologias no cotidiano e que se posicionam como lugares de encontro e criação coletiva, tornam-se locais mais acessíveis, plurais e vivos. Assim, imaginar museus é também transformá-los em espaços nos quais o saber não é apenas transmitido, mas vivenciado, e onde as narrativas emergem não de um acervo fixo, mas da presença daqueles que os habitam, os transformam e os reinventam a cada gesto.

REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da amnésia: políticas do esquecimento**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. Entrevista concedida a Walter Omar Kohan. “Eu lhe ensinei tudo que eu sabia, mas eu não sabia tudo que eu queria lhe ensinar”. **TRANS/FORM/AÇÃO**: Revista de Filosofia da Unesp, Marília, v. 48, p. 1–17, 2025. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/17036>. Acesso em: 11 jul. 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Cultura Viva**. Disponível em: <https://www.gov.br/culturaviva/pt-br>. Acesso em: 11 jul. 2025.

CASTELLS, Manuel. A sociedade em rede. v. 1. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DUARTE, Constância Lima. **Memorial do memoricídio: escritoras esquecidas pela história**. v. 1. (Coleção Precursoras, livro 1). Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2022.

FIORMONTE, Domenico. Scrittura e filologia nell’era digitale. Roma: Bulzoni, 2003.

MESTRA Pajé Raimunda Tapeba. Realização da Fundação Waldemar Alcântara.. YouTube, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KV5AISgmvU>. Acesso em: 11 jul. 2025.

HARTMAN, Saidiya. **Wayward lives, beautiful experiments**. New York: W.W. Norton & Company, 2019.

HUNI KUIN. **Huni Meka**: cantos do Nixi Pae. Registro de Patrimônio Cultural Imaterial. [S.l.]: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, [2014?]. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/huni-kuin-os-cantos-do-nixi-pae-sao-registrados-como-patrimonio-cultural-do-brasil>. Acesso em: 11 jul. 2025.

MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin. **Coletivo de arte indígena contemporânea**.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

MUSEU DA PESSOA. Disponível em: <https://museudapessoa.org>. Acesso em: 11 jul. 2025.

MUSEU DAS REMOÇÕES. Disponível em: <https://museudasremocoes.org>. Acesso em: 11 jul. 2025.

MUSEU TRANSGÊNERO DE HISTÓRIA E ARTE. Disponível em: <https://mutha.com.br/>. Acesso em: 12 jul. 2025.

NUPAC (Núcleo de Patrimônio Cultural Moura Brasil). **O que tem em cima do morro?** Curadoria: Débora Soares; Ismael Gutemberg. Fortaleza: Museu de Arte Contemporânea do Ceará, 2025. Exposição.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

A TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO EM LIBRAS EM MUSEUS - DISPOSITIVOS INSTITUCIONAIS E LEGAIS DA ATUAÇÃO

José Vinícius de Melo Scheffe

Mestre no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução - POET da Universidade Federal do Ceará - UFC. Especialista em Libras pela UNIASSELVI. Graduado em Licenciatura em Artes Visuais - IFCE. Curso Técnico de Tradução-Interpretação de Libras/Português - SENAC. Fortaleza, Ceará - Brasil. E-mail: melo.viny@gmail.com

Palavras-chave: Estudos da Tradução; Tradução em Museus; Libras; Acessibilidade.

A LEGISLAÇÃO ENTRELACANDO OS MUSEUS E O ACESSO DE PESSOAS SURDAS

As atividades de tradução e de interpretação em Libras-português no território brasileiro ganharam novas dimensões com o foco em políticas nacionais de acessibilidade para as comunidades de pessoas surdas, especialmente a partir dos anos 2000, e vêm ganhando mais fôlego nos últimos anos com a participação mais efetiva das comunidades em discussões, plenárias e conselhos.

No campo cultural do Brasil, temos algumas conquistas legais para a atuação dos profissionais, bem como para a acessibilidade e garantia dos direitos linguísticos de pessoas surdas. Por exemplo, a Lei Nº 13.146/2015, que institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência¹, no capítulo do Direito à Cultura, ao Esporte, ao Turismo e ao Lazer, nos apresenta o seguinte texto:

Art. 42. A **pessoa com deficiência** tem direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, sendo-lhe garantido o acesso: I - a bens culturais em formato acessível; II - a programas de televisão, cinema, teatro e outras atividades culturais e desportivas em formato acessível; e III - a monumentos e locais de importância cultural e a espaços que ofereçam serviços ou eventos culturais e esportivos (BRASIL, 2009, grifo nosso).

1. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm. Acesso em: 10 de junho de 2025.

Grifamos o termo “pessoa com deficiência” na citação da Lei, para acrescentarmos que, em termos legais, é considerada pessoa com deficiência as pessoas surdas que têm identidade surda e são letradas em língua de sinais e pessoa com deficiência auditiva as pessoas com baixa audição ou surdos sem letramento em língua de sinais e sem pertencimento a comunidade e cultura surda (sem identidade surda).

Percebamos que a Lei citada acima, na leitura do capítulo sobre Direito à Cultura, ao Esporte, ao Turismo e ao Lazer, não é um indicativo direito ou a referência à profissão ou forma de atuação de como devem ser os serviços prestados por tradutores e intérpretes de Libras-português (TILSP). Esse fato será percebido em outras leis e documentos relacionados às questões de acessibilidade.

Outro exemplo, a Lei de nº 11.904/2009, que Institui o Estatuto de Museus², no trecho sobre a Difusão Cultural e do Acesso aos Museus, podemos observar o seguinte conceito: “Os museus caracterizar-se-ão pela acessibilidade universal dos diferentes públicos, na forma da legislação vigente” (BRASIL, 2009). Novamente, percebe-se que não são mencionadas as práticas envolvendo atividades de tradução e de interpretação em Libras-português, tampouco é mencionado algum direito à comunidade surda, como sua cultural, contextos históricos, ferramentas e recursos de acesso e processos que poderiam tornar mais participativo às pessoas surdas nos processos museais.

Para compreendermos como o processo de participação de pessoas surdas e da comunidade surda é importante, ainda na mesma Lei, em seu Art. 44, encontramos o seguinte texto: “É dever dos museus elaborar e implementarem o Plano Museológico” (BRASIL, 2009). Para compreender a importância deste documento destacamos o seguinte trecho encontrado:

O Plano Museológico é compreendido como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade (BRASIL, 2009).

Portanto, o Plano Museológico deve ser elaborado preferencialmente de forma participativa, envolvendo um conjunto de trabalhadores dos museus, além de especialistas, parceiros sociais, visitantes e consultores externos, levadas em conta suas especificidades, além de que deve-se levar em conta o caráter interdisciplinar dos programas no plano.

2. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/111904.htm. Acesso em: 10 de junho de 2025.

A inclusão desse documento neste trabalho se justifica, entre outros aspectos, pela relevância do que estabelece o item k do artigo referente ao Plano Museológico, segundo o qual um dos programas obrigatórios a ser contemplado deve ser o “(...) k) de acessibilidade a todas as pessoas” (Brasil, 2009). Tal diretriz aponta para a necessidade de conceber, planejar, orçar e executar ações voltadas à acessibilidade museal de forma estruturada e integrada ao funcionamento institucional. Esse ponto se torna, assim, um indicador fundamental para a análise proposta nos capítulos seguintes, permitindo observar como os museus de arte tratam — ou negligenciam — a criação de metas, políticas, projetos e processos participativos que envolvam a comunidade surda na construção do Plano Museológico como documento institucional.

Sobre outros dispositivos institucionais, podemos apresentar um programa desenvolvido, chamado de “Acesse Museus”, criado pela portaria do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) nº 3.135, de 20 de setembro de 2024, que dispõe sobre a instituição do Programa Nacional de Acessibilidade em Museus e Pontos de Memória - Acesse Museus no âmbito deste Instituto.

Todavia, não identificamos na portaria publicada pelo Ibram a priorização direta da atividade de tradução e interpretação de Libras-português, e nem ações que devem ser implementadas nesse sentido. Podemos citar o que a portaria apresenta: “O Acesse Museus terá como público-alvo todas as pessoas com deficiência e mobilidade reduzida” (IBRAM, 2024, p.31). Já no portal de divulgação foi possível encontrar vídeos em Libras que apresentam o programa e a tradução da Portaria, descritos como: “Vídeo de lançamento do Acesse Museus e o vídeo de leitura do Programa Acesse Museus em Libras”³.

Outro documento importante para situar as questões de acessibilidade é a Política Nacional de Educação Museal (PNEM), um documento que orienta e estabelece diretrizes para a educação em museus no Brasil. Ele foi elaborado de forma colaborativa pela comunidade museológica, coordenado pelo Ibram, e visa garantir que os museus brasileiros promovam ações educativas inclusivas e acessíveis. Dentro dessa política, a acessibilidade é um dos princípios fundamentais, buscando garantir que diferentes públicos, incluindo pessoas com deficiência, tenham pleno acesso às atividades educativas, exposições e conteúdos museológicos, como podemos ler “[...] promover a acessibilidade plena ao museu, incentivando a formação inicial e continuada dos educadores museais para o desenvolvimento de programas, projetos e ações educativas acessíveis.” (IBRAM, p. 130, 2018).

3. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EJloeUufsSU>. Acesso em: 4 jul. 2025.

O PNEM, portanto, constitui um marco na política de incentivo à acessibilidade dentro do setor museal, principalmente dos setores educacionais, reforçando a importância de práticas acessíveis e garantindo que museus sejam espaços verdadeiramente democráticos e diversos para todos os públicos.

Contexto do Ceará

Uma ação importante que conecta o Brasil com o estado do Ceará foi a realização do 8º Fórum Nacional dos Museus (FNM)⁴, organizado pelo Ibram em conjunto com a Secretaria da Cultura do Ceará (Secult Ceará) e a Universidade Federal do Ceará (UFC), e que ocorreu no ano de 2024, na cidade de Fortaleza, em vários museus e espaços culturais da cidade. Essa 8ª edição, depois de um hiato de sete anos, teve como principal objetivo refletir e delinear diretrizes para o Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), que organiza e fortalece a agenda política do setor museal, reunindo objetivos e prioridades definidos de forma participativa e legitimados pelo próprio campo. No âmbito do planejamento das instituições e órgãos do setor, o PNSM estabelece diretrizes estratégicas que orientam as metas a serem alcançadas. Essas diretrizes servem como base para o planejamento das diversas entidades envolvidas, contribuindo para o desenvolvimento e a coordenação do setor museal, bem como para consolidar as bases para a implantação de uma articulação nacional dos museus brasileiros, representada pelo Sistema Brasileiro de Museus (SBM), visto que essas ações estavam interrompidas nas últimas gestões.

Nesta edição o evento contou com o Encontro da Rede LGBTQIAPN+⁵ de Memória e Museologia Social, o Encontro Brasileiro de Museólogos(as) (es), Estudantes e Profissionais Negros(as)(es) de Museus, além da apresentação de comunicações orais, minicursos, atividades artísticas, abrangendo também conferências, painéis, comunicações e minicursos.

Um destaque importante para o evento foi a realização da garantia dos direitos linguísticos, oportunizando que todas as atividades tivessem TILSP, sendo surdos e ouvintes. Essa ação é consequência das legislações citadas acima, mas principalmente da participação efetiva de pessoas Surdas no evento, como profissionais surdos que atuam em museus no Brasil e no Ceará.

A participação de profissionais Surdos fez com o que tivéssemos a aprovação de uma diretriz importantíssima para a atuação de mais profissionais Surdos nos campos de museu, por conseguinte, a promoção dos direitos

4. O FNM é um evento realizado desde 2004 e conta com uma abrangência nacional, constitui-se como um espaço político de aprofundamento das discussões específicas sobre o setor de museus e de intercâmbio de experiências entre os profissionais do campo dos museus.

5. Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexuais, Não-binários, e mais. O "+" no final serve para incluir todas as outras identidades de gênero e orientações sexuais que não estão especificamente mencionadas na sigla.

linguísticos de pessoas surdas e a estruturação de uma política de tradução voltada aos museus.

A proposta de diretrizes foi escrita e apresentada ao Grupo de Trabalho 03 – Diversidade Cultural e Transversalidade de Gênero, Raça e Acessibilidade, pelos agentes presentes, Bruno Baptista dos Santos (Educador Surdo do Museu do Amanhã), Júlia Mayer (Educadora não-surda do Museu do Amanhã), Nubia Fernanda Laismann (Educadora Consultora Surda do Ibram), Jessica Kariri (Produtora Cultural do Centro Cultura do Cariri), e Vinícius Scheffer, autor desta pesquisa.

No último dia do evento a proposta foi apresentada e defendida em Libras pelo educador Bruno Baptista e aprovada em assembleia para constar no Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), como podemos encontrar no texto da diretriz 3.7 do Plano:

Garantir, promover e ampliar a musealização das línguas de sinais e das culturas surdas no campo museal. A diretriz aborda a garantia e a ampliação dos direitos linguísticos, culturais, artísticos e científicos das pessoas surdas no campo museal, no que se refere a documentos, atividades, formação e políticas públicas, **estimulando a contratação de pessoas surdas em diferentes setores museais e instituições públicas e privadas, também incentivar a produção, criação e musealização de artefatos das culturas surdas.** A diretriz se aplica a todos os participantes do setor museal, abrangendo o setor privado e as três esferas de governo (União, Distrito Federal, estados e municípios), ressaltada a importância da participação da sociedade civil (IBRAM, 2025, p.40, grifo nosso).

Essa diretriz aponta caminhos para a ampliação do acesso e da fruição em Libras nos espaços museais e pontos de memória, tornando a língua de sinais e as culturas surdas ainda mais relevantes nesse campo. Entre as possibilidades que ela propõe, destacam-se ações educativas e formativas voltadas à história, arte e ciência das comunidades surdas; a musealização de artefatos que expressem a cultura e a experiência surda; e a criação de exposições dedicadas às línguas de sinais. Essas e outras iniciativas podem e devem ser investigadas, desenvolvidas e implementadas pelos museus, promovendo a valorização da Libras e das culturas surdas no campo museal.

Esperamos que a diretriz possa embasar mais atividades no campo museal brasileiro, assim como contribuir para mais pesquisas relacionadas ao campo do museu, da tradução e da interpretação envolvendo línguas de sinais, bem como de produções culturais, científicas e artísticas do povo surdo.

Ainda no estado do Ceará, voltando às questões de legislação, podemos apresentar a Lei nº 18.012, de 2022⁶, que institui a Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará e cria o Sistema Estadual da Cultura (SIEC). Destacamos na Lei pontos essenciais para a inclusão de pessoas com deficiência ou mobilidade reduzida no campo cultural. Por exemplo, no § 2º “estabelece que deve ser garantido o acesso amplo e irrestrito dessas pessoas a todos os equipamentos culturais estaduais, como museus, teatros, centros culturais e outros espaços”.

A publicação da referida Lei é um passo importante para a promoção da acessibilidade física e sensorial no Estado. Esse instrumento jurídico não se limita a garantir a presença de rampas e elevadores, mas enfatiza também que os acervos culturais e as atividades culturais devem ser acessíveis a todos, respeitando os requisitos legais de acessibilidade e adaptando-se às necessidades de cada indivíduo, com o objetivo de proporcionar uma experiência acessível para todos os públicos, independentemente de suas subjetividades e formas de acessar e fruir.

Ainda na mesma lei, no § 5º, podemos encontrar estabelecido que os editais e minutas de instrumentos jurídicos devem ser disponibilizados em formatos acessíveis, incluindo audiodescrição e acessibilidade audiovisual. Podemos entender, portanto, que pensar na garantia dos direitos das pessoas com deficiência a bens e serviços culturais vai além das adaptações físicas. Também envolve as diversas formas de comunicação, sendo essencial para garantir uma verdadeira participação no cenário cultural. Porém, para pessoas surdas, isso significa que deverá existir um processo de tradução do português escrito para Libras, uma ferramenta fundamental para garantir que as informações sejam compreendidas de maneira plena.

Na Lei nº 16.026, sancionada em 1º de junho de 2016, e que institui o Plano Estadual de Cultura do Ceará⁷, uma ferramenta de planejamento estratégico com duração de dez anos (2016 – 2026), definiu os rumos da política cultural do estado, organizando, regulando e orientando sua execução. Estabeleceu também estratégias, metas, prazos e recursos necessários para sua implementação. O documento na íntegra possui 15 objetivos, dentre os quais se encontra o objetivo de reconhecer e valorizar o patrimônio cultural do estado, garantir o direito à memória e ao conhecimento do passado, com vistas ao exercício da cidadania e democratizar o acesso à produção e à fruição da cultura. Uma das metas que nos aproxima da nossa temática é a meta 12, que trata de “Garantir o acesso das pessoas com deficiência a 100% (cem por cento) dos equipamentos culturais estaduais, seus acervos e atividades, atendendo aos requisitos legais de acessibilidade” (CEARÁ, p. 14, 2016).

6. Disponível em: <<https://leiestaduais.com.br/ce/lei-ordinaria-n-18012-2022-ceara-institui-a-lei-organica-da-cultura-do-estado-do-ceara-dispondo-sobre-o-sistema-estadual-da-cultura-siec>>.

7. Disponível em: <<https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2018/10/plano-estadual-de-cultura-secult-ce.pdf>> acervos e atividades, atendendo aos requisitos legais de acessibilidade” (Ceará, p. 14, 2016).

Trazemos, ainda, como uma das experiências importantes a participação na comissão que elaborou o Plano Estadual de Acessibilidade Cultural da Secretaria da Cultura do Ceará. A última reunião de elaboração e aprovação da minuta pela comissão, no dia 03 de maio de 2024, da qual podemos destacar a presença de dois TILSP ouvintes que estavam interpretando a reunião, a presença de duas pessoas Surdas, professores universitários da Universidade Federal do Ceará (UFC), o autor e uma pessoa com deficiência auditiva, trabalhadora da cultura. Além de outras pessoas importantes para o contexto da acessibilidade cultural do estado, mas que não iremos citar neste trabalho.

Alguns pontos importantes que foram atribuídos a esses documentos foram: 1 - o entendimento da existência de culturas surdas (no plural); 2 - um tópico específico sobre os conceitos dessas culturas e; 3 - atribuído que deverão ser contratados TILSP, surdos e ouvintes. A proposta é que o documento elaborado com a participação social se torne um documento para além de um Plano Setorial de Acessibilidade Cultural, e se torne uma lei estadual. Essa proposta de atribuir um sentido legislativo está em processo pela Coordenadoria de Acessibilidade e Diversidade da Secult Ceará. Em um contexto mais amplo, a implementação dessa Lei, principalmente no contexto do estado do Ceará, poderá servir como modelo para outros estados e até para as políticas federais, reconhecendo que o acesso à cultura é um direito de todos e deve ser promovido por meio de ações concretas e acessíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluímos que a relevância da pesquisa está relacionada aos Estudos de Tradução em Línguas de Sinais (ETILS), com foco na pesquisa relacionada à tradução e interpretação no contexto museológico. É importante fomentar mais pesquisas que adotem a perspectiva da temática de tradução no contexto dos museus e desenvolver políticas de tradução para este campo de trabalho.

Reafirmamos a importância da acessibilidade cultural e museal, não apenas no sentido físico e arquitetônico, mas também em relação à tradução e interpretação de libras. Ao garantir a oferta do trabalho de tradução e de interpretação em Libras-português, o país, o estado do Ceará e as instituições se comprometem com a acessibilidade plena das pessoas surdas nos seus espaços culturais, permitem que as pessoas surdas vivenciem e participem das atividades culturais de maneira independente.

Nos museus, a tradução desempenha um papel essencial na democratização do conhecimento, permitindo que as narrativas, a arte, a ciência e a história sejam experimentadas e compreendidas de uma forma acessível e linguisticamente confortável para os diversos visitantes.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009: Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF [2009]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm. Acesso em: 9 jul. 2025.

BRASIL. Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015: Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). **Diário Oficial da União**, Brasília, DF [2015]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm. Acesso em: 10 jun. 2025.

CEARÁ. Lei nº 16.026, de 1 de junho de 2016: **Institui o Plano Estadual de Cultura do Estado do Ceará. Fortaleza, CE** [2016]. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2018/10/plano-estadual-de-cultura-secult-ce.pdf>. Acesso em: 9 jul. 2025.

CEARÁ. Lei nº 18.012, de 28 de dezembro de 2022: **Institui a Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará, dispondo sobre o Sistema Estadual da Cultura – SIEC**. Leis Estaduais. Ceará [2022.]. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/ce/lei-ordinaria-n-18012-2022-ceara-insitui-a-lei-organica-da-cultura-do-estado-do-ceara-dispondo-sobre-o-sistema-estadual-da-cultura-siec>. Acesso em: 9 jul. 2025.

IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus). **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília, DF: Ibram, 2018. 132 p.. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/cadernos-e-revistas/caderno-da-politica-nacional-de-educacao-museal>. Acesso em: 4 jul. 2025.

IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus). **Plano Nacional Setorial de Museus – PNSM 2025–2035. 2024**. Brasília, DF: Ibram. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/relatorios-e-documentos/plano-nacional-setorial-de-museus-pnsm-2025-a-2035.pdf>. Acesso em: 9 jul. 2025.

CULTURA EM MOVIMENTO: MEMÓRIAS DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO CEARÁ

Maria Eliene Magalhães Santos

Mestre em História e Culturas/ UECE, atua como Coordenadora de Pesquisa no Museu da Imagem e do Som do Ceará

Gisele Inácia Fernandes da Silva

Graduanda em História (UECE) e atua como Estagiária no Museu da Imagem e do Som do Ceará

Palavras-chave: Pesquisa; Política; Museu; Memória.

INTRODUÇÃO

Este relato tem por objetivo compartilhar experiências e reflexões surgidas durante o processo de inventário da coleção Cultura em Movimento: Secult Itinerante. O conjunto documental encontra-se sob a guarda do Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE) e foi um dos produtos gerados pelo projeto de mesmo nome, realizado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult-CE) entre 2005 e 2006. O projeto, à época, contou com a parceria da Associação de Amigos do Museu da Imagem e do Som (AAMIS).

O contato com essa coleção suscitou reflexões sobre diferentes possibilidades de abordagem, uma vez que os registros se referem a atividades realizadas há 20 anos, e permitiu retomar elementos importantes para a análise das bases de consolidação das políticas culturais atualmente em curso no Ceará. A análise conjunta desse material possibilita reconstruir parte da trajetória da Secretaria e de seus equipamentos culturais na preservação e na difusão dos bens culturais do Estado. Neste texto, o foco será o MIS-CE, com ênfase na coleção em questão.

O recorte considera não apenas o fato de o Museu salvaguardar essa coleção, mas também de ter participado da execução do projeto, por meio da associação a ele vinculada. Vale destacar que o MIS-CE é depositário de outros registros sonoros, visuais e audiovisuais relacionados a atividades da Secretaria ao longo de seus quase 60 anos de atuação¹.

A pesquisa em curso tem se baseado em pesquisa bibliográfica, em relatórios e nos produtos gerados pelo projeto, os quais apontam conso-

1. A Secretaria da Cultura do Ceará foi criada pela Lei nº 8.541, de 9 de agosto de 1966, desmembrando-se da Secretaria de Educação pelo então governador do Estado, Virgílio Távora.

nâncias da iniciativa da Secretaria com políticas efetivadas nos âmbitos nacional, estadual e municipal. O Cultura em Movimento: Secult Itinerante foi norteado por uma série de ações estratégicas voltadas para a interiorização das políticas culturais que se alinhavam com as diretrizes, políticas e instâncias de governança e participação social criadas e implantadas na primeira década dos anos 2000 no Brasil.

No que tange às questões relativas ao tema, destacam-se o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva, criado e regulamentado em 2004 (Portaria nº 156), e implantado em 2005 (Portaria nº 82); a Política Nacional de Museus (2003); a criação do Departamento de Museus e Centros Culturais – DEMU (2003) – substituído em 2009 pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram); o Conselho Estadual de Cultura, criado em 2003 e sancionado em 2004; o Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará (2000); a implantação do Sistema Brasileiro de Museus (2004) e, no Ceará, o Sistema Estadual de Museus (2005).

A implantação e o fortalecimento das políticas públicas reverberaram nas diferentes instâncias de gestão e em diferentes áreas e linguagens. No âmbito do projeto Cultura em Movimento foram realizadas visitas técnicas de articulação entre os equipamentos culturais no intuito de fortalecer os Sistemas Estaduais: Sistema Estadual de Museus, Sistema Estadual de Documentação e Arquivos, Sistema Estadual de Bandas de Música, Sistema Estadual de Bibliotecas e Sistema Estadual de Teatros. No campo museológico foram constituídos marcos importantes na consolidação de diretrizes que visavam descentralizar e fortalecer a atuação dos museus nos diversos territórios. É desse período, por exemplo, a realização do I e II Fórum Estadual de Museus do Ceará (2004 e 2006, respectivamente). Considerando as implicações dos contextos em que os registros e a documentação foram produzidos, os desafios enfrentados na salvaguarda e na difusão da coleção nos permitem historicizar os efeitos da existência (ou da ausência) de políticas públicas na constituição e na preservação de acervos no Estado. Quando analisados em uma perspectiva histórica, o conjunto de itens aponta o alcance, a efetividade e o impacto de políticas públicas nas instituições de memória e nas narrativas constituídas sobre a diversidade cultural do Estado. Na mesma medida reverberam na constituição de acervos e nas ações contínuas e cotidianas de salvaguarda. Os olhares para a coleção, à luz das mudanças e continuidades identificadas em duas décadas, permitem-nos pensar em outras narrativas e desdobramentos dos processos de documentação e difusão.

A COLEÇÃO CULTURA EM MOVIMENTO: SECULT ITINERANTE NO MIS-CE

Desde a reabertura do MIS-CE, em 2022, diversas frentes de trabalho vêm se dedicando à pesquisa e à documentação museológica do acervo. Os diagnósticos realizados em 2008 e 2023 apontam o descompasso entre

o volume de itens recebidos e o número de materiais devidamente documentados e disponíveis ao público. Em 2022, estimava-se um acervo de aproximadamente 160 mil itens, dos quais apenas 32,07% possuíam algum nível de documentação.

A trajetória do Museu foi marcada por sucessivas mudanças de endereço, equipes reduzidas e condições de trabalho adversas. Por conta disto, foram identificadas perdas e dissociações de informações sobre o acervo do Museu, reforçando a necessidade de um trabalho constante de revisão da documentação museológica. Assim, considerando que esse percentual anterior é relativo aos 44 anos de existência da instituição, ter 13% deste montante inventariado em 2 anos é um dado relevante que reflete o investimento em estrutura de trabalho e profissionais especializados envolvidos.

Dentre os itens ainda em processo de inventário estão os da coleção Cultura em Movimento: Secult Itinerante. A pesquisa e o inventário em curso visam consolidar essas informações e fomentar a difusão da coleção, compreendendo-a em suas relações com a historicidade das práticas de salvaguarda, constituição dos acervos e trajetória institucional do MIS-CE. Para tanto, é necessário caracterizar o projeto e compreender o contexto de produção e a forma como os materiais chegaram ao Museu.

Segundo o Relatório de Gestão 2005-2006 – Caminhos Trilhados, o projeto é descrito:

Através do Projeto Cultura em Movimento - Secult Itinerante, durante um ano, a Secretaria da Cultura percorreu as oito macrorregiões administrativas do Estado, promovendo e valorizando as culturas regionais, além de oferecer serviços e atendimentos a artistas, grupos artísticos, associações, secretarias de cultura e prefeituras. [...]

O projeto foi estruturado no formato de expedição. Gestores da Secult, acompanhados por equipes de produtores, pesquisadores e técnicos, percorreram as regiões cearenses, acompanhando a dinâmica cultural desencadeada pelos chamados Eventos Estruturantes, desenvolvidos pela Secult e parceiros em cada uma das dez regiões do Estado. As equipes se revezavam conforme a natureza das atividades. (Silva; et al, 2006, p. 173- 174).

A compreensão da estrutura e dinâmica do projeto, bem como os percursos da itinerância orientam a análise do alcance da ação e a dimensão da diversidade de regiões e municípios representados. O gráfico abaixo indica, conforme dados do Relatório de Gestão 2005-2006, a quantidade de municípios visitados por região. Vale ressaltar que no caso de Fortaleza havia um projeto específico, o Secult nos Bairros, o que explica o quantitativo expresso.



Gráfico 1: Dados do Relatório de Gestão 2005-2006: Caminhos Trilhados.

Os registros feitos durante as viagens deram origem a diversos produtos correspondentes às ações desenvolvidas. A consulta a esses materiais tem contribuído para a identificação de arquivos brutos e compreensão da lógica de como estão organizados nas mídias, visto que, por vezes, reúnem registros de atividades distintas em um mesmo suporte.

Mapear o itinerário e as ações estratégicas do projeto tem auxiliado na identificação da coleção como um todo, identificando repetições, grafias diferentes e arquivos repetidos, buscando consolidar as informações e embasar futuros processos curatoriais de incorporação da coleção.

As ações estratégicas desenvolvidas pelo projeto tinham como objetivo fomentar: a) relações e prestação de serviços institucionais; b) cadastramento e mapeamento cultural; c) promoção e difusão cultural; d) capacitação. O Relatório de Gestão 2005-2006 destaca como produtos gerados pelo projeto: a) Livro Memórias do Caminho; b) Guia Turístico e Cultural do Ceará; c) Catálogo dos Profissionais da Cultura do Ceará; d) 56 vídeos documentais sobre o projeto; e) Sistema de Informações Culturais (SINF); f) Registros fotográficos, audiovisuais, textuais, desenhos e outros suportes, atualmente sob a guarda do MIS-CE.

A maior parte das mídias recebidas corresponde a materiais brutos e não editados de programações culturais, cadastros de artistas e ações de articulação em diversas linguagens. Por ter sido executado em parceria com a Associação de Amigos do Museu da Imagem e do Som do Ceará, parte da documentação administrativa também se encontra no Museu. Entretanto, este relato concentra-se apenas nos registros incorporados como memória do acervo museológico e bibliográfico, composto por materiais de diversas naturezas e suportes.

O primeiro passo para a pesquisa da coleção foi a identificação dos conjuntos documentais, organizando-os conforme as tipologias e aos programas aos quais se referem. Esse processo exigiu a compreensão da estrutura do projeto, das atividades desenvolvidas e dos produtos gerados, o que permitiu estabelecer critérios para agrupamento, descrição e análise do material.

O estudo e a documentação da coleção revelaram um volume expressivo de materiais produzidos entre 2005 e 2006, o que evidencia tanto sua importância quanto os desafios associados à sua organização e preservação. Esses desafios estão diretamente ligados às tecnologias utilizadas na época, hoje consideradas obsoletas, o que demanda soluções próprias para acesso, migração e preservação de conteúdos e metadados.

A natureza da coleção, fortemente vinculada a tecnologias específicas de registro e guarda, impõe limitações para seu acesso, armazenamento e difusão. A coleção é constituída por 326 fitas MiniDV (Mini Digital Video), 584 CDs, 4 DVDs e 4 publicações. As fitas MiniDV são um formato digital de fita magnética amplamente utilizado no período, mas hoje consideradas mídias obsoletas, uma vez que os players e as fitas não são mais produzidas. No momento, não há como serem visionadas. Esses suportes reúnem registros captados nas 12 macrorregiões contempladas pelo projeto e a estimativa, considerando a capacidade de cada fita, é de que contenham em torno de 652 horas de conteúdo audiovisual.

Quanto aos CDs, o levantamento inicial identificou 33.616 arquivos de imagens das atividades realizadas nos municípios visitados. Deste total, 6.450 fotografias foram inventariadas entre setembro de 2024 e junho de 2025, que corresponde a 30 unidades do conjunto original. Durante a análise, constatou-se que dos 584 CDs, 418 estavam identificados em registros anteriores, enquanto 166 não correspondiam à numeração previamente atribuída. A verificação dos metadados e checagem individual dos conteúdos em paralelo à consulta de documentos e publicações referentes ao projeto tem contribuído para a recuperação de informações sobre os itens e apontam para a necessidade de reconstituir a trajetória da própria coleção dentro da instituição e das iniciativas de documentação em diferentes momentos.

VOCABULÁRIO, MEMÓRIA E DISPUTA SIMBÓLICA: SOBRE TERMINOLOGIAS E PRÁTICAS DE DOCUMENTAÇÃO

As dimensões da diversidade e da cidadania cultural são apontadas como diretrizes do Plano Estadual de Cultura de 2003 a 2006, tendo no projeto Cultura em Movimento: Secult Itinerante o principal instrumento de implementação das bases para implementação das políticas culturais no estado. Assim, ao nos debruçarmos sobre a coleção resultante deste projeto, é possível retomar a historicidade das tensões na construção das memórias, as quais são refletidas nas disputas e incorporações de novas termi-

nologias, reforçando a necessidade de revisão periódica da documentação museológica.

O exercício de revisão destes registros pressupõe reflexões acerca da historicidade das lutas sociais e políticas, considerando as questões raciais, de gênero e de classe, em suas interseccionalidades. Embora, neste texto, seja tratado apenas um recorte da coleção, já é possível identificar casos que apontam avanços na legislação cultural e no fortalecimento de políticas afirmativas, e como reverberam nas instituições de memória. Neste sentido, as reflexões suscitadas sobre o uso das palavras-chave no inventário dessa coleção apontam o descompasso entre as dinâmicas de lutas, as reivindicações sociais e a implementação de políticas públicas culturais, em particular as refletidas nos processos de documentação dos registros das memórias, constituídas como acervos.

O uso de terminologias em vocabulários controlados é um tema que permeia a prática de documentação de acervos e as reflexões sobre a responsabilidade no uso dos mesmos, no intuito de promover representatividades em consonância com as demandas sociais contemporâneas. Naira Silveira, em reflexão sobre a atuação da comissão Interna de Tratamento da Informação da Fundação Biblioteca Nacional, afirma que “toda mudança terminológica que se inicia na sociedade, demandada por diferentes atores, culmina na alteração terminológica nos vocabulários controlados das bibliotecas, conseqüentemente refletindo-se em seus catálogos”. Embora trate de acervos de natureza diversa, o compromisso com práticas de documentação alinhadas às políticas afirmativas e às demandas sociais também se aplica ao caso em questão.

Exemplo concreto desta reflexão, no que concerne ao recorte do acervo em questão, ao serem pesquisados os mesmos termos analisados pela equipe da Biblioteca Nacional, a ocorrência dos termos “índio”, “indígena” e “povos originários” indicou a historicidade sobre as formas como esses sujeitos foram nomeados, e as camadas de mediação inerentes à produção, à catalogação e à interpretação das imagens.

Na pesquisa por palavras-chave no inventário museológico desta coleção, observou-se que o termo “índio” aparece em 164 registros, todos atribuídos no momento da produção e organização das imagens nos suportes (2005–2006), ao passo que a palavra “indígena” ocorre apenas duas vezes e foi atribuída recentemente, pela equipe de acervo, durante a documentação. Notou-se ainda a completa ausência do termo “povos originários” e aponta a necessidade de atualização de terminologias em conformidade com as questões sociais contemporâneas.

A comparação entre os registros originais e o processo de inventário atual demanda não apenas atualização terminológica, mas também uma revisão das diretrizes curatoriais que orientam a formação e a difusão destas

coleções, considerando as temporalidades em que foram produzidas. Tal constatação impõe uma reflexão sobre o tratamento dos dados produzidos em contextos culturais, técnicos e institucionais distintos, especialmente quando envolvem sujeitos historicamente marginalizados nos processos oficiais de memória.

Embora haja um descompasso entre a formulação de políticas culturais e a efetivação destas medidas em processos cotidianos de documentação, é possível perceber um acúmulo histórico de discussões teóricas, de práticas e de compromissos democráticos construídos que se refletem nas políticas afirmativas em execução no Estado. Daí, podemos apontar mais uma dimensão do impacto das políticas públicas: a formação de um corpo técnico de profissionais, os quais em muitos casos reduzem os danos de descontinuidades políticas e/ou de investimentos financeiros.

A EQUIPE DO PROJETO: PERFIS PROFISSIONAIS E TRAJETÓRIAS NA POLÍTICA CULTURAL

A composição das equipes de técnicas e de coordenação do projeto Cultura em Movimento: Secult Itinerante revela um panorama amplo da diversidade profissional e da estrutura institucional que marcou as ações da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará naquele período. A análise da ficha técnica indica a formação e atuação dos profissionais envolvidos no projeto, revelando um quadro técnico qualificado e diverso, com formações em áreas variadas.

Os gráficos abaixo destacam as áreas de formação dos profissionais envolvidos, considerando que há ocorrência de pessoas com mais de uma formação e mais de uma função desempenhada no projeto.

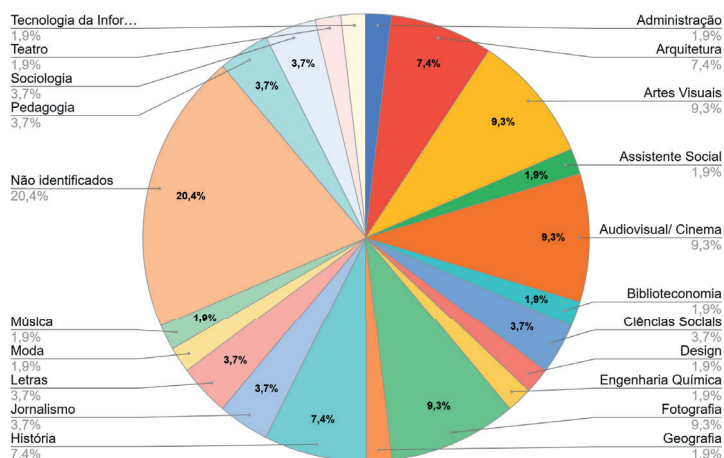


Gráfico 2: Dados da ficha técnica do Relatório de Gestão 2005-2006: Caminhos Trilhados.

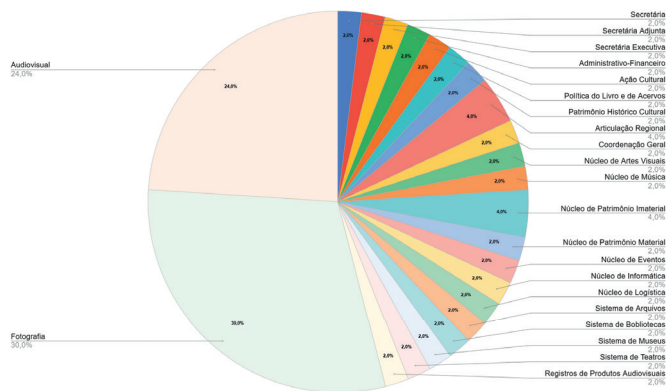


Gráfico 3: Dados ficha técnica do Relatório de Gestão 2005-2006: Caminhos Trilhados.

O caráter interdisciplinar e a atuação dos agentes em diversas áreas expressam a concepção ampliada de cultura presente nos processos de elaboração da Política Nacional de Cultura e a forma como repercutiu no Plano Estadual da Cultura do Ceará (2003–2006). Tal concepção propunha a articulação entre diferentes dimensões da cultura (simbólica, cidadã e econômica) e reafirmava o papel do Estado no reconhecimento da diversidade cultural, “garantindo o pluralismo de gêneros, estilos, tecnologias e modalidades” (BRASIL, 2024, p. 61).

A estrutura organizacional do projeto combinava áreas fim e áreas meio, integrando gestão, articulação territorial, documentação, formação e produção artística, propondo a execução de uma política pública de cultura com vocação transversal. Entre os coordenadores institucionais, identificam-se nomes que viriam a ocupar posições de destaque em outras instâncias da política cultural (municipal, estadual e federal), o que evidencia a continuidade de trajetórias profissionais comprometidas com a formulação e a implementação de políticas públicas. Outro dado significativo é a presença de mulheres em cargos de coordenação e gestão, reforçando a importância da equidade de gênero dentro das estruturas culturais públicas.

Diversos profissionais têm histórico de militância cultural, atuação em comunidades ou inserção em espaços de formação artística, o que indica a ampliação dos saberes mobilizados. Especificamente sobre o acervo constituído e aqui em questão, vale destacar a participação de fotógrafos e cinegrafistas convidados(as). Estes, com perfis diversos, muitos com formação técnica, outros com destacada produção autoral, com trajetórias de valorização das culturas locais e tradicionais em seus trabalhos, contribuíram para a diversidade de olhares para o patrimônio cultural cearense.

Ao analisar a composição e atuação da equipe em relação aos acervos atualmente em processo de inventário, dois aspectos podem ser considerados: a) o acúmulo técnico e simbólico na produção desses materiais; b) os desafios éticos e epistemológicos que se colocam hoje no tratamento de conteúdos produzidos por olhares que, apesar de comprometidos, foram condicionados por contextos políticos e conceituais de duas décadas atrás. Isso reforça a importância de integrar a documentação técnica com abordagens interpretativas que levem em consideração os sujeitos representados, os agentes produtores de registro e os agentes que documentam, interpretam e salvaguardam estas memórias.

Por fim, vale lembrar que a equipe era composta por servidores da Secretaria e equipes contratadas especificamente para o projeto. O Relatório de Gestão 2005-2006: Caminhos Trilhados (SILVA, et al, 2006), na apresentação da proposta de um novo modelo de gestão, destaca o esgotamento do quadro funcional e que “manter a Secult em plena atividade e ainda expandir suas ações por todo o interior do Estado implicou numa grande sobrecarga de trabalho para seus colaboradores, devido à escassez de seu quadro funcional”. Mesmo não sendo servidores, uma parte significativa das pessoas que atuou no projeto continuou suas trajetórias profissionais no campo da cultura, contribuindo para a consolidação de políticas e instrumentos de gestão cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de identificação e inventário da coleção Cultura em Movimento: Secult Itinerante vem apontando o potencial dos acervos museológicos como fontes para a produção de conhecimento e reflexão sobre a história das políticas culturais no Ceará. A sistematização das informações contidas nos registros, muitos ainda inéditos ou parcialmente difundidos pelos produtos gerados pela atividade, permitem a restituição de memórias locais, ao mesmo tempo em que reforçam o papel educativo do Museu da Imagem e do Som do Ceará como espaço estratégico para a construção de novos olhares sobre a diversidade cultural do Estado e para a sua própria trajetória como instituição museológica.

Produzida em um contexto histórico marcado por investimentos significativos em cultura, articulados em diferentes esferas de governo, a coleção reflete a maneira como as instituições de memória são atravessadas pela continuidade (e pela descontinuidade) das políticas públicas. Ao historizar a formação da coleção desde sua produção, chegada ao museu e atual processo de documentação museológica, é possível identificar processos contínuos e de rupturas. No caso do MIS-CE, cuja natureza dos acervos pressupõe lidar com tecnologias e seus rápidos processos de obsolescência, as demandas de investimentos periódicos, consideradas a tipologia da maioria das coleções, têm sido impostas em períodos cada vez mais curtos.

Em 20 anos a coleção evidencia períodos de grandes investimentos e descontinuidades, se considerarmos o período de sua produção em 2005 até o início de sua efetiva documentação em 2024. Neste sentido, é válido destacar que as conquistas no campo das políticas culturais são, em grande medida, resultado das lutas coletivas e da atuação em instâncias de governança e participação social, e que são essas mobilizações que viabilizam avanços ou, ao menos, mitigam os impactos negativos em períodos de descontinuidade ou ausência de investimentos públicos.

No momento atual da instituição, impactado pelo grande investimento de políticas públicas, podem ser identificados avanços significativos no tratamento dos acervos, tanto pelas condições técnicas, quanto pelo perfil das equipes técnicas envolvidas. Quando se coloca em perspectiva as demandas sociais e as etapas de documentação, o fato de tratar-se de uma coleção nato digital, embora em formatos já obsoletos, a atual configuração de acesso às condições tecnológicas e técnicas que o Museu usufrui no momento, tem potencial para reduzir significativamente o tempo entre a produção, o processamento de dados e a difusão do acervo.

Neste contexto, estudos e procedimentos, no sentido de elaboração e implementação de uma Política de Preservação Digital, estão em curso no Museu. Para além de garantir a integridade, autenticidade e acessibilidade dos dados, a efetivação destas atividades apontam para uma maior participação social nos processos de gestão de memória, uma vez que a circulação destas informações tem grande potencial de fortalecer os elos entre os acervos e as comunidades, fomentando a participação social por meio do compartilhamento de dados e produção de conhecimento, em parceria com as comunidades representadas no acervo, promovendo a cidadania também nos processos de memória e documentação.

Assim, a memória dessas experiências, materializada em coleções como a analisada neste relato, configura-se como de grande relevância para a compreensão e avaliação das políticas públicas de cultura e memória a longo prazo.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Cultura. **Caderno Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura**. Brasília: Ministério da Cultura, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/plano-nacional-de-cultura/texto/arquivos-pdf/Elaboraodediretrizesgerais..pdf>. Acesso em: 03 junho de 2025. (2ª Edição)

CEARÁ. Secretaria da Cultura. **Plano Estadual da Cultura: 2003 a 2006**. Fortaleza: Secult-CE, 2003. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2013/01/plano-estadual-da-cultura-2003-a-2006.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2025.

CEARÁ. Secretaria da Cultura. SECRETARIA DE CULTURA DO CEARÁ (Org.). **Plano Estadual da Cultura 2003 a 2006**: valorizando a diversidade e promovendo a cidadania cultural. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

SILVA, Henrique Barbosa; NUNES, Suzete; SANTIAGO, Selma; PARENTE, Lia. **Relatório de gestão 2005-2006**: Caminhos Trilhados. Fortaleza: Secult, 2006. (Coleção Nossa Cultura; Série Documenta).

SILVEIRA, Naira. **Índios, indígenas e povos originários**. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/povos-originarios/indios-indigenas-e-povos-originarios/>. Acesso em: 26 jun. 2025.

PERCURSOS HISTÓRICOS E O DIREITO À CIDADE: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO CEARÁ

Jenifer Souza de Moura Regis

Graduada em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC)

Palavras-Chave: Direito à Cidade; Patrimônio Cultural; RECE.

INTRODUÇÃO

Neste texto proponho abordar as políticas públicas de cultura fomentadas pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult-CE), no âmbito da gestão da Rede Pública de Equipamentos Culturais do Ceará (Rece), como elemento fundamental para o exercício do direito à cidade (LeFebvre, 1968) no meio cultural, a partir das ações realizadas pelos seus equipamentos culturais. A Rece é composta por 27 equipamentos culturais, porém, neste artigo, devo me concentrar em um projeto específico, realizado pelo Sobrado Dr. José Lourenço, que integra essa rede e é gerido em parceria com o Instituto Mirante de Cultura e Arte.

O Sobrado, ao integrar esta rede de equipamentos, é fomentado por uma política cultural que foi reestruturada em 2022, na gestão do então secretário da cultura, Fabiano Piúba. Essa reestruturação foi realizada de maneira a tornar mais qualitativas as ações realizadas em rede, assim como assegurar um melhor monitoramento dessas atividades que materializam e tornam acessíveis as políticas produzidas e incentivadas pela Secretaria. Desta forma, pretendo dissertar sobre o papel destas políticas no acesso à cultura, através dos equipamentos culturais da Secult-CE que, dentre suas atribuições, tem contribuído para tornar cada vez mais viável o Direito à Cidade.

OBJETIVOS

Este relato de experiência objetiva analisar as políticas públicas de cultura executadas pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, no que se refere à gestão de seus equipamentos culturais. Neste sentido, deve-se explorar o potencial que a Rede de Equipamentos Públicos do Ceará possui para viabilizar o exercício do direito à cidade, através destas políticas públicas. Desta forma, exemplificarei, a partir de uma experiência educativa realizada através do Sobrado Dr. José Lourenço, como tais políticas possibilitam a execução do Direito à Cidade.

DISCUSSÕES

O Direito à Cidade e ao Patrimônio Cultural

A Secretaria da Cultura do Ceará (Secult/CE), tem atuado a partir de múltiplas formas de fomento à cultura, como os editais de fomento à cultura e a gestão de sua Rede de Equipamentos Culturais, sendo esta a modalidade que será contemplada por este artigo. Neste sentido, as políticas públicas de cultura voltadas para a gestão desses espaços nos servirão como fio condutor para entendermos como tais políticas estaduais têm viabilizado a execução do Direito à Cidade.

A questão do direito à cidade tem sua origem nos questionamentos do intelectual Henri Lefebvre, que em 1968, ao abordar uma urbanização gerada pela industrialização, colocou em pauta o direito dos indivíduos de acessar e viver a cidade (urbes). O autor afirma que a cidade é um elemento criado pela sociedade, sobretudo após a industrialização. Harvey, ao citar Robert Park, reafirma a criação da cidade como um elemento humano e reitera que ela é construída a partir dos desejos humanos: “A cidade, nas palavras do sociólogo Robert Park, é “a tentativa mais bem-sucedida do homem de reconstruir o mundo em que vive o mais próximo do seu desejo” (harvey, citando Park, 1967, p. 33).

Portanto, a cidade não é um fato estático. Pelo contrário, se ela é construída e modificada pela sociedade, significa que passa por transformações dentro de sua dimensão de “espaço-tempo” — conceito emprestado da física que se relaciona com as dinâmicas sociais, históricas e políticas que acompanham seu processo existencial. Dessa forma, a urbes está em constante transformação, como nos exemplifica Massey: “A compressão de tempo-espaço refere-se ao movimento e à comunicação através do espaço, à extensão geográfica das relações sociais e a nossa experiência de tudo isso” (Massey, 1994, p. 178).

Assim, a cidade, um elemento criado, transforma-se conforme os processos sociais e históricos se desenvolvem e alcançam suas partes constitutivas. Para Ulpiano, a cidade pode ser compreendida a partir de três dimensões: artefato, campo de forças e representação. O artefato seria os conceitos e ideologias que constituem a sociedade; o campo de forças refere-se às ideias que geram esses artefatos, criados por meio de conflitos de natureza social e política. Já a representação seria a corporificação dos elementos anteriores, e a cidade, a materialização dessa representação:

Por isso, a cidade é também representação, imagem. A imagem que os habitantes fazem da cidade ou de fragmentos seus é fundamental para a prática da cidade. Apesar da voga recente do imaginário urbano como tema de estudo, é raro encontrá-lo inserido entre as demais dimensões e tratado adequadamente como fenômeno social (Ulpiano, 2006, p. 36).

A cidade, à luz da definição de Ulpiano, é a corporificação das ideias e relações estabelecidas em sociedade. Se a construirmos, inserimos fragmentos de nossas ideologias e história nos significados que estruturam seus pilares físicos. Nesse sentido, praças, igrejas, jardins, edifícios e monumentos carregam significados próprios de seu tempo histórico de construção, mas estão atentos às transformações ocorridas no espaço-tempo.

Um dos elementos que compõem a materialidade da cidade são os patrimônios culturais edificados, que carregam diversos significados próprios da sociedade que os edificou, junto às influências ocorridas nas transformações espaço-temporal que os alcançam. Nessa perspectiva, olhamos para o patrimônio cultural a partir da ótica proposta por Ulpiano, que o considera um “fato social”, já que é produzido e constantemente moldado pela sociedade: “No fundo, porém, o caráter provocador que acentua a tonalidade de alguns desses tópicos deve se, antes de mais nada, a uma certa raridade de discussões, entre nós, que tomem a problemática do patrimônio cultural no seu nervo próprio: o de fato social” (Ulpiano, 2006, p.35).

O patrimônio cultural edificado é uma corporificação dos artefatos sociais que delineiam as ideias que estruturam o tecido social. Se estes patrimônios compõem a cidade, elemento por nós construído, é importante que nós, enquanto habitantes da urbes, possamos acessar esses lugares em suas dimensões físicas e simbólicas, de forma que possamos gozar de uma fruição viabilizada pelo exercício do direito à cidade. Se a cidade é construída por nós, feita para habitarmos e existirmos, é lógico o nosso direito a acessá-la sem limitações.

Contudo, o acesso à cidade depende de outros elementos, como o capital, conforme aponta Lefebvre. Teóricos posteriores ampliam a rede de entraves que afetam nosso direito à cidade. Massey, por exemplo, afirma que questões de gênero e étnico-raciais também influenciam as possibilidades de acesso dos cidadãos a diversos lugares. O capital atua na dimensão material do acesso: nem todas as pessoas possuem poder monetário para se deslocarem como e para onde querem. No Ceará, por exemplo, no que tange seu território, temos áreas nobres, centrais e periféricas; os habitantes das áreas nobres certamente não circulam nas periferias das cidades, enquanto os moradores da periferia acessam as áreas nobres, muitas vezes sob a condição de serviço, para trabalhar. Isso demonstra a limitação de locomoção que incide sobre o acesso às diversas áreas da cidade, a partir do recorte de classe.

Exercer o direito à cidade é acessar saúde, educação, trabalho, é poder se locomover livremente e de maneira digna sob a superfície material do tecido urbano, assim como ter acesso ao lazer, ao esporte, ao ócio e à cultura.

A cultura é um elemento central na vida humana porque esta, fugindo do campo da fetichização¹, ao atribuir significados próprios aos objetos, manifestações e tradições, por vezes recalca as relações sociais que são elemento integrante das dimensões culturais. A cultura como parte imprescindível da constituição do indivíduo em sociedade é produzida pelos grupos sociais e ao se movimentar por toda a sociedade, atua como um nervo central do tecido social, como inferimos a partir da leitura do sociólogo Stuart Hall, quando diz:

A cultura, desse modo, permeia toda a sociedade. Ela é o que diferencia o elemento "humano" na vida social daquilo que é biologicamente direcionado. Nesse sentido, o estudo da cultura ressalta o papel fundamental do domínio simbólico no centro da vida em sociedade (Hall 2016, p. 21).

Neste sentido, a cultura, quando equiparada ao nervo central humano, coloca-se como de suma importância à existência humana, possuindo também influências próprias a suas proporções geográficas e políticas, existindo no cotidiano, na formação humana e social, como apontada na citação anterior. Sendo a cultura este fator elementar para a existência humana, admitimos então que esta tome espaço de discussão e atuação na cidade, elemento que, retomando a ideia de Ulpiano, representa e traduz as identidades dos grupos sociais e seus desejos, de maneira física e edificada. Assim, a cultura é parte tão importante da formação humana que reverbera em nossa identidade, base importante da existência humana, acionada através da memória e das manifestações artísticas e culturais.

As políticas públicas de cultura no Ceará e seus equipamentos culturais

É percebendo a importância da cultura para a formação da identidade cearense que os intelectuais locais, ainda no século XX, movimentaram-se em prol da criação de uma secretaria que se ocupasse desta temática. Importante ressaltar que essa cadeia intelectual já atuava no campo a partir de trabalhos do Instituto Histórico do Ceará, do Arquivo Público do Ceará (APEC) e do Museu Histórico do Ceará. Nomes como Raimundo Girão (primeiro secretário da cultura do estado) e Thomaz Pompeu Sobrinho, circulavam por essas instituições, que se dedicavam à história e à cultura cearense e fizeram parte das articulações que criaram, em 1966, a Secretaria da Cultura do Ceará, primeira secretaria de cultura do Brasil, instituída pela Lei 8.541, de 9 de agosto de 1966.

Por questões metodológicas terei de realizar um salto temporal na história de atuação da Secult-CE, pois neste trabalho devo me ocupar das políticas públicas de cultura voltadas à gestão de seus equipamentos culturais, de 2022 a 2024, período em que há uma reestruturação no modelo de

1. Tomamos de empréstimo o conceito de "fetichização da mercadoria", desenvolvido por Karl Marx, em que o autor alega que a fetichização delega significados próprios às mercadorias.

gestão de seus equipamentos culturais, sob a liderança de Fabiano Piúba e Luisa Cela.

As medidas de reorganização de gestão da Rece se instauram ainda na gestão de Fabiano Piúba, que esteve à frente da pasta da cultura estadual nas duas gestões de Camilo Santana (2015-2022). A reestruturação ocorrida na gestão dos equipamentos culturais é assistida pela Lei Orgânica da Cultura, que institui a Rede Pública de Equipamentos Culturais do Ceará (Rece), tendo em seu horizonte o monitoramento da parceria firmada entre a secretaria e os institutos que gerem seus equipamentos.

Outra medida que visa qualificar os meios de monitoramento da execução da política pública cultural foi a criação de um setor responsável pelo acompanhamento dos contratos de gestão e pela integração dessa Rede “Com a reestruturação da Secult Ceará em 2022, foi criada a Coordenadoria da Rede Pública de Equipamentos Culturais do Ceará (COPEC) com intuito de aproximar, alinhar e monitorar o fluxo dessa rede” (SECULT, 2024, p. 171).

O trecho exposto acima foi retirado de uma publicação oficial da Secult-CE, que fala sobre a gestão da Secretaria entre 2015 e 2022. A obra cita também os objetivos e ideias que fundamentam a reestruturação da gestão dessa rede, quando diz:

Exemplo de gestão em rede, a Rece foi criada para democratizar, fomentar e fazer circular as artes no estado, englobando os 27 equipamentos culturais vinculados à pasta. A Rede Pública de Equipamentos Culturais do Ceará constitui instância permanente de articulação entre os gestores desses espaços na capital e no interior do estado, além de proporcionar a formação e a profissionalização para diversas áreas. O Instituto Dragão do Mar e o Instituto Mirante de Cultura e Arte contribuem com a gestão de equipamentos fortalecendo esta rede estadual (SECULT, 2024, 169).

Ao longo de sua história, a Secretaria foi incorporando à sua gestão equipamentos que são fundamentais para a história e cultura do estado, a exemplo do Arquivo Público do Ceará, do Museu do Ceará, da Biblioteca Pública do Ceará, da Pinacoteca do Ceará, do Theatro José de Alencar, entre outros. Esses e outros equipamentos compõem a Rede de Equipamentos Públicos do Estado, que, instituída pela Lei Orgânica da Cultura (nº 18.012, de 2022), dedica-se às mais diversas linguagens artísticas e culturais.

A Rece é composta por 27 equipamentos, dos quais 23 são geridos em parceria com Organizações Sociais (OS), entidades qualificadas pelo estado, a partir da Lei nº 9.637, de 15 de maio de 1998. A parceria é firmada através de contratos de gestão, nos quais constam metas e indicadores

que devem reger a atuação dessa Rede. As metas e indicadores funcionam como ferramentas que estipulam a natureza das ações a serem realizadas pelos equipamentos culturais, assim como auxiliam no monitoramento das ações realizadas por esses equipamentos.

Se há natureza, há significado, há teoria, há fundamento, por isso os indicadores e metas se estabelecem a partir da política construída pela Secult-CE, como as políticas de acessibilidade, de cidadania cultural, de livro e leitura, de patrimônio e memória, de fomento às mais diversas linguagens artísticas. Desta forma, os equipamentos realizam suas atividades com base nas políticas expedidas pela instância pública, a Secult-CE.

Um dos eixos presentes nos indicadores de avaliação desses contratos de gestão se refere ao campo do patrimônio cultural e memória. Sendo assim, os espaços que trabalham no campo do patrimônio cultural, ao executarem ações próprias ao âmbito patrimonial – por meio de pesquisas, ações de fruição e, sobretudo, por meio da educação patrimonial – estão materializando os objetivos de formulação e fomento da política pública que os mantêm. Estão executando a política pública de cultura.

Projeto Percursos Históricos: Política Pública de Cultura e Ação Educativa

Ao retomarmos as ideias expostas no início deste texto, recordamos que o acesso à cidade e a seus patrimônios é parte elementar na execução do direito à cidade. Isso porque viabiliza o acesso às histórias e significados contidos em suas estruturas, além de possibilitar diversas fruições no espaço urbano, elementos que compõem o exercício do direito à cidade. A educação patrimonial insere-se nessa discussão como uma ferramenta de mediação entre a sociedade e a cidade. As possibilidades de atuação do educador patrimonial são múltiplas, mas aqui abordaremos seu papel na mediação entre a sociedade e seu meio, através do projeto intitulado “Percursos Históricos”.

Realizada pelo Sobrado Dr. José Lourenço, equipamento cultural pertencente à Rece, a ação educativa “Percursos Históricos” foi planejada e executada por mim e pela historiadora Monalisa Viana, atual coordenadora de ação educativa do referido equipamento. No processo de construção metodológica da atividade, usamos como fio condutor o entendimento de que a educação patrimonial atua de maneira dialógica, com vistas à construção de conhecimentos e fruições, conforme apontado por Átila Tolentino (2016). A atividade ocorreu em 2024, na Primavera de Museus. As turmas que participaram da mediação eram das seguintes escolas: Escola Estadual de Educação Profissional Paulo Petrola, localizada na Barra do Ceará; e a Escola de Ensino Fundamental e Médio Flávio Marçílio, localizada no Grande Pirambu.

A educação patrimonial atua de forma mediadora, reconhecendo que o papel do educador patrimonial não se refere a levar cultura ou conhecimentos patrimoniais para o “outro”, como se isso significasse dizer que esse “outro” não possui cultura ou conhecimentos. Essa é uma ideia colonialista que se apoia em uma verdade única que invisibiliza os múltiplos saberes. Paulo Freire, quando fala sobre a leitura do mundo, refere-se ao fato de que todas as pessoas possuem uma cosmovisão própria às suas vivências que construíram um modo de ver, de saber e entender. Sendo assim, a educação patrimonial atua de maneira a mediar uma construção de conhecimentos, sob a perspectiva de que os educandos têm muito a contribuir nesta construção conjunta de conhecimentos.

A ação educativa se estruturou com vistas a realizarmos uma mediação entre os educandos e as possibilidades de fruição e apropriação destes em sua cidade, a partir do Centro de Fortaleza, que “Constitui uma representativa porção do território urbano, quando se pensa na história de Fortaleza desde o século XVIII” (Macêdo, 2003, p. 15).

Nesse sentido, planejamos uma ação que passava por importantes espaços da memória e história da cidade e do estado, com o objetivo de viabilizar o acesso a esses lugares de maneira crítica, e atentos às dinâmicas contemporâneas que atravessam esses espaços. Passamos, então, por Sobrado Dr. José Lourenço e Praça do Ferreira, onde tivemos uma fala do educativo do anexo Bode Iôô do Museu do Ceará², Praça dos Leões, Passeio Público, Museu da Indústria, finalizando no Museu Ferroviário Estação João Felipe, equipamento que também integra a Rece.

O convite era para que fôssemos “caminhantes” (Antônio, 2002) atentos aos sentidos que a cidade fornece por meio de sua corporificação, que foram tensionados pela mediação, gerando uma construção dialógica de conhecimentos advindos do exercício de acesso à cidade. Nesse exercício, os sentidos eram acionados a partir da perspectiva do direito à cidade, por meio do conhecimento, da fruição, da observação, do diálogo e das narrativas. Nessa perspectiva, constatamos na educação patrimonial o potencial reflexivo, crítico, dialógico e democrático que media uma construção contínua de conhecimentos, como nos inspira Átila, quando diz:

Defende-se que a educação patrimonial efetiva é dialógica, reflexiva e crítica, que contribui para a construção democrática do conhecimento e para a transformação da realidade. Isso implica conceber o patrimônio cultural como um elemento social inserido nos espaços de vida dos sujeitos e que, nas práticas educativas, deve ser levada em conta a sua dimensão social, política e simbólica (Tolentino, 2016, p. 47).

2. O anexo do bode Iôô passou a ser usado após fechamento do Palacete Senador Alencar, edificação que abriga o Museu do Ceará, equipamento também integrante à Rece.

O bairro escolhido para a ação, o Centro de Fortaleza, é atualmente um polo comercial. As pessoas vão ao Centro para fazer compras ou trabalhar. Mas para além de sua função comercial, o centro de Fortaleza dispõe de uma memória histórica importante para a historiografia cearense, traduzida por meio de suas históricas edificações e espaços públicos. E o objetivo da ação educativa era de fato acessar esses lugares de maneira reflexiva e dialógica, com vistas a viabilização da fruição cultural e estética através do exercício do direito à cidade, “Mais que uma digressão intelectual, revela-se aqui a intenção de pôr em relevo o teor gratificante de no centro, que inclui também a fruição estética e a experiência da diversidade” (Macêdo, 2003, p. 16).

Iniciamos a mediação com perguntas sobre o que eles costumam fazer no centro, quais ruas comumente acessam e o que eles pensam quando se fala em ir ao Centro da cidade. A maioria respondeu: “venho fazer compras com minha mãe”: todo o percurso acabou sendo atravessado por essa relação que os adolescentes estabeleceram com o Centro.

Ao chegarmos na Praça do Ferreira, repetimos o questionamento “o que vocês costumam fazer neste local?”, “o que a Praça do Ferreira significa para vocês?”. Questionamentos dessa natureza foram realizados em todos os espaços que visitamos, e as devolutivas eram sempre enriquecedoras e próprias às vivências de cada indivíduo. Ao chegarmos na Praça dos Leões, algumas questões foram suscitadas – devo-me ater a elas como uma forma de demonstrar a potência da ação educativa para a viabilização de acesso à cidade de maneira plena, mas de forma crítica e reflexiva também. Dentre as questões que se apresentaram, uma suscitou debate: a quantidade de pessoas em situação de rua que circulavam e se abrigavam nos arredores da Praça. A partir desse apontamento, pudemos debater sobre a condição dessas pessoas, a relação que elas desenvolvem com a cidade e com os patrimônios edificados, que por vezes imponentes, se contrastam com a realidade desigual de nossa sociedade.

Já no âmbito das dinâmicas cotidianas e culturais dos espaços que visitamos, pudemos, ainda na Praça dos Leões, conversar sobre uma manifestação cultural que ocorre no beco do tambor, localizado na lateral do Palacete Senador Alencar, prédio que pertence ao Museu do Ceará, onde ocorre, uma vez por mês, a quarta de Yansã, manifestação da cultura popular brasileira e nordestina que não eram conhecidas pelos alunos e que, após a visita, pudemos expandir os horizontes de significados dos espaços patrimoniais de nossa cidade a partir da explanação sobre essa manifestação cultural que ocupa o espaço citado.

A metodologia da mediação se construiu a partir do entendimento do educando no lugar de agente participativo na construção de conhecimentos ao longo da ação educativa. Portanto, foi conduzida de maneira crítica e dialógica, levando em consideração não apenas os significados contidos

nas edificações históricas, mas também elevando seus sentidos e usos cotidianos a partir das percepções dos adolescentes, que ao participarem ativamente da atividade, expuseram suas observações e experiências.

A fruição estética, assim como a experiência da diversidade, seriam elementos característicos do exercício do direito à cidade. Fruir a cidade é elementar para acessarmos sua história, memória, identidade e o prazer em fazer parte desta sociedade, é isso que fundamenta nossa identificação com nossos territórios. Sendo o patrimônio elemento que compõe a dimensão cultural, inferimos que as políticas públicas de cultura fomentadas pela Secult-CE devem alcançar também essa dimensão. O que de fato tem ocorrido, a partir da gestão da Rece, é uma atuação dos equipamentos da rede de maneira a tornar cada vez mais acessível o exercício do direito à cidade a partir de suas ações educativas e culturais.

CONCLUSÃO

A ação realizada pelo Sobrado Dr. José Lourenço, por meio do Projeto Percursos Históricos, exemplifica como a política pública de cultura fomentada pela Secult-CE tem atuado de maneira a efetivar direitos próprios ao âmbito cultural. Atividades semelhantes a essa ocorrem em outros equipamentos da Rede, como o Projeto Patrimônio Para Todos, executado pela Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho (EATOPS), que realiza mapeamentos afetivos em diversos bairros da cidade; e a ação “Bó di Bike”, realizada pelo Museu do Ceará, que percorre diversos espaços culturais da cidade em uma ação organizada em Rede. Essas ações destacam o potencial de atuação integrada dessa Rede de equipamentos, que deve atuar alinhada às políticas públicas de acesso à cultura.

Ao longo deste texto, realizamos um desenvolvimento que buscou conectar a importância das políticas públicas de cultura na efetivação de direitos no âmbito da cultura e do patrimônio cultural. Ao pensar sobre o papel dessas políticas na viabilidade do exercício do direito à cidade, inferimos que tais ações possuem relevância significativa para a sociedade. Assim como tem ocorrido de forma a materializar as diretrizes produzidas pela Secult-CE, por meio das ações fomentadas pela sua rede de equipamentos culturais.

Contudo, apesar da identificação da eficácia dessas políticas no acesso ao direito à cidade, por meio do campo patrimonial, reitera-se que tais ações precisam de continuidade, que vislumbrem cada vez mais seu aprimoramento para que se alcance uma maior democratização do acesso à cultura, à cidade e ao estado. A proposta deste trabalho, para além de discorrer sobre a função das políticas culturais no acesso à cidade, é também a de gerar reflexões e debates acerca de nossas políticas públicas culturais, e sua reverberação na atuação dos equipamentos culturais que compõem a Rece.

REFERÊNCIAS

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2008.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **A cidade como bem cultural**. Rio de Janeiro: Iphan, 2006.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. Tradução de Beatriz Mendes Rocha. São Paulo: Boitempo, 2012.

Massey, Doreen. O sentido global do lugar. In: MASSEY, Doreen. **Space, place and gender**. Cambridge: Polity Press, 1994. p.

MACÊDO, Antônio Luiz. **A cidade e o patrimônio histórico**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2003.

TOLENTINO, Átila. **O que não é educação patrimonial**: cinco falácias sobre seu conceito e sua prática. 2016. Disponível em: [Endereço completo do link no Academia.edu]. Acesso em: 14 jul. 2025.

CEARÁ. Secretaria da Cultura. **Ceará, estado da cultura (2015 a 2022)**. Fortaleza, CE: Secult, 2023. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2023/03/Ceara-estado-da-Cultura.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2025.



PAINÉIS TEMÁTICOS DO 6º FÓRUM ESTADUAL DE MUSEUS

PT 2 GESTÃO DE ACERVOS MUSEOLÓGICOS E DE INICIATIVAS DE MEMÓRIAS

PT 2: GESTÃO DE ACERVOS MUSEOLÓGICOS E DE INICIATIVAS DE MEMÓRIAS

Sandra Regina Ressurreição de Jesus

Museu da Imagem e do Som do Ceará

Simone da Invenção Lopes

INTRODUÇÃO

A gestão de acervos museológicos no Brasil se insere em um campo profundamente atravessado por dimensões políticas, sociais e culturais. Em um país cuja formação histórica é marcada por exclusões e desigualdades estruturais, refletir sobre os acervos implica, necessariamente, questionar quais memórias são preservadas, quais narrativas ganham visibilidade e, sobretudo, quem tem voz na construção dessas escolhas. A museologia contemporânea reconhece que práticas como a documentação, a conservação e a comunicação dos acervos não são neutras: estão impregnadas de intencionalidades, conflitos e disputas simbólicas.

No contexto cearense, essas discussões vêm ganhando densidade e alcance, sobretudo com a realização do 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará, que se consolidou como um espaço de escuta qualificada, trocas interinstitucionais e formulação coletiva de caminhos para os desafios enfrentados pelos museus e pelas iniciativas de memória em todo o estado.

OBJETIVOS

Este texto propõe uma sistematização das discussões desenvolvidas no Painel Temático Gestão de Acervos Museológicos e de Iniciativas de Memória, realizado durante o 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará. Além de destacar os principais eixos temáticos abordados, busca-se refletir sobre os desafios relacionados à representatividade, ao acesso, à memória e à justiça social no campo museológico. Por fim, apresenta-se um panorama dos artigos selecionados para debates, com ênfase nas contribuições que cada trabalho oferece para o fortalecimento das práticas museológicas no Brasil.

DISCUSSÃO TEMÁTICA

A gestão de acervos museológicos ultrapassa o domínio das técnicas de conservação, catalogação ou exposição. Trata-se de uma prática que envolve escolhas éticas e políticas, especialmente no que diz respeito à

construção de narrativas. A forma como se define o que deve ser preservado, como se adquire e difunde uma peça, ou ainda como se articula o discurso que emana dessas coleções, deve necessariamente considerar a pluralidade social, étnica, territorial e de gênero presente no país.

Nesse sentido, torna-se urgente questionar a histórica de exclusão de determinados grupos sociais dos acervos museológicos. Povos indígenas, comunidades quilombolas, populações periféricas, mulheres, pessoas LGBTQIAPN+ e outros sujeitos historicamente marginalizados permanecem, muitas vezes, à margem das narrativas institucionais. A construção de acervos mais representativos exige não apenas visibilidade, mas também a participação ativa dessas vozes em processos curatoriais, nas estratégias de preservação e nas ações educativas.

Partindo dessas premissas, o Painel se estruturou em torno da avaliação de trabalhos que abordassem, sob diferentes enfoques, desde procedimentos técnicos — como documentação, políticas de aquisição, descarte e conservação preventiva — até experiências voltadas à valorização de memórias subalternizadas. A intenção foi contribuir para uma compreensão mais ampla dos acervos enquanto ferramentas potentes de transformação social, cultural e política.

Ao final do processo avaliativo, conduzido por uma comissão técnica, foram selecionados quatro artigos, a partir da relevância temática, do rigor metodológico e da contribuição potencial ao campo museológico. Abaixo, apresentamos os resumos dos trabalhos.

RESUMO DOS ARTIGOS SELECIONADOS

I. Resgatando das Gavetas Registros de um Acervo Histórico: Revisão e Preservação dos Escorpiões (Arachnida: Scorpiones) da Coleção Dias da Rocha no Museu do Ceará

O estudo trata da revisão e da avaliação das condições de preservação dos escorpiões pertencentes à Coleção Dias da Rocha, sob a guarda do Museu do Ceará. Formada no início do século XX pelo professor Francisco Dias da Rocha, a coleção é um marco importante da história natural e da museologia científica no estado.

Após um longo período de dispersão, parte do acervo foi restaurado e incorporado ao Museu, o que demandou ações específicas de curadoria, identificação e conservação. Três exemplares foram analisados, estando em estado razoável de preservação e passíveis de reclassificação segundo parâmetros taxonômicos atualizados. Corrigiu-se, por exemplo, a identificação do exemplar *Rhopalurus rochai*, que passou a ser classificado como *Jaguajir rochae*. Já outros espécimes tiveram sua análise comprometida pela deterioração ou pela falta de material de comparação.

O artigo evidencia a relevância das coleções científicas históricas como repositórios de dados patrimoniais e biológicos, reforçando a necessidade de revisões periódicas para evitar erros acumulados na literatura especializada. Em um contexto de crise ambiental marcado pela perda acelerada de biodiversidade, reforça-se o papel central dos museus de história natural na conservação e no avanço do conhecimento científico.

Mais do que resgatar exemplares do passado, a pesquisa sinaliza a urgência de investimentos contínuos em documentação, curadoria e políticas de preservação que assegurem o acesso e a longevidade dessas coleções.

II. Uma mulher à margem da História: pioneirismo e apagamento de Lucrécia Pinho, a primeira promotora de justiça do Ceará

O artigo reconstrói a trajetória de Lucrécia Pinho, primeira mulher a exercer o cargo de promotora de Justiça no Ceará, a partir de uma pesquisa documental realizada no acervo do Memorial do Ministério Público do Estado do Ceará (MPCE). O estudo resultou na concepção da exposição “Lucrécia Pinho: a trajetória da primeira promotora de justiça do Ceará”, que busca dar visibilidade à sua relevância histórica e aos desafios enfrentados ao longo de sua carreira.

A investigação parte de uma problemática ainda presente nas instituições jurídicas brasileiras: o apagamento de trajetórias femininas, sobretudo de mulheres negras e oriundas das classes populares. A escassez de registros sobre Lucrécia nos próprios arquivos do MPCE é reveladora desse silenciamento institucional e das desigualdades de gênero que atravessaram o século XX.

Com base em documentos institucionais, periódicos, arquivos escolares, registros profissionais, objetos pessoais e entrevistas com familiares, o estudo oferece uma narrativa sólida sobre a vida e a atuação de Lucrécia. Ao mesmo tempo em que promove um resgate histórico, também reposiciona sua imagem no campo institucional, demonstrando o papel estratégico dos acervos museológicos na valorização de memórias subalternizadas. Entre os desdobramentos, destacam-se a realização da exposição, a nomeação da nova sede do MP no município de Aracati em sua homenagem e o reconhecimento de sua importância no campo jurídico cearense. O artigo evidencia a força dos acervos como agentes de justiça histórica e instrumentos de educação cidadã, reafirmando o papel da museologia institucional em práticas comprometidas com a equidade e a memória social.

III. A presença feminina no Museu de Arte da UFC

O Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc) constitui um relevante espaço para a preservação, a pesquisa e a difusão da produção artística no contexto universitário e regional. Este estudo analisou a representatividade feminina no acervo e na gestão do Museu, buscando compreender os desafios e os avanços na valorização de artistas mulheres, bem como na visibilidade de temáticas ligadas à experiência feminina.

A investigação baseou-se em análise documental, incluindo catálogos, inventários, bancos de imagens e registros institucionais, e foi fortalecida por iniciativas do projeto de extensão “Pesquisando e Conhecendo o Mauc”, em especial as atividades “Mulheres no Mauc” (2023), e “Mapeamento Artístico” (2024). Essas ações possibilitaram a sistematização de dados sobre artistas mulheres, representações femininas no acervo e a atuação feminina na gestão, evidenciando lacunas históricas e possibilidades de promoção da equidade de gênero na museologia.

Os resultados indicam que apesar de avanços recentes, a presença de mulheres enquanto criadoras e gestoras ainda é inferior à participação masculina, refletindo padrões históricos de exclusão no campo das artes e na institucionalização museológica. A análise dos registros revela que as obras de artistas mulheres, bem como temáticas relacionadas à experiência feminina, permanecem sub-representadas, o que compromete a pluralidade da narrativa histórica e estética apresentada pelo museu.

A pesquisa também demonstrou que o reconhecimento institucional da contribuição feminina depende de estratégias articuladas de documentação, curadoria e divulgação, capazes de visibilizar trajetórias artísticas e históricas culturais tradicionalmente marginalizadas. A criação de bases de dados sistematizadas, a produção de materiais educativos e exposições temáticas emergem como instrumentos essenciais para ampliar a presença feminina e promover um diálogo crítico com o público sobre representatividade, diversidade e inclusão.

Portanto, a análise da presença feminina no Mauc evidencia a importância da museologia social e crítica, que ao valorizar vozes historicamente silenciadas contribui para a construção de uma narrativa mais plural e inclusiva. O estudo reforça que o papel do Museu vai além da preservação material, incluindo a responsabilidade ética e cultural de integrar perspectivas diversas, fortalecer a equidade de gênero e consolidar espaços de memória e produção artística que reflitam a complexidade da sociedade contemporânea.

IV. artazes Ferroviários – Digitalização da Coleção: Preservação e Acesso à Memória Visual da RFFSA no Ceará

O projeto Cartazes Ferroviários – Digitalização da Coleção teve como foco a preservação e difusão de um acervo gráfico produzido pela Rede Ferroviária Federal S.A. (RFFSA) no Ceará, entre as décadas de 1970 e 1980. Realizado entre 2024 e 2025 com recursos da Lei Paulo Gustavo, o trabalho envolveu ações de conservação preventiva, digitalização e catalogação de cerca de dois mil cartazes, atualmente sob a guarda da Associação dos Engenheiros da Rede de Viação Cearense (AERVC), responsável pelo Museu Ferroviário do Ceará.

Os cartazes revelam aspectos da comunicação institucional da empresa, assim como campanhas educativas e de segurança no trabalho, e evidenciam o vínculo entre arte e patrimônio visual ferroviário. Criados, em sua maioria, por profissionais da própria gráfica da RFFSA, destacam-se nomes como Descartes Gadelha e Luiz Sá, cuja atuação articula a linguagem artística e a função pública.

Além do tratamento técnico do acervo, foi desenvolvida uma exposição virtual permanente, com recursos de acessibilidade como a audiodescrição, ampliando o acesso aos conteúdos e democratizando o conhecimento. Essa iniciativa reforça o papel estratégico de instituições da sociedade civil na preservação de acervos ferroviários, especialmente diante da fragilidade de no país das políticas públicas no setor.

Ao conjugar preservação material, acessibilidade e difusão digital, o projeto contribui para a valorização da memória do trabalho ferroviário e da comunicação visual como patrimônio cultural. Também reafirma a importância de museus e centros de memória como espaços de produção de conhecimento e reflexão crítica sobre a história urbana e social.

IV. Processos de Documentação Museológica do Memorial Espedito Seleiro, Nova Olinda – CE

O Memorial Espedito Seleiro, localizado em Nova Olinda, Cariri cearense, constitui um espaço de singular relevância no contexto da museologia comunitária do estado, dedicado à preservação do ofício do couro e à trajetória do mestre artesão Espedito Seleiro. A documentação museológica emerge como ferramenta estratégica para a gestão, conservação e difusão do acervo, garantindo a integração entre saberes tradicionais, memória local e práticas culturais vivas.

Em seu começo, o Museu enfrentava lacunas significativas, incluindo a inexistência de inventário sistematizado e registros completos das peças, que comprometiam tanto a preservação preventiva quanto a curadoria e a comunicação dos valores simbólicos e materiais. Para suprir essas necessidades foram elaborados instrumentos de registro, como o livro de tomo manual, posteriormente digitalizado, e fichas de catalogação adaptadas, apropriadas para documentar características físicas, contexto histórico e significados associados a cada objeto. A organização do acervo em coleções temáticas permite a rastreabilidade contínua e acessibilidade às informações.

O processo de documentação museológica possibilitou intervenções efetivas de conservação, incluindo a substituição de bases deterioradas e ações de higienização, ao mesmo tempo em que reforçou o caráter educativo do Museu, facilitando a compreensão do saber-fazer tradicional pelos visitantes e pesquisadores. A participação ativa do Mestre Espedito e de outros artesãos na curadoria evidencia a dimensão participativa do

projeto, garantindo que o registro do acervo incorpore os conhecimentos tradicionais e as práticas cotidianas associadas à produção do couro.

É possível entender a importância da documentação museológica dentro de uma instituição, pois ela transcende o mero exercício de registro técnico, configurando-se como instrumento dinâmico de preservação, difusão e sustentabilidade cultural, assegurando a continuidade do patrimônio material e imaterial e fortalecendo o vínculo da comunidade com suas tradições. O Memorial Espedito Seleiro, assim, exemplifica como museus comunitários podem integrar memória, inovação e educação, consolidando-se como um espaço de referência para a valorização do saber-fazer ancestral na contemporaneidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os trabalhos realizados pela comissão científica e as discussões promovidas no Painel Temático 2 Gestão de Acervos Museológicos e de Iniciativas de Memória realizados no 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará reforçam que gerir acervos é assumir uma posição ética diante da história e da sociedade. Ao reunir estudantes, gestores, profissionais do campo museal e pesquisadores que trouxeram suas experiências junto às instituições como o Museu do Ceará, o Memorial do Ministério Público do Estado do Ceará, o Museu de Arte da UFC, o Museu Ferroviário do Ceará e o Memorial Espedito Seleiro, a programação destacou a diversidade de abordagens e desafios enfrentados por espaços museológicos de diferentes naturezas – científicos, artísticos, institucionais e comunitários.

A gestão de acervos, longe de se limitar a protocolos técnicos, envolve decisões que definem o que é digno de ser lembrado, como se preserva e para quem se comunica. Nesse contexto, os estudos apresentados demonstraram a urgência de práticas museológicas que se alinhem com os princípios de equidade, representatividade e reparação histórica. A visibilidade dada à trajetória de Lucrécia Pinho pelo MPCE, a revisão taxonômica da Coleção Dias da Rocha no Museu do Ceará, a digitalização dos cartazes da RFFSA pela AERVC, a contribuição do Mestre Espedito Seleiro, para o fortalecimento da memória e da identidade da região do Cariri e as ações voltadas à presença feminina no Museu de Arte da UFC, são exemplos de como os acervos podem ser mobilizados como ferramentas de transformação cultural e social.

Além disso, a atuação conjunta entre poder público, universidades, associações civis e equipes técnicas qualificadas reafirma a importância da construção coletiva no enfrentamento dos desafios do setor. O Fórum organizado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult Ceará) por meio do Sistema Estadual de Museus (SEM-CE), demonstrou mais uma vez seu papel estratégico como espaço de escuta, articulação de políticas públicas e fortalecimento das práticas museológicas no estado.

Diante de um cenário nacional de descontinuidade de políticas culturais e crescentes ameaças à memória social, torna-se ainda mais necessário defender os museus como instituições fundamentais para a democracia. Fortalecer a gestão de acervos é também garantir o direito à memória, à diversidade e à construção de futuros mais justos.

REFERÊNCIAS

CHAGAS, Mário de Souza. **A ética da paixão**: o movimento social dos museus comunitários no Brasil. In: CHAGAS, Mário de Souza; GONÇALVES, José Reginaldo Santos; MENESES,

CHAGAS, Mário de Souza. **O que é museologia social**. Cadernos Museológicos, Rio de Janeiro: IBRAM, n. 4, 2013.

DESVALD, Denise. **A nova museologia**: reflexões teóricas e práticas. São Paulo: Contexto, 2010.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Os Museus e a Construção das Identidades**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

Ulpiano Bezerra de. **Museu, Memória e Patrimônio**: Ensaios Contemporâneos. Rio de Janeiro: IPHAN, 2009. p. 163-180.

RESGATANDO DAS GAVETAS REGISTROS DE UM ACERVO HISTÓRICO: REVISÃO E PRESERVAÇÃO DOS ESCORPIÕES (ARACHNIDA: SCORPIONES) DA COLEÇÃO DIAS DA ROCHA NO MUSEU DO CEARÁ

Jaderson Jales Martins

Museu de História Natural do Ceará Professor Dias da Rocha, Universidade Estadual do Ceará (MHNCE/UECE)

Célio Moura Neto

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Karla Janaísa Gonçalves Leite

Museu do Ceará

Palavras-chave: Conservação; Fauna; Invertebrados; Memórias; Restauro.

INTRODUÇÃO

Desde a antiguidade os estudiosos que se dedicavam a investigar a natureza e as formas de vida que nela habitam tinham um desejo intrínseco de determinar nomes para os seres naturais e organizá-los sistematicamente (Janeira, 2006). Entretanto, foi após o período renascentista que o famoso naturalista sueco Carolus Linnaeus (1707-1778) popularizou o sistema binomial de nomenclatura universal para os seres vivos e sistematizou as normas para a sua classificação em taxas, por meio da sua obra *Systema Naturae* (1758).

Mas sem uma forma de preservação e organização da biodiversidade catalogada e sistematizada por antigos naturalistas, grandes descobertas científicas realizadas no século XVIII por Charles Darwin e Alfred Russel Wallace não seriam possíveis durante o período de exploração (Suárez; Tsutsui, 2003). As coleções biológicas (zoológicas, botânicas e microbiológicas) prestam esses serviços ao armazenar e preservar de forma organizada espécimes e suas partes em um espaço que dure através do tempo, de forma que permita o seu uso para futuras pesquisas, exposições, ensino e conservação de espécies (Aranda, 2014).

As primeiras coletas no sentido de catalogação da fauna e flora do Ceará iniciaram-se no século XIX pelo naturalista João da Silva Feijó e pela Comissão Científica de Exploração (Paiva, 2002). Todavia, só no período entre o início e o meio do século XX que o cearense Professor Francisco Dias da Rocha se encarregou em produzir o catálogo faunístico do estado, trabalho esse continuado anos depois pelo Professor Melquíades Pinto Paiva e por tantos outros pesquisadores (Borges-Nojosa; Telles, 2009).

O professor Francisco Dias da Rocha foi um dos pioneiros no estudo da fauna e da flora do Ceará. Dedicou-se intensamente às pesquisas científicas e à coleta de espécimes, formando uma ampla coleção com cerca de 10 mil exemplares de história natural e arqueologia (Rocha, 1908). Esse acervo foi instalado em sua própria residência, em um espaço expositivo oficialmente inaugurado em 31 de julho de 1903, denominado Museu Rocha (Almada, 2008).

O Museu Rocha contava com diversas seções, entre elas: botânica, arqueológica, mineralógica e zoológica, além de um jardim com espécies vegetais, como cactáceas e aráceas (Almada, 2008). Segundo Nomura (1965), tratava-se de uma instituição que ia muito além da simples acumulação de objetos raros ou curiosos, reunindo coleções sistematicamente organizadas, conforme os padrões dos grandes museus de história natural da época.

Em 1959, já sem condições financeiras para manter sozinho a conservação do acervo e, provavelmente, preocupado com o destino da coleção que construiu ao longo da vida, Dias da Rocha decidiu vender e doar parte dos itens que compunham o Museu Rocha (Nomura, 1965). Com o tempo, esses exemplares foram sendo transferidos para diferentes instituições, e devido a ausência de documentação adequada e a escassez de pesquisas sobre o tema, o paradeiro de grande parte da Coleção Dias da Rocha permanece desconhecido.

No início do século XXI, em 2005, parte da coleção foi incorporada ao acervo do Museu do Ceará. Diante do estado precário de conservação dos exemplares, o Museu passou a buscar o desenvolvimento de projetos voltados à recuperação e à identificação da Coleção Dias da Rocha, considerando que os espaços museológicos que abrigam coleções biológicas têm o dever de garantir a proteção, a integridade e a acessibilidade ao material. A essas instituições cabe a responsabilidade pela preservação do patrimônio nacional e da biodiversidade brasileira (Falaschi et al., 2011). Uma das ações voltadas à recuperação da coleção foi o projeto “Um resgate da História Natural do Ceará”, desenvolvido entre 2019 e 2021 por pesquisadores do Museu de História Natural do Ceará da Universidade Estadual do Ceará (MHNCE-UECE). Durante a iniciativa, todos os espécimes de mamíferos e aves passaram por um processo de higienização básica, utilizando técnicas úmidas e secas. As bases de madeira sobre as quais os

espécimes estavam montados também foram devidamente higienizadas. As ações de catalogação e higienização foram fundamentais para a conservação, identificação e classificação de diversos exemplares. No entanto, faz-se necessária a continuidade e a periodicidade dos trabalhos de curadoria na Coleção Dias da Rocha, especialmente no que se refere aos espécimes de artrópodes, que foi significativamente comprometido ao longo do tempo.

OBJETIVO

O objetivo desta pesquisa é revisar o catálogo de escorpiões da Coleção Dias da Rocha, bem como avaliar as condições de preservação dos exemplares.

ANÁLISE

Realizamos três visitas técnicas entre os dias 11 de julho de 2024 e 22 de maio de 2025 ao acervo Dias da Rocha no Museu do Ceará – Anexo Bodeioiô, localizado no bairro Centro, Fortaleza/CE.

O acesso aos frascos com os espécimes de escorpiões foi realizado através da consulta dos números-tombo DR 0XXX, pelo livro de Borges-Nojosa & Telles (2009), que catalogou a coleção Dias de Rocha após restauro. O processo de revisão das condições de preservação e identificação dos espécimes foi executado utilizando-se luvas, pinças e fundo branco para manipular sem danificar e visualizar facilmente os exemplares (Figura 01). Realizou-se a revisão taxonômica por meio da diagnose por caracteres morfológicos, uso de espécimes preservados mais novos para comparação direta e pela chave dicotômica de identificação de Lourenço, Jesus-Junior & Limeira-de-Oliveira (2006).

Figura 01 – Restauro e revisão taxonômica dos espécimes de escorpiões da Coleção Dias da Rocha no Museu do Ceará.



Fonte: Autores, 28/08/2024.

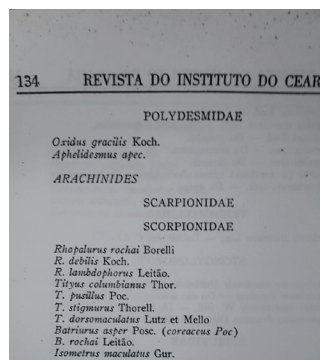
DISCUSSÕES

Examinamos três números-tombo do catálogo, com as respectivas numerações DR 0591, DR 0718 e DR 0724. Cada um dos espécimes se encontrou em ótimo ou perfeito estado de conservação, com uma unidade (DR 0718) e um lote de dois espécimes (DR 0724) conservados em via seca

dos três exemplares examinados, como descrito em Borges-Nojosa & Telles (2009). O número-tombo DR 0961, também conservado em via seca, encontra-se em um estado irrecuperável após ação de recuperação do acervo, devido a essa condição, não foi possível examinar o exemplar. Isso demonstra que apesar de três espécimes terem sido bem conservados nestas condições, meios de conservação em via seca, que são adequados para determinados táxons animais, demonstram-se inapropriados para outros. Esse é o caso para a preservação de aracnídeos que, diferentemente dos insetos, perdem qualidade e durabilidade em condições de desidratação, e isso pode afetar caracteres mais delicados que são valiosos para identificação à nível de espécie.

Das 10 espécies que constam no inventário faunístico do Ceará de Dias da Rocha (1948), apenas três encontraram-se no acervo após restauro e com todos classificados em Classe Aranae (Filo Arthropoda), junto às aranhas (Borges-Nojosa & Telles, 2009). Percebe-se que os escorpiões estão mais corretamente classificados no catálogo da própria autoria em Arachnides, classe zoológica que os agrupa junto às demais ordens de aracnídeos (Figura 02).

Figura 02 – Lista de escorpiões do Ceará catalogados por Francisco Dias da Rocha.



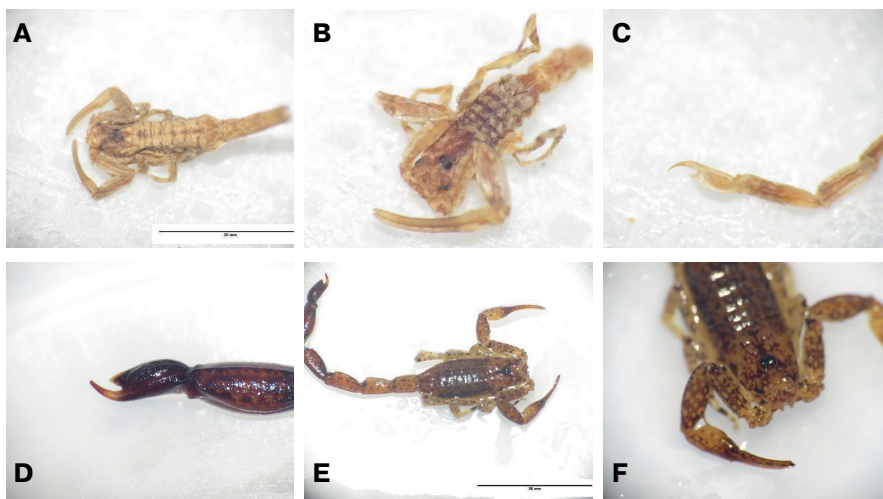
Fonte: Rocha, 1948.

Observou-se que o espécime DR 0591 não se encontrava identificado no catálogo de Borges-Nojosa & Telles (2009), portanto o espécime foi reclassificado de *Rhopalurus rochai* Borelli, 1910 (Rocha, 1948) para *Jaguajir rochae* (Borelli, 1910) (Esposito et al., 2017). Já o exemplar DR 0718, rotulado como *Bothriurus aspa* Pocock 7. e inventariado como *Batriurus asper* Posc. (*coreaceus* Poc) (Figura 02), necessitou apenas de uma correção de grafia e uma revisão taxonômica para *Bothriurus* cf. *asper* Pocock, 1893. Por sua vez, o espécime DR 0961 identificado em seu rótulo como *Tityus indecisus*, M. Leitão, permanece com identificação indecisa, uma vez que o espécime se perdeu pela deterioração. Esse material, especificamente, provavelmente é fruto de permuta com material de outros colecionadores

de história natural, já que não há registros e nem evidências de população da espécie no Ceará (MOURA-NETO, et al. 2021).

Em relação ao exemplar DR 0724, lote com espécimes identificados como *Tityus pusillus* Pocock, 1893 ou *T. pusillus* Poc. (Rocha, 1948), a sua correta diagnose permanece uma dúvida devido ao período em que os seus espécimes se encontravam desidratados, impedindo examinar caracteres diagnósticos menores e mais delicados da espécie de maneira mais minuciosa. Além disso, a falta de material para comparação também dificultou a confirmação da espécie. Supõe-se que há *T. pusillus* em enclaves da Mata Atlântica ao sul do Ceará e próximo aos limites com Pernambuco, baseado em registros informados pela “Vigilância em Saúde Pública da Secretaria da Saúde do Estado do Ceará” (SESA-CE). Mas, sem o(s) espécime(s) depositado(s) e mais coletas na região impedem que haja confirmação de qualquer população nativa no estado. Dessa forma, reclassificou-se os espécimes como indivíduos do subgênero *Microtityus* Kjellesvig-Waering, 1966, grupo “*T. clathratus*” (Lourenço, Jesus-Junior & Limeira-De-Oliveira, 2006) (Figura 03).

Figura 03 – A. *Tityus pusillus* Pocock, 1893 DR 0724. B. Vista dorsal de DR 0724. C. Pós-abdômen e télson em vista lateral de DR 0724. D. Pós-abdômen e télson em vista lateral de *Tityus maranhensis* Lourenço, Jesus Junior & Limeira-de-Oliveira, 2006. E. Vista dorsal de *T. maranhensis*. F. Região anterior do corpo em vista dorsal de *T. maranhensis*.



Fonte: Autores, 22/05/2025.

De acordo com Willis (2003), a falta de consulta dos espécimes ou originais nas coleções em que estão salvaguardados por pesquisadores de história natural, por consequência, acumula muitos erros comuns na ciência.

Estes ocorrem quando um autor cita outro autor sem examinar os espécimes ou originais, propagando na literatura registros equivocados sem uma revisão adequada, o que Pacheco (1995) chama de “erro em cascata”. Por isso, sempre que possível se faz necessário que os originais passem por uma revisão criteriosa para se evitar falhas na literatura decorrentes da falta de atualizações na taxonomia. Sendo assim, os exemplares seguem disponíveis no acervo para consultas futuras por especialistas.

Foram recuperados e avaliados três dos quatro exemplares que se encontravam no acervo após restauro. O exemplar DR 0591, que recebe o epíteto específico da espécie em homenagem ao Prof. Dias da Rocha, junto a demais outras espécies dedicadas a ele, foi remanejado para a exposição da Coleção Dias da Rocha no Anexo Bode loiô do Museu do Ceará (Figura 04).

Figura 04 – A - D. Espécimes revisados de escorpiões do acervo do Museu do Ceará. E. Exposição Dias da Rocha. F. Catálogo de espécies dedicadas ao naturalista Prof. Dias da Rocha.



Fonte: Autores, 22/05/2025 e Borges-Nojosa & Telles, 2009.

A coleção científica formada pelo Dias da Rocha é uma das mais antigas do Ceará, com alguns espécimes coletados há mais de 100 anos. A parte dessa coleção relacionada à história natural tem grande potencial para fornecer dados relevantes sobre o conhecimento científico, histórico e cultural.

Os museus de história natural e suas coleções são fontes inestimáveis de informações biológicas, principalmente no contexto atual de perda de habitat, invasões biológicas e mudanças climáticas globais (Ponder et al., 2001). O material aqui analisado, mesmo sendo baseado em poucos indivíduos, pode dar pistas sobre a diversidade de escorpiões no Ceará, uma linha de pesquisa ainda pouco explorada no estado.

É preciso também levar em consideração os esforços de coleta em épocas passadas e recentes, fazendo com que alguns grupos ainda sejam pouco amostrados e representativos em coleções biológicas, o que afeta diretamente o conhecimento sobre os padrões de distribuição da diversidade (Oliveira et al., 2016). Dessa forma, a interação do conhecimento preservado nos museus e novas pesquisas na área de biodiversidade é algo necessário para direcionar de forma mais efetiva o conhecimento e a conservação da biodiversidade.

Os espécimes depositados em coleções biológicas são registros da variação morfológica e genética passada e recente e, muitas vezes, são o único registro de uma espécie extinta ou de espécies vistas na natureza apenas uma vez em sua forma selvagem (Marinoni; Peixoto, 2010).

O valor intrínseco das Coleções de História Natural não está relacionado apenas com os exemplares físicos em si, mas também com os dados associados aos exemplares e à própria coleção. Uma coleção pode ter várias informações associadas, aumentando com a quantidade e variedade de espécimes, uso do acervo, estudos e pesquisas regularmente. Uma gestão adequada das informações e a preservação são elementos essenciais para que a coleção seja uma ferramenta científica capaz de gerar novos conhecimentos (Cartaxana, 2014).

A conservação e a restauração dos objetos pertencentes aos acervos de história natural transfiguram-se em problema, tanto para os profissionais que os conservam, como também para as instituições que os colecionam, os exibem e os guardam. O material arqueológico, paleontológico, etnográfico, zoológico e botânico sofrem deteriorações causadas por condições intrínsecas e extrínsecas provocadas provavelmente por antigas formas de acondicionamentos, manuseios, armazenamentos, de transportes inadequados, etc. (Júnior, 2020).

O professor Dias da Rocha construiu e deixou um grande legado para a história natural, especialmente cearense, através de suas coleções e pesquisas. No entanto, é necessário que haja uma valorização, preservação e divulgação desse bem que proporciona conhecimento da memória e da ciência cearense.

CONCLUSÕES

A revisão desenvolvida nesta pesquisa se faz necessária diante das recorrentes inconsistências associadas à distribuição geográfica dos escorpiões (Arachnida: Scorpiones), frequentemente afetada por processos de sinonímia e homonímia, alterações na classificação genérica e registros equivocados de espécies. O catálogo de escorpiões reunido por Dias da Rocha não é submetido a uma revisão por especialistas desde a década de 1950, o que pode ter contribuído para o acúmulo de erros taxonômicos, comprometendo, assim, a compreensão atual da distribuição da escorpiofauna no Ceará.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Z. **Professor Dias da Rocha origem, vida e obra**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

ARANDA, A.T. Coleções Biológicas: Conceitos básicos, curadoria e gestão, interface com a biodiversidade e saúde pública. In: **Anais eletrônicos do 3^a Simpósio sobre a Biodiversidade da Mata Atlântica** [Internet]. Santa Teresa: SAMBIO; 2014 [acesso em 18 out. 2021]. Disponível em: <http://www.sambio.org.br/simbioma/simbioma%20iii/03.pdf>.

BORGES-NOJOSA, D.M.; TELLES F.B.D.S. **A coleção Dias da Rocha no Museu do Ceará**. Fortaleza, Brasil: Museu do Ceará/Secult, 2009. 95 pp.

CARTAXANA, A.; MARÇAL, A.; CARVALHO, D.; LOPES, L.F. O papel das coleções de história natural no estudo e conservação de invertebrados. **Ecologi@**. Lisboa, , 7, 2014. pp.15-21.

ESPOSITO, L.A.; YAMAGUTI, H.Y.; SOUZA, C.A.; PINTO-DA-ROCHA, R.; PRENDINI, L. Systematic revision of the neotropical club-tailed scorpions, *Physoctonus*, *Rhopalurus*, and *Troglophopalus*, revalidation of *Heteroctenus*, and descriptions of two new genera and three new species (Buthidae: *Rhopalurusinae*). **Bulletin of the American Museum of Natural History**, 2017 (415), 2017. pp. 1-136.

FALASCHI, R.L.; CAPELLARI, R.S.; OLIVEIRA, S.S. Museus de ciência: do reconhecimento e conservação da biodiversidade à divulgação científica. **Revista Simbio-Logias**, v. 4 n. 6, p. 12-23, 2011.

JANEIRA, A.L. Primórdios do colecionismo moderno em espaços de produção do saber e do gosto. **Memorandum**, 10, p. 65-70, 2006.

JUNIOR, M.S. O conceito de ruína nas coleções dos museus de ciências e história natural. **Arquivos do Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG**, 29, p. 68-95, 2020.

LOURENÇO, W.R.; JESUS-JUNIOR, M.M.B.G.; LIMEIRA-DE-OLIVEIRA, F. A new species of *Tityus* CL Koch, 1836 (Scorpiones, Buthidae) from the state of Maranhão in Brazil. **Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa**, v. 38 n.1, p. 117-120, 2006.

MARINONI, L.; PEIXOTO, A.L. As coleções biológicas como fonte dinâmica e permanente de conhecimento sobre a biodiversidade. **Ciência e Cultura**, v. 62 n. 3, p. 54-57, 2010.

MOURA-NETO, C. et al. **Lista de Aracnídeos do Ceará**. Fortaleza: Secretaria do Meio Ambiente do Ceará, 2021. Disponível em <https://www.sema.ce.gov.br/fauna-do-ceara/invertebrados/aracnideos>. Acessado em: 01.jun.2025.

NOMURA, H. **Um Grande Naturalista Cearense**: Francisco Dias da Rocha. Fortaleza, Revista do Instituto do Ceará, 1965. 26 p.

OLIVEIRA, U. et al. The strong influence of collection bias on biodiversity knowledge shortfalls of Brazilian terrestrial biodiversity. **Diversity and Distributions**, v. 22 n. 12, p. 1232-1244, 2016.

PACHECO, J.F. A Comissão Científica do Ceará (1859-1861) e sua relevância para as coleções de aves do Museu Nacional do Rio de Janeiro. **Atualidades Orn.**, 67, p. 6-7, 1995.

PAIVA, M.P. Os naturalistas e o Ceará. **Revista do Instituto do Ceará**, 2002. 354 p.

PONDER, W.F. et al. Evaluation of museum collection data for use in biodiversity assessment. **Conservation biology**, v. 15 n. 3, p. 648-657, 2001.

ROCHA, F. D. Ao leitor. Boletim do Museu Rocha. Fortaleza, v.1 n. 1, p. 1-2, 1908.

ROCHA, F. D. Subsídio para o estudo da fauna cearense (Catálogo das espécies animais por mim coligidas e notadas). **Revista do Instituto do Ceará**, 62, p. 102-138, 1948.

SUAREZ, A.V.; TSUTSUI, N.D. The value of museum collections for research and society. **BioScience**, v. 54 n. 1, p. 66-74, 2004.

WILLIS, E.O. Bird records in the southern Neotropics: on the need to critically check specimens, literature citations and field observations. **Orn. Neotrop.**, 14, p. 549-552, 2003.

UMA MULHER À MARGEM DA HISTÓRIA: PIONEIRISMO E APAGAMENTO DE LUCRÉCIA PINHO, A PRIMEIRA PROMOTORA DE JUSTIÇA DO CEARÁ

Alisson Freitas da Silva

Mestre pelo Programa em História, Culturas e Espacialidade da Universidade Estadual do Ceará e Arte-educador no Memorial MPCE

Lígia Rodrigues Holanda

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em História e Letras da Universidade Estadual do Ceará. Historiadora do Memorial MPCE.

Lucas Rodrigues Pinheiro

Especialista em História do Brasil pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Piauí. Chefe de Departamento do Memorial MPCE

Palavras-chave: Promotora de Justiça; Trajetória; Pioneirismo Feminino.

INTRODUÇÃO

O Memorial do Ministério Público do Estado do Ceará (Memorial MPCE), foi inaugurado no dia 13 de novembro de 2023 com o objetivo de preservar e difundir a memória da instituição e a sua atuação em prol da sociedade e do ambiente democrático de direito. A narrativa de sua exposição entrelaça a memória institucional com os diferentes períodos históricos da sociedade brasileira, bem como aborda a história de alguns promotores e procuradores de Justiça de importante atuação e simbolismo. Um desses membros destacados é a sobralense Lucrécia Pinho, a primeira mulher a assumir o cargo de promotora de Justiça no estado.



Figura 1. Fonte: Visita Virtual do Memorial MPCE

Ao visitar o espaço do Memorial MPCE, o público se depara com seu nome, sua fotografia e informações contidas em um Livro de Assentamento¹ e em algumas carteiras de identificação funcional. Esse recorte expositivo é produto do processo de construção da exposição fixa do Memorial do MPCE, através da qual surgiram, em 2023, as primeiras informações sobre a Lucrécia Pinho. Tratava-se de informações fragmentárias, diluídas em uma busca mais ampla. Nos dossiês funcionais que compõem o acervo documental do MPCE, o nome de Lucrécia Pinho figurava como a primeira menção a uma mulher atuando na posição de promotora de justiça. Nessa mesma ocasião, fizemos o primeiro contato com a família de Lucrécia, que com muita presteza trouxe alguns de seus objetos pessoais ou que se referiam a ela: fotografias, recortes de jornais, certidão de nascimento, dentre outros. Alguns desses objetos podem ser vistos na imagem já apresentada (Figura 1).

A atuação de Lucrécia Pinho no MPCE ocorreu entre as décadas de 1930 e 1960 e representou um marco na história da instituição. Contudo, passados 90 anos de seu ingresso na função de promotora e 25 anos de seu falecimento, sua trajetória é pouco conhecida entre o público que acessa o memorial, entre estudantes e programas de cursos de Direito do estado e até mesmo entre os sujeitos que atuam no MPCE. A ideia de fazer uma exposição sobre Lucrécia Pinho surgiu como um confronto ao apagamento de uma personagem que, por diversas nuances, foi pioneira, e embora tenha um cunho biográfico, a exposição lança luz sobre questões mais amplas, como a luta pelo acesso à educação e a participação das mulheres na área jurídica.

Dados recentemente publicados pelo Conselho Nacional do Ministério Público (CNMP) sobre a representatividade feminina no MP brasileiro (2023) revelam que a instituição conta, no total, com 13.170 membros, dos quais 40,54% são mulheres e 59,46% são homens. Entre as regiões, o Nordeste se destaca por apresentar o maior índice de equidade de gênero, com 43,18% de mulheres exercendo os cargos de promotoras e procuradoras de Justiça.

No recorte específico do Ministério Público cearense, alguns dados merecem atenção. Segundo informações atualizadas pela Secretaria de Gestão de Pessoas do MPCE, atualmente há 411 membros atuando nas Promotorias de Justiça, sendo 268 homens e 143 mulheres. Na segunda instância, entretanto, observa-se uma realidade distinta: do total de 55 procuradores de Justiça em atividade, a maioria é composta por mulheres, com 29 procuradoras.

1. Os livros de assentamento são documentos de registro da atividade funcional dos membros do Ministério Público, anotando questões como a nomeação, as designações, as promoções, exonerações ou aposentadoria de cada promotor e procurador de justiça.

Mesmo com os números atuais, que indicam mais igualdade nos quadros institucionais, pouco se sabe sobre as trajetórias das primeiras mulheres que desbravaram esse campo de atuação. Nesse sentido, o corpo técnico do Departamento de Memória Institucional do MPCE empreendeu esforços para (re)montar a trajetória de vida de Lucrécia Pinho. Extrapolando a visão tradicionalista de biografia, que se quer heroica e encomiástica, visualizamos sua vida como elemento para entendermos as diferentes interfaces do contexto no qual viveu. Afinal, da mesma forma que o indivíduo interfere em mudanças na sociedade, a sociedade também opera mudanças no indivíduo (Levi, 2006). Desse modo, sua trajetória se torna, nesta investigação, o fio condutor para que possamos entender o todo (Rodrigues, 2015) que, por sua vez, era atravessado por questões sociais e culturais envolvendo grandes obstáculos na profissionalização de mulheres na área jurídica.

Partindo dos documentos salvaguardados no Memorial do Ministério Público, a pesquisa expande, por meio de periódicos, documentos oficiais, entrevistas e objetos pessoais, as informações sobre Lucrécia, sua família, espaços que frequentou, sua vida estudantil secundarista e universitária e, por fim, profissional.

OBJETIVO GERAL

Apresentar a experiência do Memorial do Ministério Público do Estado do Ceará (MPCE) na pesquisa, na documentação e na difusão da trajetória de Lucrécia Pinho, primeira mulher promotora de Justiça do Ceará, como prática de gestão de acervo e valorização da memória institucional.

Objetivos Específicos

1. Discutir os processos de pesquisa, documentação e construção de narrativas a partir do acervo institucional, destacando a utilização de diferentes fontes (documentos oficiais, periódicos, objetos pessoais e entrevistas), bem como seu uso como ferramenta de educação e cidadania.
2. Refletir sobre os desafios na preservação de memórias de sujeitos historicamente apagados, especialmente no contexto da atuação feminina na história do Ministério Público e no campo jurídico como um todo.

Segundo dados do Conselho Nacional de Justiça, o Brasil possui mais de 1.240 cursos superiores para a formação de advogados. Isso significa que o campo do direito ainda é um dos ramos mais procurados por jovens e adultos na escolha da carreira profissional. No entanto, o cenário era bastante diferente em meados do século XIX, quando os cursos de direito ainda eram escassos no território nacional, e o acesso dificultoso por uma série de questões, principalmente financeiras.

Os primeiros cursos de ensino superior voltados à carreira jurídica no Brasil só foram implementados em 1827, na cidade de Olinda (posteriormente mudaram-se para Recife) e em São Paulo. Apesar da institucionalização, os cursos passaram a funcionar regularmente nos anos 1850 (Santos, 2016). Ambos os cursos seriam centros formadores para os filhos – somente os homens – da elite econômica e política do Império, formando a “elite jurídica” brasileira que, por sua vez, seria aquela a preencher as variadas funções na estrutura do Estado.

Somente três décadas mais tarde, após variadas reformas educacionais no sistema de ensino brasileiro, as primeiras mulheres se formariam bacharéis em direito: as pernambucas Delmira Secundina da Costa, Maria Coelho da Silva Sobrinha e Maria Fragoso Orlando da Silva se formaram pela Faculdade de Direito de Recife no ano de 1888.

No Ceará, o curso de direito data apenas do início do século XX, quando em 1903 foi fundada a Academia Livre de Direito, cuja fundação atendia aos anseios da elite intelectual local. A carreira jurídica era almejada tanto pelo status social conferido pelo título de bacharel, quanto pela possibilidade de rápida empregabilidade. A escassez de profissionais formados na área gerou uma alta demanda para o preenchimento de cargos na burocracia estatal, como promotores, juizes, delegados, entre outros, além de favorecer o ainda incipiente campo da advocacia privada.

Até meados do século XX, defendia-se que a advocacia era uma profissão eminentemente masculina, que demandava racionalidade, resolutividade e capacidade de articulação discursiva e, portanto, tratava-se de uma atividade viril, incompatível com a “natureza” feminina, marcada pelo recato, pelo sentimentalismo e pela docilidade. Ao recorrer à ideia de “natureza feminina”, justificavam-se as divisões dos papéis sociais, relegando às mulheres apenas as funções vinculadas à maternidade, aos afazeres domésticos e ao âmbito da vida privada – papéis que, com o advento da produção capitalista, tornaram-se cada vez mais desvalorizados –, construindo uma identidade feminina calcada em enunciados masculinos.

Como nos lembra Joan Scott (1995), o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais, que se pauta nas diferenças percebidas através do sexo, e uma forma primeira de significar as relações de poder. Ao afirmar essa identidade feminina como um dado natural, dá-se a impressão de que ela tem um caráter imutável, como se existisse a priori, e sua recusa por parte das mulheres fosse uma negação da própria natureza e, portanto, um desvio. Desse modo, ao tencionarem sua entrada no espaço público e no âmbito do trabalho, as mulheres encontraram menos obstáculos nas profissões ligadas ao cuidado e à educação.

Para atuar na área jurídica, as mulheres tiveram que travar uma árdua luta, primeiro para acessar os cursos superiores, em seguida para obter autori-

zação de seus pais ou maridos (quando casadas), para ocupar os postos de trabalho. Já na virada do século XIX para o XX, encontramos registros das primeiras mulheres formadas em direito, mas elas, à revelia de sua formação, eram corriqueiramente impedidas de exercer a advocacia. O caso mais emblemático a ser citado é o de Myrthes Gomes de Campos. Formada em 1898, Gomes de Campos encontrou diversos entraves para exercer a advocacia, indo desde a dificuldade de reconhecimento de seu diploma, até mesmo o próprio exercício da profissão. Chamada de “mulher advogado” em crônicas jornalísticas, travou grande batalha para exercer a profissão, conseguindo adentrar no então Instituto da Ordem dos Advogados do Brasil – principal representante da elite jurídica do país - quase uma década depois de sua formatura (Schueler; Rizinni, 2021).

No Ceará, a primeira mulher a ingressar na Academia Livre de Direito² foi Solange de Paula Barros, formada em 1917, sendo sucedida por Odete Correia Menezes e Henriqueta Galeno (formadas em 1918), por Maria Pia Nogueira (em 1929) e, finalmente, por Lucrécia Pinho, em 1933. Como mencionamos, conquistar o título de bacharel era apenas uma das inúmeras batalhas que essas mulheres enfrentariam na busca por adentrar no âmbito do trabalho. A investigação aqui realizada foca em Lucrécia Pinho, a quinta aluna a formar-se em direito no Ceará.

Filha de Edgar Pinho e Maria José Pinho, Lucrécia nasceu em Sobral no dia 28 de abril de 1912 e foi a mais velha dos oito filhos do casal. Sabe-se que seu pai foi tipógrafo de alguns jornais, dentre eles, O Povo. Posteriormente, a família mudou-se para Fortaleza, onde ela completou seus estudos básicos. Seu ensino secundário foi realizado em uma das principais instituições de ensino da capital: o Liceu do Ceará. Nessa época, o Liceu permanecia sendo a única instituição de ensino médio pleno, que embora fosse pública, era frequentada quase exclusivamente pelas famílias abastadas do estado.

No Liceu, ainda menina, Lucrécia se viu imersa em um universo eminentemente masculino, pois apesar de a instituição aceitar a matrícula de alunas, havia uma enorme disparidade entre os sexos, de modo que no ano de 1925 havia 196 alunos matriculados e, destes, apenas 8 eram mulheres (Oliveira; Ciasca, 2010). Esse quadro talvez possa tê-la preparado para sua jornada no curso de Direito, sendo a única mulher de sua turma.

É plausível supor que ao longo de sua vida de estudante Lucrécia Pinho tenha enfrentado muitos desafios por ser mulher e por vir de uma família com menores condições financeiras. No decorrer da pesquisa, além dos periódicos, lançamos mão da História Oral, entrevistando Aline Pinho e Socorro Pinho, sobrinha-neta e sobrinha de Lucrécia, respectivamente. Ambas as entrevistadas tiveram um largo convívio com nossa protagonista, chegando a residir na mesma casa.

2. Dados coletados nos livros de formandos da Faculdade de Direito, que atualmente estão sob a guarda do Memorial da UFC.

Dentre as questões abordadas na entrevista, perguntamos quais eram as lembranças da vida de estudante que Lucrécia Pinho costumava compartilhar, sobressaindo três questões: a primeira relativa à ausência de banheiros femininos na Faculdade de Direito; a segunda sobre a recusa de um professor em proferir aula sobre estupro na sua presença; e a terceira sobre ter sido barrada na entrada do Teatro José de Alencar durante o evento de colação de grau de sua turma.

O segundo episódio foi rememorado em alguns jornais e notícias biográficas sobre Lucrécia. O pequeno recorte, doado ao memorial meses antes da realização da entrevista, traz anotações feitas pela própria Lucrécia, com a indicação da fonte: o jornal Diário do Nordeste, nº 4911 de 06 de nov. 1995. Insubordinada, Lucrécia Pinho se recusou a sair, pois também se tornaria advogada e precisaria daqueles conhecimentos. O mesmo fato foi narrado por Lucrécia em outra matéria: “Respondi que ele poderia dar a aula tranquilo. Assisti à aula como sempre fazia e sai de cabeça erguida” (Primeira mulher inscrita na ordem dos advogados, 28 de nov. 1995).

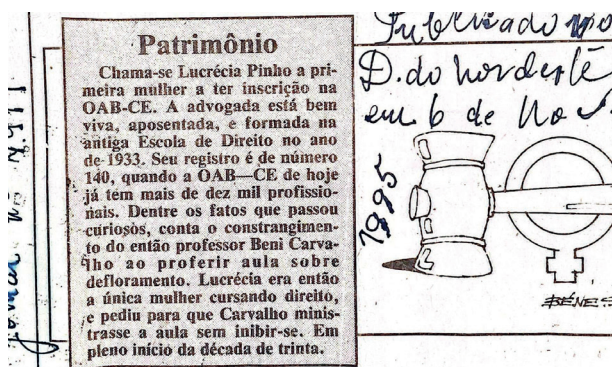


Figura 2. Fonte: Recorte de jornal doado pela família de Lucrécia Pinho ao Memorial MPCE.

Ainda em seu período de estudante, Lucrécia era frequentemente mencionada na imprensa sobralense, como no jornal A Ordem, evocada como uma jovem inteligente, tenaz e capacitada. Essas qualidades a levaram a formar-se em dezembro de 1933, aos 21 anos, junto de outros 46 bacharéis. Sendo a única mulher de sua turma, foi apelidada de “Flor de Liz”. Na noite de sua formatura, um momento que deveria ser apenas de alegria, Lucrécia foi constrangida por ser mulher, como relembra Aline Pinho:

E assim, os colegas de classe dela, né, que eram o Filgueiras Lima... o Parsifal Barroso, que eram muito amigos dela, chegaram a precisar na data da... na colação de grau deles, eles precisaram ir até a porta do teatro José de Alencar, porque ela chegou trajando, né, a beca... formanda! - Quem é a senhora? Quem é você? - Eu sou formanda! - Formanda? Uma mulher em direito? Não pode! Tem alguma coisa errada! E

barraram a entrada dela. E ela disse: mas não é possível! Não é possível, eu fiz quatro anos de direito. Segue isso? Tá errado! Enfim, um deles estava lá próximo e disse, olhe o nome da turma é Flor de Lis, que ela era a Flor de Lis da turma [...]³.

Ao parabenizá-la, o jornal *A Ordem* publicou que Lucrécia era a primeira sobralense a se formar em direito e que era “filha de um conterrâneo pobre” (Lucrecia Pinho, 09 dez. 1933). O que dá indícios para entender o lugar social da família, que por sua vez provinha de condição social diferente daquelas famílias que predominantemente matriculavam seus filhos nos cursos jurídicos do país. Lucrécia foi uma menina pobre que alcançou instituições educacionais majoritariamente ocupadas por filhos de famílias abastadas – apesar de não sabermos de forma pormenorizada como se deu tal processo.

Em uma pesquisa lacunar, que, portanto, carece de aprofundamento, não encontramos menção a nenhuma das formadas antes de Lucrécia atuando na advocacia particular⁴. Solange de Paula Barros é citada em vários jornais de sua época como mantenedora de uma escola privada, como professora da escola Justiniano de Serpa, e ainda como proprietária da Pensão Nacional (Viana Júnior, 2009). Sobre Odete Correia Menezes e Maria Pia, encontramos apenas uma menção que dizia que elas eram cativas entre os círculos literários da cidade. Henriqueta Galeno é, dentre as mulheres citadas, a mais conhecida. Filha do poeta Juvenal Galeno, Henriqueta desde cedo esteve inserida na vida cultural da cidade, assumindo, após a morte do pai, os cuidados pela Casa Juvenal Galeno.

Em seu livro “Mulheres memoráveis”, Henriqueta Galeno narra com tristeza a proibição de seu pai para que ela assumisse a função de promotora de justiça:

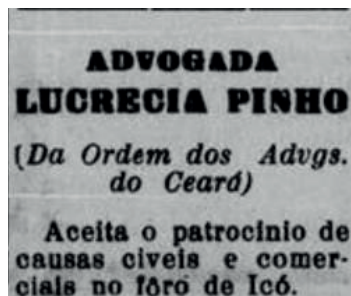
Fiz o Curso de Direito na Faculdade do Ceará e, logo ao concluir, o Presidente do Estado, Dr. João Tomé, ofereceu-me a nomeação para a Promotoria da Capital. [...] Sonhei na tribuna profligando com vêemencia os crimes. Mas êste belo sonho, logo [...] foi desfeito pelo veto terminante de meu pai, que não concebia, naquela época, uma moça exercendo êste cargo, e zangado, como eu raramente o via, disse-me: “Sou absolutamente contrário e terei grande desgosto se você me desobedecer”. (Galeno, 1965, s/p)

Com o aceite do pai, o afamado poeta cearense Juvenal Galeno, Henriqueta teria exercido cargo no Ministério Público do Ceará em 1929, sendo a primeira mulher nesta função no Ceará, entretanto seu percurso foi outro, tornou-se professora da Escola Normal e do Liceu do Ceará e ativista feminista, sem jamais exercer a advocacia.

3. Trecho da entrevista com Aline Pinho, concedida ao projeto Memória em Cena do Departamento de Memória Institucional do MPCE, em fevereiro de 2025.

4. Busca nominal nos jornais da época disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Poucos meses após se formar, Lucrécia adentrou a Ordem dos Advogados Seccional Ceará (OAB-CE), em 1933. Por ato de 01 de junho do mesmo ano, foi nomeada para o cargo de Promotora de Justiça de Icó, função que era exercida em concomitância com a advocacia privada, como é possível verificar em um anúncio publicado por ela no jornal O Combate, em 1935:



Fonte: O Combate. 23 de janeiro de 1935, p. 04.

A fonte é possivelmente o primeiro anúncio de uma advogada na imprensa do estado, sendo publicado repetidas vezes no mesmo ano.

Dentre as matérias coletadas, uma teve papel preponderante, em nosso entendimento, acerca da trajetória de vida de Lucrécia, trazendo informações que corroboraram algumas hipóteses levantadas previamente. Publicada no jornal O Povo de 14 de setembro de 1936, a matéria é assinada por Carlos Rocha, editor que, por muito tempo, trabalhou com Edgar Pinho, tendo-lhe muita estima. O texto é atravessado pela comoção de quem acaba de perder um amigo e deseja lhe prestar uma homenagem. Carlos Rocha ressalta a difícil situação econômica na qual vivia o falecido, em detrimento de todo o trabalho que desempenhava de forma árdua e primorosa. A questão racial aparece no texto nos seguintes termos:

[...] quando sem êste preconceito revoltante de raça, eu apertava a tua mão de nascimento humilde, sentia a sensação salutar de que estava comprimindo a mão de um cidadão honrado como poucos o sabem ser nessa vida de pobreza (Edgar Pinho, 14 de setembro de 1936, p. 03).

A menção ao preconceito de raça confirma o que era uma suspeita: Lucrécia Pinho, além de ter rompido várias barreiras por ser uma mulher de família pobre, era também oriunda de uma família de origem negra. Outras fontes já apontavam para essa direção, como o seu atestado de vacinação contra a varíola, expedido pela Delegacia de Higiene de Camocim, e a sua carteira de identidade, que a descrevem como uma pessoa “morena”, com “nariz recto”, “bôcca média” e “frente proeminente”⁵. Logo, a primeira

5. Essa documentação nos chegou através do Memorial do UFC, que atualmente é o responsável pela guarda da documentação da Faculdade de Direito 1. Na pasta pessoal da aluna Lucrécia Pinho, encontramos ainda seu histórico escolar no Liceu, as petições para sua inscrição no vestibular e, posteriormente à sua aprovação, a inscrição nos anos regulares, que atestam que a jovem conseguiu concluir direito em

promotora de justiça do Ceará foi uma mulher natural de Sobral, de origem pobre e de família negra.

Após Icó (1934 - 1935), por meio das informações coletadas no Livro de Assentamento, rastreamos a passagem de Lucrécia pelas comarcas de Cascavel (1935 - 1948), Aquiraz (1948 - 1951), Sobral (1851 - 1955) e Fortaleza (1955 - 1962). Neste documento, além das comarcas, temos informações sobre os nomes de algumas pessoas que defendeu, como João Clemente, agricultor e morador da região de Machuca; Maria Jacinta da Conceição, viúva e moradora de Fortaleza; dentre outras pessoas. São dezenas de despachos, férias, designações para defesas, licenças e promoções de Lucrécia Pinho, que ao mesmo tempo que resguardam sua passagem pela instituição, deixam lacunas e possibilidades de pesquisa ainda a serem exploradas.

Há um esforço por parte da instituição em preservar a história de Lucrécia e sua importância nos últimos anos. Além de “seu lugar” na exposição do Memorial, a nova sede do MP no município de Aracati recebeu seu nome em simbólica cerimônia com a presença de familiares, em março de 2024. Em 2025, o Departamento de Memória do Memorial Institucional do Ministério Público do Estado do Ceará realizou a exposição “Lucrécia Pinho: a trajetória da primeira promotora de justiça do Ceará”, que esteve em cartaz entre março e agosto de 2025 e recebeu diferentes grupos.



Fonte: Acervo Memorial MPCE

CONCLUSÕES

Este artigo registra o percurso de pesquisa que subsidiou a montagem da exposição “Lucrécia Pinho: a trajetória da primeira promotora de justiça do Ceará”. A princípio, partimos de documentos salvaguardados pelo Memorial MPCE, como livros de assentamentos de membros, e, na sequência, ampliamos as fontes, recorrendo à Biblioteca Nacional, Biblioteca Estadual do Ceará (BECE), aos arquivos do Liceu do Ceará, ao Memorial da UFC e àqueles mantidos por seus familiares.

apenas quatro anos, quando o curso regular tinha cinco anos. Também chamou a nossa atenção sua solicitação de dispensa das taxas do curso, que corrobora com a informação de que a família não tinha recursos e, tampouco, apadrinhamentos que pudessem garantir o seu acesso em tais locais.

O esforço de biografar uma personagem como Lucrécia Pinho mostra a complexidade de sua vida, sobretudo no âmbito da ocupação do espaço público. Lucrécia Pinho constrói sua trajetória em consonância com tantas outras mulheres de seu tempo, que lutavam para ampliar seus espaços de atuação, basta lembrar que foi nesse período que finalmente se conquistou o direito ao voto feminino.

A educação foi para Lucrécia Pinho o caminho de ascensão social e, talvez por isso, ela tenha conciliado sua atuação no campo jurídico com o papel de educadora. Lucrécia Pinho é lembrada entre as pessoas que conviveram com ela como uma mulher que acreditava no poder da leitura e que, junto com outros funcionários públicos de Cascavel, chegou a fundar uma biblioteca com mais de mil títulos em 1944 (Bessa; Barros, 2023, p. 265). Em sua passagem pelas cidades do interior, como promotora, multiplicavam-se os afilhados, os quais ela encorajava ao estudo.

Ao montar a exposição com o intuito de homenagear um dos membros do Ministério Público, lançamos luzes sobre vidas e lutas femininas em busca de direitos. Compreendemos que Lucrécia detinha prestígio, mas que também passou por grandes dificuldades, algumas dessas documentadas pela memória e pela oralidade, enquanto outras não constam em lugar algum. A trajetória de Lucrécia Pinho no direito nos revela questões de gêneros já constantes no século XIX para aquelas mulheres que se formavam bacharelas: acesso à educação e à profissionalização de mulheres.

REFERÊNCIAS

ADVOGADA LUCRECIA PINHO, **O Combate**, Fortaleza, ano I, n° 26, 23 de janeiro de 1935, p. 04.

BESSA, Evânio Reis; BARROS, Kyko. **Cronologia Cascavelense** Fortaleza: SL Editora, 2023.

DRA. LUCRECIA PINHO, **A Ordem: trabalho e justiça**, Sobral, ano XVIII, n° 1134, 09 de dezembro de 1933, p. 01. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/234702/3727>. Acesso em: 10/06/2025.

EDGAR PINHO, **O Povo**, Fortaleza, ano IX, s/n, 14 de setembro de 1936, p. 03.

GALENO, Henriqueta. **Mulheres Admiráveis**. Publicações Henriqueta Galeno, 1965, sem página. Disponível em: Mulheres. Admiráveis | PDF.

LEVI, Giovanni. Usos da Biografia, In FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaína. In: **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 8ª ed., 2006.

OLIVEIRA, Joyce Carneiro de; CIASCA, Maria Isabel Filgueiras Lima. **Escola secundária cearense no período de 1918-1930**: uma conversa com as fontes primárias do Liceu do Ceará. In: Anais do VIII Congresso Luso Brasileiro de História da Educação. São Luís (MA), 2010.

PRIMEIRA MULHER INSCRITA NA ORDEM DOS ADVOGADOS, **Diário do Nordeste**, Fortaleza, ano XV, s/n, 28 de novembro de 1995.

RODRIGUES, Rui Martinho. **Biografia e gênero**. In: FIALHO, Lia Machado Fiuza et al. (Orgs.). Biografia de mulheres. Fortaleza: EdUECE, 2015.

SANTOS, Vitor Luís Marques dos. A participação de mulheres na Faculdade Livre de Direito da Bahia no período 1911 – 1920. **Revista Eletrônica Discente de História**, vol. 03, nº 06, 2016.

SCHUELER, Alessandra Frota Martinez de; RIZINNI, Irma. MYRTHES DE CAMPOS (1875-1965): a “mulher advogado” na luta pelos direitos das mulheres. **Revista Communitas**, vol.5, nº9 (Jan.-Mar), 2021.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 20, n. 2, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 10 jun. 2025.

VIANA JÚNIOR, Mário Martins. **As mulheres na expansão material de Fortaleza nos anos de 1920 e 1930**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de História, Programa de Pós-graduação em História Social, Fortaleza-CE, 2009, p, 190.

A PRESENÇA FEMININA NO MUSEU DE ARTE DA UFC

Ana Júlia de Souza Neves Ladislau

Universidade Federal do Ceará.

Graciele Karine Siqueira

Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Palavras-chave: representatividade feminina; gênero; acervo museológico; produção artística; museologia crítica.

INTRODUÇÃO

O Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc) é uma das mais antigas e importantes instituições culturais do estado do Ceará. Vinculado à recém-criada Pró-Reitoria de Cultura da Universidade Federal do Ceará (UFC), órgão do Ministério da Educação (MEC), o Museu foi instalado em 25 de junho de 1961 e oficialmente criado em 18 de julho de 1961, por meio da Resolução nº. 104 do Conselho Universitário (Consuni).

A ideia da criação de um museu de arte para o Ceará surgiu em 1949, após a visita da Embaixada Cultural Clovis Beviláqua a países europeus como França, Espanha, Itália e Portugal. Liderada por Antônio Martins Filho, professor da Faculdade de Direito, a Embaixada era formada por docentes e estudantes da referida instituição de ensino, cujo objetivo era conhecer e visitar museus e instituições culturais de matrizes europeias. Criada em 1954 e instalada em 1955, a Universidade do Ceará iniciou, a partir de 1957, a realização de exposições artísticas no Salão Nobre da Reitoria, e formou uma equipe multidisciplinar para realizar viagens de pesquisa e de aquisição de acervos pelo Ceará e pelo nordeste brasileiro.

Neste sentido, o Mauc surgiu ainda nos primeiros anos da Universidade do Ceará, atual UFC, por iniciativa do professor Antônio Martins Filho, primeiro reitor da instituição. Homem visionário, Martins Filho trouxe consigo o ideal de formar um espaço de memória e valorização das artes visuais do Ceará, inspirado pelas experiências que vivenciou em museus da Europa. Para ele, o contato direto com as obras de arte era essencial para uma formação cultural plena, superando os limites dos livros, catálogos e revistas disponíveis.

A fundação do Museu, portanto, não foi apenas um gesto administrativo, mas parte de um projeto intelectual e cultural amplo, que visava integrar a

universidade com a produção artística em três esferas: local, nacional e internacional. Essa dimensão dialogava diretamente com o lema da UFC: “o universal pelo regional”, valorizando a arte cearense dentro de um contexto mais amplo e cosmopolita. Desde a sua origem, o Mauc foi pensado como um projeto de extensão universitária, ligado diretamente à administração superior da universidade, e não às suas unidades acadêmicas. Isso demonstra a importância estratégica que lhe foi atribuída desde o início.

Ao longo destas mais de seis décadas, o Museu preserva, salvaguarda e divulga um importante acervo, composto prioritariamente por obras de artistas cearenses, cujos trabalhos hoje representam uma parte essencial da história da arte moderna, assim como da tradicional cultura popular no estado. Nomes como Antônio Bandeira, Raimundo Cela, Zenon Barreto, Aldemir Martins e Chico da Silva são exemplos de artistas que integram esse valioso patrimônio artístico.

A partir da história do Mauc, analisaremos a presença feminina em seu passado, em suas mostras e em seu acervo. Neste sentido, a partir da análise do catálogo da exposição de instalação do Mauc, em 1961, encontramos registro de 4 mulheres: Heloísa Juaçaba e Lúcia Galeno (artes visuais) e Ernestina e Berenice (cultura popular). Entre 1961 e 1965, dentre as artistas que estiveram presentes nas exposições do Mauc na primeira década de funcionamento, encontramos o registro e a presença de poucas mulheres.

Em 1963, Heloísa Juaçaba participou da mostra coletiva “Oito artistas do Mauc”, formada por nomes oriundos da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) e descrita por Bandeira (1963) como “florescer na árvore do Mauc para correr o mundo”. No mesmo ano, Nice Firmeza integrou a exposição “Paisagem Cearense”, sendo a única mulher entre 27 artistas. Em 1962 ocorreu uma mostra de Arte Popular, sem registros de participação feminina, e em 1965 a exposição “Rendas de Bilro”, ligada ao trabalho de mulheres rendeiras. Em 1966, o I Salão de Pintura Infantil contou com 37 meninas entre 65 participantes. Em 1970, o Mauc apresentou “Tapeçaria de Eila”, da artista finlandesa radicada no Brasil. No ano seguinte, Nice Firmeza expôs com o marido Estrigas, além da realização de um novo Salão Infantil. Apenas em 1971, dez anos após sua fundação, o Museu promoveu a primeira individual feminina: “Heloysa Juaçaba”.

No que se refere à gestão do Museu, a partir da documentação institucional identificamos a presença de cinco gestores oficiais, além de três gestões interinas. Desta maneira, tivemos quatro gestões femininas: Zuleide Martins (1965-1987), Graciele Siqueira (2018-Atual), Vitalina Frota Leitão e Alba Frota, assumiram a gestão de forma interina na década de 1960. Tanto na gestão de Pedro Eymar Barbosa como na de Graciele Siqueira, as substituições de direção em caso de afastamentos oficiais foram predominantemente realizadas por servidoras mulheres.

Estudos recentes destacam a invisibilidade das mulheres em cargos de gestão, as diferenças salariais e os espaços que ocupam em estruturas institucionais. Nesse contexto, é essencial refletir sobre sua presença e ausência no Mauc, tanto no acervo quanto na gestão. Embora historicamente pouco representadas nas primeiras exposições, tiveram papel relevante na condução da instituição, sobretudo na gestão do Museu e dos acervos sob sua guarda.

Com base nos dados desta pesquisa, o estudo propõe analisar criticamente a inserção e representação feminina na história da arte e do Mauc, considerando espaços de poder, visibilidade artística e os silenciamentos que atravessam essa trajetória.

O presente artigo tem como objetivo principal analisar a presença e a ausência feminina no acervo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc), investigando a representatividade das artistas mulheres e das obras com temática relativa ao feminino. Busca-se, ainda, identificar padrões e características recorrentes relacionados à presença feminina dentro do acervo, observando aspectos como autoria, temáticas, técnicas e períodos históricos. A partir dessa análise, pretende-se contribuir para a compreensão do papel e da visibilidade das mulheres na história do acervo do Mauc, fortalecendo o reconhecimento e a valorização da produção artística feminina no contexto museológico cearense e da UFC.

METODOLOGIA

Esta pesquisa adotou abordagem qualitativa e exploratória, com análise documental e revisão bibliográfica. Foram levantados catálogos, inventários, bancos de imagem e documentos institucionais, identificando obras de artistas mulheres e produções ligadas ao universo feminino. Também foi realizada revisão teórica sobre representatividade feminina, museologia crítica e estudos de gênero, situando a investigação nas discussões atuais sobre diversidade e inclusão.

A metodologia se apoiou no projeto de extensão “Pesquisando e Conhecendo o Mauc”, registrado em 2023 para garantir continuidade institucional e voltado à preservação e divulgação da memória artística, técnica e cultural do Museu. Nos dois primeiros anos, destacam-se as atividades “Mulheres no Mauc” e “Mapeamento Artístico dos Artistas do Mauc”.

A atividade “Mulheres no Mauc” (2023) analisou fichas patrimoniais, planilhas internas e fontes externas, resultando na criação de uma nova planilha com dados de obras de artistas mulheres e com representações femininas, analisando técnicas, materiais, dimensões e informações biográficas. Já o “Mapeamento Artístico” (2024) sistematizou dados de duas planilhas institucionais, além de análise de registros físicos e digitais organizados em nova base com informações sobre biografia, técnicas e identidade de gênero dos artistas.

Por fim, para a análise da presença feminina no acervo do Mauc, foram examinadas as planilhas eletrônicas produzidas nas duas atividades mencionadas, juntamente com a revisão de textos sobre a história da mulher artista na arte e referentes à presença feminina na trajetória do Museu.

DISCUSSÕES CONCEITUAIS

Segundo Hodge (2021, p.6), “As mulheres produzem obras de arte desde a Antiguidade, mas durante grande parte desse período elas foram excluídas, ignoradas e quase sempre suprimidas da história da arte”, o que reflete a inviabilização nos espaços de poder, conhecimento e expressão da figura feminina, que foi sistematicamente marginalizada pela sociedade. Segundo Simioni (2024), estima-se que no período modernista as mulheres representavam 10% das artistas, mas estas foram em sua maioria reprimidas pela historiografia. A autora ainda associa esse número reduzido de artistas à falta de instrução acadêmica, que só foi permitido a mulheres no período da República, conforme Carvalho (2011). Outro argumento da pesquisadora é que mesmo com alguma instrução, as mulheres ainda eram classificadas como amadoras, pois as escolas eram focadas em práticas domésticas e havia uma dificuldade em serem aceitas em cursos profissionalizantes de viés artístico, voltados prioritariamente para o público masculino.

As diferenças de gênero sempre existiram e se mostram ainda presentes, de modo que a autora Mariana Leme coloca: “Assim, a diferença de gênero, no âmbito da história da arte ocidental, se estabelece por meio de imbricadas relações de poder que envolvem não apenas homens e mulheres, mas também disputas políticas e investimentos coloniais”. Essa afirmação demonstra as relações de poder que permeiam as relações humanas e a história da arte, e que historicamente os homens sempre se estabeleceram como mais poderosos.

No modernismo, por exemplo, os artistas eram vistos como boêmios e transgressores da ética e da estética, o que rompia com as expectativas de artistas femininas de gênero e de funções biológicas. Dessa maneira, “Constituir uma carreira de artista moderno no feminino era um desafio, quase um paradoxo” (Simioni, 2024, p.23), então as mulheres tiveram que incluir suas artes no movimento por meio do uso de materiais, temas abordados, partidos estéticos, como uma possibilidade de ficar dentro, mas à margem.

No modernismo foi observado uma abordagem em relação a algumas artistas mulheres, em especial as mais renomadas, de colocá-las em um lugar de extraordinárias e, por isso, estavam em destaque. Este posicionamento seletivo mostrava como se apenas mulheres extraordinárias tivessem o mesmo, que na realidade nunca era o mesmo reconhecimento que os homens, enquanto o restante das mulheres continuavam em um lugar de inferioridade. Outra questão levantada entre casais artistas ou esposas

de artista refere-se ao detrimento da mulher dentro do casal artista, que era colocada como musa ou acompanhante, enquanto o homem era colocado em local de protagonismo.

No contexto contemporâneo ainda há diversos apagamentos que as mulheres sofrem e que precisam ser discutidos e observados. Hessel (2024) analisa um estudo de 2019 entre os dezoito museus mais importantes dos Estados Unidos e declara que 87% das obras eram de autoria masculina, e ainda mais, 85% eram brancos. Sobre a National Gallery, em Londres, diz que apenas 1% do acervo é feminino e, para além disso, é estimado que as obras femininas vendem apenas 10% do valor de obras masculinas. Carvalho (2011, p. 148) aborda sobre a exposição “Amazonas da Nova Arte”, na qual 40 artistas mulheres foram ofuscadas pelos artistas masculinos presentes, segundo ela se tratava de um caso de: “[...] mundo dominado pelos homens e pouco disposto a reconhecer o talento das mulheres”. Ainda há um segundo processo de apagamento quando olhamos para o critério da raça. Ana Mae Barbosa conduziu uma pesquisa em 1992 que analisou as dez principais galerias de São Paulo no aspecto financeiro, e identificou que nenhuma havia realizado uma exposição de uma artista mulher e negra naquele momento.

Dentre as mulheres artistas, sempre houve tipologias e áreas do mundo da arte que as mulheres produziam mais, pois segundo Hodge (2021, p. 188):

Ao longo da história da arte, a decoração e os trabalhos manuais domésticos geralmente foram vistos como “artesanato feminino” e não tão importante quanto as chamadas obras de arte. Esses artesanatos incluem colchas de retalho, tecelagem, bordado, tricô e costura.

Essas artes ditas femininas eram envolvidas dentro de uma esfera doméstica, com conhecimentos que eram passados entre gerações e que não entravam numa esfera acadêmica. Assim, segundo Hessel (2024), houve uma separação entre essas e as demais artes, como gravuras, tecelagem, e as chamadas obras de qualidade, as pinturas e esculturas. O autor ressalta que esta seria mais uma maneira de inviabilizar mulheres de produzirem arte. Mas, Bryan-Wilson (2019) argumenta como o tecido e as artes têxteis foram usadas em ações e protestos ao redor do mundo, não para serem apreciadas como obras de arte, mas como instrumento político de debates e pontos de vista.

Ao olharmos para a literatura mundial, é fato afirmar que as obras de arte costumam representar mulheres, e essas imagens sofreram distorções por toda a história da arte. Rublescki e Menti (2019) argumentam que há um cenário de sexualidade presente nas artes ocidentais associado ao imaginário masculino e que isso é uma reflexão das relações de poder (Loponte, 2002, p.289 apud Rublescki e Menti, p.253). Esses ideais imagi-

nários podem ser representados nos nus femininos, no quais as mulheres eram idealizadas com formas suavizadas, simétricas e correspondendo a padrões de beleza da época, além de serem colocadas em posições passivas ou submissas, como figuras decorativas ou objetos de contemplação, alheias ao olhar do espectador ou aceitando-o.

Ainda sobre o idealismo da figura feminina, haviam as representações das Madonnas, geralmente retratadas com filhos, em cenas ao ar livre ou dentro de suas casas, e elas eram representantes do ideal feminino. Com o passar do tempo esse ideal foi passando por mudanças que podem ser acompanhadas pela história da arte. Enquanto no século XVI e XVII a mulher perfeita era recatada e assumia os papéis de dona de casa, educadora e administradora do lar, no século XVIII elas passaram a ser retratadas de maneira mais leve, participando de outros momentos e atividades (Eco, 2001, p.52 apud Rublescki e Menti, 2019, p.254). Importante destacar e frisar que predominantemente essas representações eram exclusivamente de mulheres brancas. Carvalho (2011) frisa que as mulheres negras eram raramente representadas em obras, e quando ocorria, era sempre num local de submissão, subserviência e escravidão.

A representação feminina começou a ter um olhar mais sensível, real e menos idealizado nas obras produzidas por artistas mulheres. Nesta produção é possível observar que há um olhar mais introspectivo e crítico sobre as cenas que as personagens femininas estão inseridas, e mesmo quando há sensualidade e sexualidade, não há tanta erotização quanto em obras produzidas por artistas masculinos. Nessa perspectiva há um movimento marcante das artistas mulheres a partir da década de 1970, com exemplo do ensaio “Por que não houve grandes mulheres artistas?” de Linda Nochlin, em 1971, ou com o movimento das Guerrilla Girls, “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu Met?”, de 1989, que destacou que apenas 5% dos artistas expostos na seção de arte moderna eram mulheres, mas que 85% dos nus eram femininos.

Hessel (2024) debate com movimentos desse viés que as obras de mulheres artistas não obtiam o mesmo impacto que os trabalhos masculinos, pois de acordo com análise, as críticas, as exposições, as decisões, ainda eram tomadas e direcionadas para e pelos interesses masculinos dos homens que estavam em posições de poder. Historicamente, sabemos que não é do interesse masculino que as regras e benefícios mudem para o seu gênero, uma vez que tanto a história da arte, assim como a história geral, é contada e registrada por aqueles que detêm poder.

Dessa maneira, podemos afirmar que houve um apagamento do lugar das mulheres artistas da história da arte, segundo Barbosa (2019), especialmente antes do período modernista. Não apenas, mas Hessel (2024) ainda debate o detrimento e apagamento de artistas que produzem artes não convencionais, sendo com materiais, construindo críticas ou re-

tratando grupos marginalizados e invisibilizados. Nesse contexto, Silva e Silva (2014, p.59) definem museus como guardiões da memória coletiva, detentores do poder e, possivelmente, responsáveis pela exclusão de alguns grupos da história da arte, afirmando que: “Não há dúvida de que os museus são as instituições que por natureza lidam com a memória e o esquecimento; cabe a eles certo poder de escolher quanto ao que merece ser lembrado ou esquecido”.

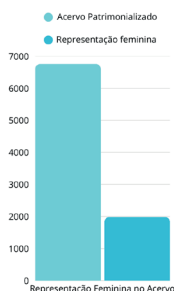
Ressaltando o papel das exposições como instrumentos fundamentais na visibilidade de artistas, Silva e Silva (2014) defendem uma abordagem interdisciplinar, combinando sociomuseologia com perspectiva de gênero como uma maneira de reparação histórica e reconstrução de acervos elitistas e patriarcais, e reconhecem que a promoção de exposições centradas em artistas femininas pode ser uma ferramenta de empoderamento e recuperação histórica.

Assim, o museu não apenas constrói a história da arte, mas tem o papel vital de repará-la, promovendo uma museologia transformadora que busca igualdade de gênero, inclusão, acesso e diversidade cultural, recuperando, reposicionando e valorizando aquelas vozes e expressões que foram silenciadas ao longo do tempo. Nesse contexto, o Mauc tem implementado ações para fortalecer a presença feminina no Museu, como exposições exclusivamente desse gênero, assim como a incorporação de obras de autoria de mulheres ao acervo.

RESULTADOS

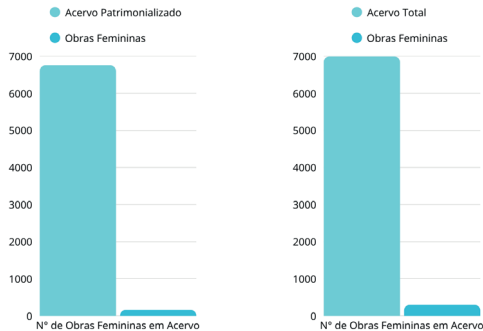
Nessa abordagem, o acervo do Mauc foi analisado para identificar os seguintes aspectos: as obras que representam de alguma forma a figura feminina (Gráfico 1), a quantidade de obras feitas por artistas mulheres presentes em acervo (Gráficos 2 e 4) e a proporção de artistas mulheres dentro do acervo em comparação com os homens (Gráficos 3 e 5). Neste caso, analisa-se antes e depois das medidas mencionadas, e ainda as técnicas mais comuns entre as artistas (Gráfico 6).

Gráfico 1: Número de obras com representação feminina patrimonializadas do Mauc.



Fonte: Elaboração própria (2025).

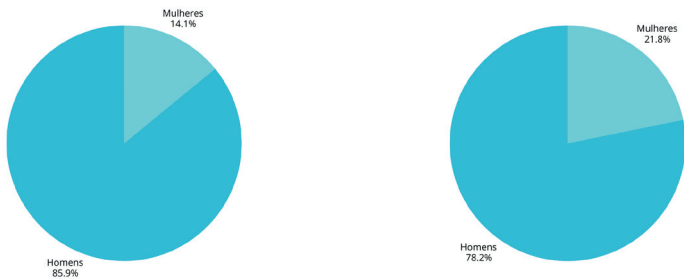
Gráficos 2 e 3: Obras Femininas no Museu, antes e após ações de ampliação.



Fonte: Elaboração própria (2025).

O resultado da análise do acervo do Museu de Arte da UFC revelou e comprovou uma presença significativamente inferior de obras produzidas por mulheres, tanto em termos quantitativos quanto em relação à visibilidade nas exposições. Embora o Museu possua uma trajetória consolidada no cenário artístico cearense, observa-se que a maior parte do acervo é composta por obras de artistas homens, o que reflete padrões históricos de exclusão e invisibilização da produção artística feminina.

Gráfico 4 e 5: Proporção de artistas femininas, antes e após ações de ampliação.



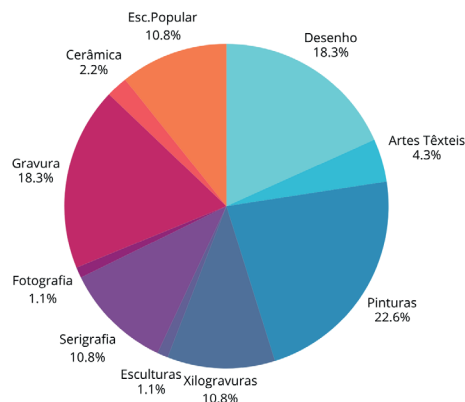
Fonte: Elaboração própria (2025).

A partir da análise e da construção de ferramentas que mapeiam as mulheres do acervo do Mauc, também foi possível identificar, a partir da inclusão de exposições temporárias anuais dedicadas exclusivamente à artistas mulheres, ainda pontuais e recentes, que ocorreu uma ampliação significativa da presença feminina no acervo museológico institucional. Essa constatação também evidencia um processo de revisão crítica e atualização curatorial, alinhado às discussões contemporâneas sobre diversidade e inclusão nas instituições culturais.

Podemos constatar que essas mudanças ocorreram principalmente na gestão atual do Mauc, que tem proposto maior igualdade de gênero dentro das obras do museu. Além disso, em sua história, o Museu passou mais tempo sendo gerido por homens, e dessa forma, sem ações focadas em mulheres artistas, o que refletiu em uma aquisição de obras femininas de maneira mais orgânica.

Apesar dos avanços e melhorias dos últimos anos, os resultados obtidos reforçam a necessidade de ações proativas de valorização da produção artística feminina, como políticas de aquisição de obras de mulheres, maior espaço nas exposições e divulgação das trajetórias dessas artistas. Além disso, a pesquisa aponta para a importância da curadoria como instrumento de transformação e reconstrução de narrativas mais equitativas no ambiente museológico.

Gráfico 6: Proporção das técnicas utilizadas por artistas mulheres.



Fonte: Elaboração própria (2025).

Após análise dos gráficos acima, percebemos e podemos afirmar que o Mauc, assim como a história da arte, esteve envolvido em um processo de invisibilização, esquecimento e segregação das mulheres artistas, mesmo que de maneira involuntária. Percebemos, ainda, uma maior expressão de obras com representação feminina, cerca de 30%, número não refletido no número de artistas mulheres ou de obras produzidas por elas, mesmo após as primeiras ações de ampliação. As mulheres representam ainda cerca de 20% dos artistas do Mauc e com suas obras representando menos de 5% do acervo. Por fim, podemos analisar a diversidade de técnicas que as artistas mulheres trabalham, desenvolvendo-se tanto nas artes tradicionais, como pintura e escultura, que lhes foram privadas em períodos da história da arte, como também nas artes domésticas, como cerâmica e bordado, que nos mesmos períodos não eram considerados como arte.

Considerações Finais

Ante o exposto, entendemos que sempre houve mulheres presentes nas exposições e na gestão do Museu de Arte da UFC, datando das primeiras exposições com Heloysa Juaçaba, Nice Firmeza, Alba Frota e Zuleide Martins. Entretanto, o acervo formado na história do Museu, assim como de outros museus, não compõe e apresenta uma presença feminina significativa, exemplificando de forma mais potente as representações femininas e assinadas por artistas homens do que obras feitas por mulheres artistas. A investigação sobre a presença feminina no acervo do Museu de Arte da UFC nos permitiu identificar presenças, ausências e lacunas significativas em relação à representatividade de artistas mulheres e à visibilidade de suas produções dentro da instituição. Apesar de avanços recentes e de uma crescente atenção às questões de gênero no campo museológico e dentro da própria Universidade Federal do Ceará, os dados analisados revelam que o protagonismo feminino ainda é limitado quando comparado à presença masculina.

Essa constatação aqui apresentada evidencia a necessidade de ações que promovam a inclusão efetiva das mulheres nas práticas curatoriais, nas políticas de aquisição e na valorização da memória artística feminina na estrutura do museu e da universidade. Ao reconhecer a importância da produção artística das mulheres, o Museu contribui não apenas para uma revisão crítica de sua própria história, mas também para o fortalecimento de uma museologia mais diversa, plural e comprometida com a equidade de gênero.

Portanto, espera-se que este estudo possa servir de subsídio para reflexões e mudanças institucionais, incentivando o Mauc – e outras instituições culturais – a ampliar suas ações em prol da representatividade feminina, e assim colaborar para a construção de um panorama artístico mais justo, equânime e inclusivo.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, A. M.; AMARAL, V.(org). **Mulheres não devem ficar em silêncio**: arte, design, educação. São Paulo: Cortez, 2019.

CARVALHO, F. O. A história da arte e as representações do feminino: de quais mulheres falamos?. **Revista Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 146-153, 2011.

HESSEL, Katy. **A história da arte sem os homens**. Tradução de Marina Vargas. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.

LEME, M.; PEDROSA, A.; RJEILLE, I. **Histórias das Mulheres Histórias Feministas**. São Paulo: Editora MASP, 2019.

HODGE, Susie. Breve história das artistas mulheres. Tradução de Maria Luisa de Abreu Lima Paz. 1 ed. São Paulo: Olhares, 2021.

MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (MAUC). **Oito Artistas do Mauc**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1963. 20 p. Catálogo de exposição.

RUBLECKI, A.; MENTI, D. C. Representação e discurso: uma análise da representação feminina na arte. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, v. 14, n. 2, p. 251-260, jul./dez. 2019.

SILVA, R. C.; SILVA, U. R. Memória e poder: mulheres artistas nas exposições museológicas no Brasil e em Portugal. **Revista Confluências Culturais**, Joinville, v.3 n.1, p. 57–68, 2014.

SIMIONI, A.P.C. **Mulheres modernistas**: Estratégias de consagração no meio artístico. São Paulo: EDUSP, 2024.

CARTAZES FERROVIÁRIOS (DIGITALIZAÇÃO DA COLEÇÃO)

Gheysa Carneiro

Pesquisadora da área cultural

Clenilton Melo

Curador e consultor cultural

Palavras-chave: acervos; catalogação; digitalização; memória; preservação.

INTRODUÇÃO

O Projeto foi aprovado no Edital da Lei Paulo Gustavo de 2023, na categoria “Fomento ao Pensamento, à Memória e Expressão Crítica em Artes Visuais - Grupo 1”. A aprovação e o recebimento do valor para execução do projeto se deu no segundo semestre de 2024, iniciando com reuniões, composição de equipe e compra do material necessário para a execução do projeto. A equipe foi composta por 04 componentes que estiveram diretamente envolvidos no projeto, além de outros profissionais indiretamente. Sobre a equipe, faremos um breve resumo profissional: Clenilton Melo: curador e consultor cultural na área de patrimônio ferroviário; Gheysa Carneiro: pesquisadora da área cultural, parecerista e produtora cultural; Ângela Falcão: Doutora em Geografia pela UECE, professora e pesquisadora da área ferroviária; e Myreika Falcão: Museóloga, curadora e parecerista.

A proposta do projeto consiste na conservação preventiva e digitalização da coleção de cartazes ferroviários pertencentes à Associação dos Engenheiros da Rede de Viação Cearense (AERVC) (pessoa jurídica do Museu Ferroviário do Ceará).

O projeto está sendo executado desde do ano de 2024, e no segundo semestre de 2025 está em processo de finalização, faltando alguns detalhes para sua conclusão. Estima-se que a coleção de cartazes ferroviários tenha cerca de 2 mil exemplares, com mais de 300 modelos diferentes. Foi criado um blog no qual ficará a exposição permanente com todo o acervo que foi trabalhado no projeto. Os cartazes serão audiodescritos para a exposição virtual, a fim de facilitar o acesso às pessoas com deficiência visual.

Os encontros dos profissionais para as etapas de execução do projeto foram semanais, no prédio que pertence à Associação Beneficente dos Ferroviários, e que no momento está alugado pela AERVC, localizado no centro da capital cearense.

OBJETIVOS

Objetivo Geral

Salvaguardar e divulgar a coleção de cartazes ferroviários da Associação dos Engenheiros da Rede Viação Cearense, com a finalidade de fomentar o debate acerca do valor patrimonial, histórico, social, artístico e cultural deste acervo, que foi produzido e utilizado em campanhas de comunicação da extinta Rede Ferroviária Federal S.A (RFFSA), sucessora da Rede de Viação Cearense (RVC), no Ceará.

Objetivos Específicos

1. Higienizar toda a coleção de cartazes, aproximadamente 2 mil itens;
2. Digitalizar um exemplar diferente da coleção, cerca de 300;
3. Disponibilizar as imagens dos cartazes na sede do Museu Ferroviário do Ceará / AERVC;
4. Disponibilizar a pesquisa e avistação presencial à coleção física na sede da AERVC / Museu;
5. Audiodescrever no mínimo 100 exemplares dos cartazes para a exposição virtual;
6. Montar uma exposição virtual com no mínimo 100 cartazes (audiodescritos);
7. Pesquisar sobre a produção gráfica da RFFSA;
8. Conhecer um pouco da trajetória de Descartes Gadelha na RFFSA, mais especificamente no setor gráfico;
9. Pesquisar sobre a contribuição de Luiz Sá nas campanhas realizadas pela Comissão Interna de Prevenção de Acidentes (CIPA);
10. Tornar essa coleção acessível aos cegos através da audiodescrição.

EXECUÇÃO DO PROJETO

O processo do projeto primeiramente se deu através de pesquisa sobre o acervo, logo depois com reuniões para o planejamento de como se daria o processo de execução do projeto. Iniciando a execução do projeto, foi necessária a organização de todo o acervo, logo depois o levantamento do quantitativo dos cartazes. Com isso, iniciou-se o processo de higienização e digitalização de todo o acervo.

O projeto tem por finalidade aumentar a vida útil dos cartazes ferroviários, conservando, organizando de maneira adequada o acervo e divulgando este material artístico, produzido por grandes artistas cearenses. Será disponibilizada toda a coleção do acervo em imagens em JPG e PDF para a pesquisa local (na sede da associação), além de estarem disponíveis na internet, com uma exposição permanente¹.

¹ Site: <https://projetcartazesferroviariosdigitaliza.blogspot.com>

O projeto incluiu ações de acessibilidade, como: Audiodescrição de 100 cartazes para exposição virtual, montagem de uma exposição fotográfica virtual com textos históricos e audiodescrição (roteiro e som). Os encontros da equipe para executar o projeto foram semanais, iniciados no mês de abril de 2025, finalizando esta etapa (higienização e digitalização) no mês de julho do mesmo ano. Os encontros presenciais se deram no prédio que pertence à Associação Beneficente dos Ferroviários, no momento alugado pela AERVC. O prédio fica localizado na Rua Senador Alencar, nº 596, esquina com a rua 24 de Maio, nº 230, centro de Fortaleza.

O blog foi criado no mês de agosto de 2025, sendo atualizado nos meses seguintes com os cartazes para exposição permanente e o áudio da descrição dos materiais expostos.

METAS E CRONOGRAMA

O projeto teve três metas:

- Meta 1 – Higienização/Acondicionamento da coleção de cartazes;
- Meta 2 – Digitalização das coleções de cartazes;
- Meta 3 – Montagem da exposição virtual sobre os Cartazes.

O cronograma de execução foi constituído por:

- Pesquisa/Coordenação do projeto;
- Pesquisa/Coordenação de Digitalização do acervo;
- Pesquisa/Higienização da coleção (Conservação preventiva);
- Produção executiva;
- Aquisição de material para Higienização da coleção (Conservação preventiva);
- Pesquisa/Digitalização dos cartazes;
- Criação das peças de divulgação do projeto na internet (flyers e convites eletrônicos).

JUSTIFICATIVA E DISCUSSÕES

Há mais de duzentos anos os cartazes são exibidos em locais públicos em todo o mundo. Visualmente interessantes, são concebidos para chamar a atenção das pessoas, atraindo-as a participar de eventos específicos, alertando para um ponto de vista político ou encorajando-as a adquirir um determinado produto ou serviço. Desde a década de 1960 passaram a ser usados também tanto em decoração e autoexpressão, quanto em protestos e publicidade. Esse produto gráfico é, além de tudo, considerado por muitos como obras de arte, uma vez que envolve inspiração, técnicas artísticas, trabalho de cores, conceito, histórias por trás de uma ideia. Assim, os cartazes passaram a ser reconhecidos como uma forma de arte vital, cativando artistas em vários estilos, como Art Nouveau, Simbolismo, Cubismo e Art Deco, até os psicodélicos.

As técnicas utilizadas para produzir cartazes são muitas, como: silkscreen/serigrafia, colagens e outras. Embora a maioria seja feita em massa, eles também podem ser feitos à mão ou em edições limitadas. Na coleção

dos cartazes ferroviários temos verdadeiras obras de arte, com elevado senso estético e bom gosto. Vemos figuras coloridas e cheias de detalhes em desenhos estilizados em cores pastéis. Podemos dizer que todos os temas foram tratados competentemente: dos técnicos às campanhas sociais, da divulgação de trabalhos internos às obras sobre preservação das linhas, constituindo-se em exemplares de inestimável valor. Tendo a publicidade como uma crônica social que revela o contexto sociocultural e histórico em que a peça foi produzida, esse material pode ajudar a refletir sobre as relações entre trabalho, lazer, tempo, distâncias, deslocamentos, cidades, conjunturas registrados pela Ferrovia no Ceará no período relativo à sua confecção.

Este projeto (Cartazes ferroviários – Digitalização da Coleção) se pauta por identificar as mensagens representadas nos cartazes, seja na forma textual ou imagética, avaliando a mensagem linguística, a simbólica e a iconográfica presentes na coleção, que através de sua divulgação instigará algumas questões intrínsecas interessado. Elementos que compõem os transportes ferroviários, um exemplo presente nos cartazes é a Maria Fumaça, a força motriz das locomotivas a vapor, que pode contribuir para uma experiência lúdica, associada à nostalgia e que foi tão retratada nesta coleção.

CARTAZES DO MUSEU FERROVIÁRIO DO CEARÁ

A coleção de cartazes do Museu Ferroviário do Ceará, sob a guarda da sua pessoa jurídica tem aproximadamente 2 mil exemplares, com mais de 300 modelos diferentes. Sobre o acervo, a sua maioria está em bom estado de conservação, alguns ainda estão guardados em pacotes lacrados. Os cartazes são oriundos das campanhas de prevenção de acidentes e/ou publicitários da RFFSA e de outros órgãos locais, regionais ou nacionais. A maioria data da década de 1980 e foram produzidos pela gráfica da própria empresa.

Desde os primeiros anos de existência da RFFSA (1957 a 1999) ficou claro que esta seria responsável por seus expedientes, como da sua produção gráfica interna, dada a necessidade de uma infinidade de impressos. Os setores de marketing, comunicação, divulgação, fotografia, desenho, juntamente com sua gráfica foram responsáveis durante mais de quatro décadas pela produção de um extenso material da RFFSA no Ceará, não somente pela edição e produção de toda a papelaria oficial da empresa e sua programação visual e divulgação dos eventos, internos ou externos, como também das peças gráficas (folders, panfletos, folhetins, banners, outdoors, etc.), incluindo cartazes que marcaram e registraram de forma lúdica os passos históricos da empresa.

A Rede Ferroviária Federal S/A era formada por uma equipe seleta e dedicada de profissionais ligados ao desenho industrial e artístico, ao jornalismo e programação visual, sua infraestrutura não deixava nada a dever às me-

lhores gráficas do mercado, e era um setor pioneiro no acompanhamento das novas tecnologias. Entre esses profissionais estava Descartes Gadelha, o multiartista cearense, que apesar de ser famoso internacionalmente como músico e artista plástico, é desconhecido por sua carreira de ferroviário.

DESCARTES GADELHA

Descartes Gadelha nasceu em Fortaleza, em 18 de junho de 1943. O artista cresceu próximo ao porto da praia formosa, tornando-se um apaixonado por jangadas. É considerado um artista expressionista, sua temática aborda com lirismo os principais traços do comportamento de personagens de vivência mais sofrida, além dos perfis sociais em que se inspirou durante sua trajetória artística.

O artista era autodidata, tornou-se pintor, desenhista, escultor e músico, era filho de ferroviário, e na RFFSA iniciou-se como artista. Entrou na empresa no ano de 1957, trabalhando no setor de desenho, onde além de produzir plantas baixas das linhas e estações ferroviárias, foi o principal responsável pela produção dos cartazes da Rede Federal S/A, usando da técnica do pontilhismo. Iniciou na arte da pintura em 1962, orientado por Zenon Barreto. O artista se inspirava no que via ao seu redor: sua própria família, o entorno da Ferrovia e a realidade social local para idealizar não somente as peças gráficas, desenhos, assim como os conceitos dos cartazes e até das campanhas.

A primeira exposição do artista foi no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc/UFC), em 1963. Ficou em primeiro lugar no Salão de Abril em 1964 e 1965, em Fortaleza. Em 1967, recebeu Menção Honrosa no 1º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará. Em 1971, realizou a inauguração da Galeria Portinari, em Fortaleza, entre outras exposições realizadas, tem uma produção e atuação intensa no cenário artístico cearense.

Em 25 de novembro de 2015 foi agraciado com o título de Doutor Honoris Causa pela UFC. Em 2018, recebeu o Troféu Sereia de Ouro do Grupo Edson Queiroz, entregue pelo Sistema Verdes Mares. Algumas de suas obras estão expostas no Mauc.

COMISSÃO INTERNA DE PREVENÇÃO DE ACIDENTES (CIPA)

Os cartazes não falam somente ao seu público, por seu caráter icônico, falam também às gerações futuras sobre as tendências estéticas, o desenvolvimento gráfico e tecnológico, o gosto do público da época e a sociedade em que foi composto, entre outros. Além da divulgação do transporte ferroviário e das obras de engenharia, os cartazes divulgavam particularmente as formas de segurança no trabalho, voltados especificamente para seu público interno e usuários dos trens, com figuras mostrando prevenção de acidentes, assim como anúncios de greve, entre outros temas relevantes ao modal.

A Comissão Interna de Prevenção de Acidentes (CIPA), que surgiu no país em 1944, e que foi responsável pela implantação da Segurança do Trabalho em solo brasileiro, é grande responsável pela produção em massa desses cartazes, abrangendo campanhas sobre prevenção de acidentes do trabalho e doenças mediante o controle dos riscos no ambiente, de modo a preservar a saúde e a integridade física dos trabalhadores e de todos aqueles que interagem com a família RFFSA.

Destaca-se também a numerosa e valiosa produção de exemplares de Luiz Sá (1907-1979). O cearense foi um importante cartunista e ilustrador cearense, conhecido pelo seu estilo de desenho moderno, com linhas curvas e um humor tipicamente brasileiro, sendo considerado por muitos como o primeiro modernista do desenho de humor no Brasil. Luiz Sá foi criador dos personagens populares Reco-Reco e Bolão e Azeitona. O artista trabalhou em diversas campanhas educativas e sanitárias realizadas por entidades como a CIPA e o Serviço Nacional de Educação Sanitária (SNES).

ASSOCIAÇÃO DOS ENGENHEIROS DA REDE VIAÇÃO CEARENSE (AERVC)

A Associação dos Engenheiros da Rede Viação Cearense (AERVC) foi criada em 1964 por iniciativa da classe, visando a promoção da cultura ferroviária através de eventos técnicos e educativos.

Em 1982, durante a implantação do Museu do Centro de Preservação da História Ferroviária do Ceará pelo Ministério dos Transportes, os associados da AERVC foram convocados para contribuir com a implantação deste Museu, entre eles José Hamilton Pereira, Assis Lima e Descartes Gadelha, que pintou diversos quadros (óleo sobre tela) para compor a exposição. Quando houve a extinção da RFFSA e desativação do Museu do Centro de Preservação da História Ferroviária do Ceará, em 1998, a AERVC assumiu todo patrimônio do acervo. Com esse acervo realizou-se diversas ações culturais, como exposições, publicações de livros e documentários.

Em 2004, a AERVC e seus associados reinstalaram o Museu Ferroviário do Ceará no Centro de Controle Operacional (CCO) da antiga RFFSA, anexo à Estação Central João Felipe, no Centro de Fortaleza, que por falta de recurso foi desativado no ano de 2007. No ano de 2015 houve uma nova tentativa de reativação do Museu neste mesmo prédio, por parte da AERVC, em parceria com o Metrô de Fortaleza (Metrofor). Porém, como anteriormente, esbarrou na burocracia e na falta de verba, de modo que a Associação dos Engenheiros da Rede Viação Cearenses fazia a exposição do seu acervo na sua sede, o Chalé (Casa do Engenheiro Construtor da Ferrovia). O chalé era situado no conjunto da Estação Professor João Felipe, no centro de Fortaleza, e ficou sendo sede da Associação dos Engenheiros da Rede Viação Cearenses até 2019.

No ano de 2022, o chalé virou sede da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, então todo o acervo que antes ficava no local passou para a atual sede da Associação dos Engenheiros da Rede Viação Cearenses.

ACERVOS DE MEMÓRIAS

Azilde L. Andreotti, pensando na preservação do patrimônio histórico, cultural, afirma que é necessária a criação de iniciativas inovadoras que vinculem os museus e outros lugares culturais de memória à inclusão social. Para que isso seja possível, é imprescindível uma gestão de acervos museológicos com iniciativas de preservação das memórias, primordial para que a história seja preservada e passada para muitas gerações.

Especificamente sobre o acervo dos cartazes ferroviários, produto principal deste projeto, além de serem peças históricas que nos fazem entender como funcionava a comunicação em décadas passadas, eles também são peças artísticas, como foi escrito anteriormente, peças que foram feitas por grandes artistas cearenses.

A arte pertence a todos sem distinção, e conserva as bases da nossa história, sendo a melhor forma de preservar as nossas memórias. A arte é uma grande ferramenta de transformação social.

É importante que a sociedade reflita sobre os acervos de iniciativas de memórias, e da valorização da memória social, fomentando o direito à memória das distintas etnias e gêneros, de grupos e movimentos sociais, apoiando ações de apropriação social do patrimônio. Valorizar a memória social é valorizar sua cidade.

RESULTADOS ALCANÇADOS

A história da ferrovia cearense necessita de estudos mais aprofundados, com intuito de deixar registrado a sua história e preservar a memória ferroviária. Existe uma escassez de instituições museológicas com esta temática, assim como documentos que comprovem a história ferroviária.

O projeto Cartazes Ferroviários – Digitalização da Coleção tem a missão de resgatar e de preservar a memória ferroviária, fazendo um levantamento do acervo de cartazes ferroviários.

Os cartazes estavam sujos, alguns danificados com o tempo, com a cor alterada, manchas. O processo de limpeza foi lento e cuidadoso, depois foram organizados em locais adequados. A higienização foi sendo feita gradualmente, com um cartaz de cada coleção para iniciar a digitalização, e, assim, foi sendo criado o acervo da exposição permanente.

No mês de agosto foi criado o site, como dito anteriormente, e aos poucos está sendo atualizado com a exposição dos cartazes e a audiodescrição dos cartazes em exposição.

Esse acervo é originário da RFFSA, quando houve a entrega do prédio “Chalé do Engenheiro”, o Setor da Inventariança (Setor que cuidou dos processos de Inventários dos bens, direitos e obrigações da extinta RFFSA) ficou responsável pelo acervo. Todo o material que compõe o acervo foi descartado quando houve a mudança. A mudança foi necessária para a restauração do prédio e instalação da sede da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará.

Todo o acervo foi resgatado por pessoas interessadas na preservação da memória ferroviária. Este projeto surgiu a partir de longas reflexões geradas por um grupo de trabalho que se reúne semanalmente com a direção da AERVC. O intuito maior do projeto é a preservação e conservação desse acervo.

O projeto foi escrito por produtores culturais e técnicos com conhecimentos teóricos sobre a história da ferrovia, a partir do qual foi possível a higienização do acervo, a catalogação, a organização das coleções, o armazenamento adequado, a digitalização, e com isso a disponibilização ao público, através das redes sociais e do site: <https://projetcartazesferroviariosdigitaliza.blogspot.com> (exposição virtual da coleção de cartazes ferroviários da ARVC).

CONCLUSÕES

Com este projeto pretende-se possibilitar ao público conhecer melhor o conteúdo estético e cultural dos cartazes que foram produzidos no auge da Rede Ferroviária Federal S/A, um passado recente de criação e importância da empresa, reconhecendo e valorizando sua imensa contribuição ao desenvolvimento do Ceará.

O protagonismo social na gestão das memórias coletivas, as práticas de educação para o patrimônio, a construção e preservação dos acervos, a necessidade de inovação na digitalização de memórias, a descentralização das ações museais são muito importantes para a construção de uma sociedade mais consciente do seu patrimônio artístico e cultural.

São poucos os avanços das políticas de preservação e de memória, temos que pensar em legislações mais sensíveis, políticas públicas transversais, ações de educação para o patrimônio, buscando construir outras visões do passado e, com isso, serem vetores do alargamento dos horizontes do futuro. Além dos editais, existe também a possibilidade de parcerias com instituições, associações, coletivos, pontos de cultura que visam trabalhar com a conservação e preservação do patrimônio cultural através de oficinas de educação patrimonial e conscientização. Com a participação social podemos buscar políticas públicas culturais que tentem minimizar o impacto do descaso com o patrimônio.

Conclui-se que, como exemplo deste projeto e outros projetos culturais da mesma área de acervos museológicos e documentos históricos, há muitas possibilidades de buscar meios financeiros ou de forma voluntária para tentar minimizar o descaso com muitas obras artísticas ou históricas que são abandonadas ou esquecidas.

Este projeto cultural foi executado no ano em curso (2025) através do financiamento com edital. É muito importante a criação dos editais em todas as esferas (nacionais, estaduais, municipais), pois são oportunidades para conservar e preservar o nosso patrimônio histórico e cultural.

O projeto Cartazes Ferroviários – Digitalização da Coleção, além de salvaguardar os documentos de valor histórico e estético, também contribuiu para o fortalecimento da identidade cultural e o estímulo à pesquisa e à reflexão sobre o papel da comunicação visual no contexto do trabalho, da cidade e da sociedade cearense.

REFERÊNCIAS

Associação dos Engenheiros da RVC (AERVC). Museu Ferroviário do Ceará. Mapa Cultural do Ceará. Ceará. 2025. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/27027/>.

Museu Ferroviário do Ceará (AERVC/APREMFECE). Ceará. 2025. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/espaco/2850/>.

Mesquita, Jane Lane. A importância da preservação de acervos como resgate de memórias. | Semana de Humanidades da UFC. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/sh/article/view/81969>.

Gadelha, Descartes. Wikipédia – A enciclopédia livre. 2025. Disponível: https://pt.wikipedia.org/wiki/Descartes_Gadelha. 2025.

Hadler, Maria Sílvia. Acervos documentais e ensino de História: reflexões sobre as dimensões públicas de um centro de memória. V. 19. N.1: Revista (Ensino & Pesquisa). 2021. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/ensinoepesquisa/article/view/4117>.

PROCESSOS DE DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DO MEMORIAL ESPEDITO SELEIRO, NOVA OLINDA – CE

Fabiana Pereira Barbosa

Gestora cultural e pesquisadora. Mestranda em Artes, Patrimônio e Museologia pela Universidade Federal do Delta do Parnaíba/Universidade Federal do Piauí (UFDPA/UFPI). Aluna da Pós-Graduação Internacional em Políticas Culturais de Base Comunitária pela Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales – FLACSO, Argentina. Especialista em Gestão Cultural Contemporânea pelo Itaú Cultural/Instituto Singularidades (2019).

Áurea da Paz Pinheiro

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo. Pós-doutora em Ciências da Arte, Patrimônio e Museologia pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Professora da Universidade Federal do Piauí (UFPI) e da Universidade Federal do Delta do Parnaíba (UFDPA), Brasil. Professora Sênior Exterior na Universidade de Coimbra e na Universidade Aberta de Portugal. Pesquisadora do Centro de Ecologia Funcional da Universidade de Coimbra e da Universidade Aberta de Portugal. Sócia correspondente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

Palavras-Chave: Patrimônio Cultural; Documentação Museológica; Cariri.

INTRODUÇÃO

Localizada no sertão nordestino do Brasil, a região do Cariri destaca-se por sua relevância geológica, ambiental e cultural. Fósseis milenares revelam a profundidade de sua formação natural, enquanto práticas culturais vivas expressam a diversidade de saberes locais, moldados por biomas como a caatinga e o cerrado. Essa relação entre natureza e cultura configura um território de forte identidade, em que o modo de vida do povo caririense está intimamente ligado à paisagem.

A Chapada do Araripe, primeira floresta nacional do Brasil, instituída em 1946 (BRASIL, 1946), é reconhecida mundialmente por sua biodiversidade e importância paleontológica. Seus flancos verdes abraçam o Cariri cearense e oferecem solo fértil para o florescimento de experiências de musealização vinculadas às casas e oficinas de mestres e mestras da cultura popular. Municípios como Nova Olinda, Potengi, Crato, Juazeiro do Norte, Porteiras e Missão Velha abrigam iniciativas que promovem o diálogo entre tradição e contemporaneidade, afirmando a memória como prática viva.

Esses espaços, muitas vezes criados pelas próprias comunidades, materializam uma museologia social comprometida com os modos de ser, sa-

ber e viver do território. O Cariri constitui-se como um verdadeiro terreiro multicultural, em que a museologia se reinventa por meio das oralidades, dos objetos, dos rituais, das festas e das práticas cotidianas. A expansão dessas iniciativas revela um campo fértil para o fortalecimento das redes de memória e para a valorização de patrimônios imateriais.

Nesse cenário, torna-se essencial o envolvimento de pesquisadores(as) e instituições no apoio técnico e afetivo a essas ações. Estudos, mapeamentos e políticas de salvaguarda são urgentes para garantir a continuidade dessas experiências. Segundo levantamento de Holanda (2021), a existência de 55 unidades museológicas no Cariri evidencia a vitalidade do campo e a necessidade de políticas públicas que reconheçam essas formas plurais e comunitárias de musealização.

As maiores concentrações museológicas, em ordem decrescente, são: Crato (15), Juazeiro do Norte (11), Santana do Cariri (7), Nova Olinda (6), Barbalha (4), Jardim, Missão Velha e Potengi (2), Aurora, Assaré, Brejo Santo, Caririáçu, Farias Brito, Lavras da Mangabeira e Porteiras (1). (Holanda, 2021, p. 275)

Ao delimitar o território do Cariri cearense e sua potência multicultural no contexto do Nordeste brasileiro, este estudo concentra-se na cidade de Nova Olinda. A escolha do município justifica-se tanto por sua relevância socioeconômica e cultural, quanto pela presença de importantes REFERÊNCIAS locais, como o Museu do Ciclo do Couro – Memorial Espedito Seleiro. Trata-se da cidade onde vive e trabalha o Mestre da Cultura Espedito Seleiro, renomado artesão e figura emblemática da cultura cearense, cuja trajetória é celebrada no Museu inaugurado em dezembro de 2014. Esse espaço consolidou-se como polo de preservação, valorização e difusão da cultura do couro na região do Cariri.

Figura 1 — Fachada do Museu do Ciclo do Couro Memorial Espedito Seleiro, Nova Olinda, Ceará.



Fonte: Fabiana Barbosa (2024).

Essas REFERÊNCIAS culturais e históricas fazem de Nova Olinda um espaço rico em tradições e saberes relacionados à arte do couro, configurando um contexto favorável para a realização do presente estudo.

PATRIMÔNIO EM REGISTRO: OBJETIVOS E PROBLEMÁTICAS NO MEMORIAL ESPEDITO SELEIRO

A presente pesquisa teve como objetivo analisar os processos de documentação museológica do acervo do Memorial Espedito Seleiro, propondo instrumentos e práticas de registro capazes de fortalecer o papel educativo, comunicacional e patrimonial do museu. Buscou-se, ainda, contribuir para estratégias de salvaguarda e difusão do patrimônio cultural vinculado ao ciclo do couro, bem como promover metodologias de documentação adequadas às especificidades de museus comunitários e orgânicos.

O desafio central identificado foi a inexistência de um inventário sistematizado que contemplasse, de forma integrada, as dimensões simbólicas, materiais e contextuais das peças expostas. Essa lacuna comprometia a gestão do acervo, fragilizava as ações de preservação e limitava o potencial de difusão e pesquisa do museu.

Diante desse cenário, a pesquisa propôs o desenvolvimento de estratégias de documentação alinhadas às práticas da museologia social, valorizando o saber-fazer tradicional como patrimônio cultural a ser preservado. Nesse sentido, realizou-se um estudo para a sistematização da documentação museológica do Memorial, no qual foram implementadas estratégias voltadas à superação das fragilidades apresentadas, conforme detalhado a seguir.

CONTEXTUALIZAÇÃO TERRITORIAL E MUSEOLÓGICA

O Cariri cearense constitui um território com expressiva quantidade de unidades museológicas mapeadas, sendo Nova Olinda uma das cidades com maior concentração. Nesse município localiza-se o Memorial Espedito Seleiro, espaço de preservação do ofício do couro e da trajetória de um dos maiores mestres artesãos da cultura popular cearense. A museologia social tem se fortalecido na região, com iniciativas que articulam memória, identidade e território a partir de ações comunitárias.

O Museu do Ciclo do Couro – Memorial Espedito Seleiro, inaugurado em 2014, surgiu como desdobramento da atuação da Fundação Casa Grande e da Escola de Comunicação da Meninada do Sertão. Sua implantação contou com a colaboração de diversos profissionais e da própria comunidade, em especial do mestre artesão, que participou ativamente da curadoria do espaço.

O Mestre Espedito transmite ensinamentos sobre o ofício e a coletividade. Corte, montagem, ensolamento, costura e finalização são alguns dos

processos necessários para a produção das peças em couro, realizados com a contribuição de inúmeras pessoas, cujas habilidades foram aprendidas e aprimoradas na oficina-escola do Mestre Espedito Seleiro. “Aqui tem uma associação: oficina-escola Espedito Seleiro. Sempre tem gente aprendendo. Só não boto 40, 50 alunos para eu ensinar porque eu não tenho condições. Mas dois, três, quatro, até cinco, eu mantenho direto. Faço com o maior prazer” (Freitas; Furtado, 2022, p. 117).

Pela ótica dos aprendizes, o filho, Maninho Seleiro expressa como é o lugar de aprendiz ao lado do pai, e confirma que:

[...] o seu aprendizado aconteceu naturalmente, pela convivência diária, enquanto observava o pai trabalhar. Ele pretendeu dar continuidade ao legado recebido do pai. A família, como ele nos explica, compõe a associação familiar que trabalha com o couro e mestre Espedito é o pilar dessa família e dessa grande obra, que construiu. (Cunha, 2021, p. 195)

Nesse sentido, a ideia de casa aproxima-se do pensamento de Brulon e Scheiner (2014), quando os autores afirmam que “ela é o princípio de tudo, é onde o mundo inicia, e constitui para o indivíduo o primeiro contato com o real”. Assim como os artesãos aprendem o trabalho com o couro no ambiente doméstico, o primeiro contato de Espedito com esse ofício ocorreu em casa, onde aprendeu com seu pai, da mesma forma que seus filhos aprenderam com ele. Essa vivência demonstra que “a casa ensina o humano a descobrir o mundo, sem que este se exponha completamente” (Brulon; Scheiner, 2014, p. 2470). Gradualmente, esse aprendizado transcende as paredes da casa e alcança as oficinas, espaços amplos de trabalho em que o exercício da experimentação constitui a base cotidiana da aprendizagem.

Espedito Seleiro foi reconhecido, em 2008, como Tesouro Vivo da Cultura do Ceará, título concedido pelo Governo do Estado por meio de sua política de valorização dos saberes e tradições populares.

Figura 2 — Diploma de Mestre Seleiro - Mestre da Cultura Popular do Ceará.



Fonte: Helio Filho / Acervo Museu do Ciclo do Couro (2024).

Esse reconhecimento evidencia a maestria de Espedito no trabalho artesanal em couro e sua atuação na transmissão de saberes tradicionais. Além da verba vitalícia, os Mestres da Cultura recebem, da Universidade Estadual do Ceará (UECE), o Título de Notório Saber em Cultura Popular, que os habilita a lecionar em instituições de ensino formal, promovendo a integração entre os conhecimentos tradicionais e a educação acadêmica.

CONSTITUIÇÃO DO MEMORIAL ESPEDITO SELEIRO

O Memorial Espedito Seleiro concretizou um sonho antigo do Mestre Espedito em 2014, quando a Fundação Casa Grande recebeu o 1º lugar do Prêmio Nacional de Projetos com Participação Infantil, promovido pelo Centro de Criação da Imagem Popular (CECIP), no Rio de Janeiro. Com o recurso conquistado, a diretoria da Fundação decidiu aplicá-lo na montagem do Museu do Ciclo do Couro – Memorial Espedito Seleiro.

A instituição vencedora do prêmio apresentou suas atividades vinculadas à “Escola de Comunicação da Meninada do Sertão”, que desenvolve ações integradas com crianças e jovens de Nova Olinda na operação e gestão cultural de uma rádio comunitária, de um laboratório de vídeo e fotografia, de blogs e de uma editora de revistas em quadrinhos. Esse projeto, orientado por uma metodologia participativa e inclusiva, visa a formação de crianças e adolescentes em diferentes linguagens da comunicação, promovendo autonomia, senso coletivo, diálogo intergeracional e respeito. As crianças e jovens organizam o espaço, recebem visitantes e qualificam-se como fotógrafos, radialistas, produtores e gestores culturais (CECIP, 2014).

Durante visita à Fundação Casa Grande, representantes do CECIP conheceram o Museu do Ciclo do Couro e ressaltaram a aplicação dos recursos do prêmio em sua restauração, reforçando a relevância do projeto (CECIP, 2014). A prestação de contas do recurso investido encontra-se acessível ao público na entrada do museu, complementando os esforços financeiros e físicos já realizados pelo próprio Mestre Espedito Seleiro na revitalização do prédio.

Inaugurado em 2014, com curadoria de Alembert Quindins e arqueologia histórica conduzida por Rosiane Limaverde, o Museu do Ciclo do Couro constitui o primeiro museu orgânico de Nova Olinda. A expografia traça uma rota pelo imaginário popular em torno do couro no sertão, desde o caminho das boiadas do século XVII até o ofício familiar do Mestre Espedito, que remete à história do Cangaço, visto que Lampião foi cliente de seu pai (CRAB, 2021, p. 68).

O museu registra o ciclo do couro no Cariri e sua relação com o processo de povoamento e ocupação do interior nordestino. Segundo Quindins (2012), a expansão dos latifúndios no Nordeste, ao final do século XVII e início do século XVIII, desencadeou o chamado ciclo do couro. As corren-

tes de povoamento partiam da Bahia, acompanhando o rio São Francisco, e de Pernambuco, ocupando os “sertões de fora”, encontrando-se no interior do Ceará pela bacia do rio Jaguaribe (Puntoni, 2002, p. 26).

Esse processo alcançou a região habitada pelo povo Kariri, com abertura de estradas e implantação de sesmarias, impondo uma cultura distinta da local e consolidando as figuras do vaqueiro e do seleiro, essenciais para o manejo do gado e a produção artesanal. Motta (2016, p. 107) destaca a importância dos artesãos do couro no sertão nordestino, conhecidos como “homens encouraçados”, em função do vestuário de couro que os protegia.

Espedito Seleiro representa a continuidade e a reinvenção dessa tradição artesanal transmitida de geração em geração. Sua produção ressignifica o ofício tradicional, expandindo o uso do couro para além das indumentárias de vaqueiro e adaptando-se às demandas contemporâneas. Assim, o Memorial cumpre papel fundamental na preservação, valorização e difusão desse patrimônio cultural, funcionando como um museu vivo integrado à oficina, espaço de produção e de aprendizagem para novas gerações.

A implantação do Museu envolveu uma equipe multidisciplinar composta por pesquisadores, jornalistas, fotógrafos, arquitetos, produtores culturais, curadores e profissionais da construção civil. Foi elaborado um projeto de reforma e expografia que integra os aspectos históricos, culturais e arquitetônicos, evidenciados na fachada principal e lateral do prédio localizado no centro de Nova Olinda, entre a Rua Jeremias Pereira e a Rua Monsenhor Tavares.

Figura 3 — Projeto expográfico do Museu do Ciclo do Couro.



Fonte: Lis Cordeiro / Acervo Fundação Casa Grande (2014).

A existência do Museu Espedito Seleiro é fundamental para a continuidade e a valorização de um saber-fazer ancestral que, por meio da criatividade e da inovação, mantém-se relevante na contemporaneidade. A curadoria desenvolve uma narrativa que apresenta a história do ciclo do couro, seus símbolos e fragmentos históricos relacionados à Nova Olinda, ao Mestre Espedito Seleiro, à sua família e ao seu ofício.

No projeto foi realizado um trabalho de pesquisa para a seleção das peças expostas. Entretanto, os expositores laterais escolhidos, após a execução, revelaram-se insuficientes para acomodar os objetos com segurança e em conformidade com as normas de conservação, evidenciando a necessidade de maior espaço.

PROCESSO DE DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

A colaboração com o Museu do Ciclo do Couro – Memorial Espedito Se-leiro envolveu diálogos e visitas à oficina do Mestre Espedito, que desta-cou a importância de oferecer materiais informativos aos visitantes, como folders, a fim de facilitar a compreensão do museu e de seu acervo. A do-cumentação museológica, além de registrar o saber-fazer do Mestre, pos-sibilita a criação de catálogos e outros materiais de comunicação, promo-vendo um processo participativo que envolve diretamente a comunidade local (Panisset, 2017, p. 176).

A pesquisa revelou que durante a criação do museu não houve socializa-ção adequada dos processos de documentação, tampouco a elaboração completa de fichas de inventário que relacionassem as peças ao ofício do Mestre. Conforme Padilha (2014), ações essenciais como seleção, pes-quisa, interpretação, organização, armazenamento, disseminação e co-municação são fundamentais para o tratamento do acervo. Contudo, no Museu do Ciclo do Couro apenas algumas dessas etapas foram realiza-das, restando ausentes registros estruturados que viabilizem uma comu-nicação e disseminação mais eficazes.

Para suprir essa lacuna, foi desenvolvido um livro de tombo manual con-tendo informações básicas, como número de tombo, nome do objeto, tipo de material, período e data de registro, seguindo as orientações de Padilha (2014). Posteriormente, o material foi digitalizado para facilitar atu-alizações e análises futuras. A participação ativa do Mestre Espedito na incorporação de novos objetos evidencia seu interesse em contribuir para a curadoria e para a construção da narrativa do ciclo do couro, reforçando a importância de um processo de documentação museológica dinâmico e comunitário.

Figura 4 — Ficha de arrolamento do acervo do Museu do Ciclo do Couro Memorial Espedito Seleiro.



MUSEU DO CICLO DO COURO
MEMORIAL ESPEDITO SELEIRO

RUA JEREMIAS PEREIRA, N° 595
CENTRO, NOVA OLINDA-CE

FICHA DE ARROLAMENTO DO ACERVO				
Nº DE TOMBO	NOME DO OBJETO	TIPO DE MATERIAL	PERÍODO / ANO	DATA DE ARROLAMENTO
0001	Amarra de Chocalho	Couro e Metal	1962	23/07/2024
002	Par de Botas	Couro e borracha	1949	23/07/2024
003	Baú	Couro e madeira	1949	23/07/2024
004	Ferro de ferrar gado	Metal e madeira	2014	23/07/2024
005	Chapéu	Couro	Século XX	23/07/2024

Fonte: Adaptação de Fabiana Barbosa (2024).

Para obter detalhes mais precisos sobre as características físicas, simbólicas e contextuais dos objetos, foi adaptada, para o Memorial do Ciclo do Couro, a ficha de catalogação proposta por Padilha (2014). Além do número de tombo utilizado no arrolamento do acervo, criou-se um sistema de registro que assegura a identificação contínua das peças. Esse sistema foi estruturado em três partes (sigla do museu, ano da catalogação e número sequencial), conforme o modelo tripartido sugerido pela referida autora, mas adaptado às necessidades e especificidades do acervo do Memorial.

Figura 5 — Criação de código alfanumérico tripartido de identificação e documentação do acervo do Museu do Ciclo do Couro.



Fonte: Adaptado por Fabiana Barbosa (2024).

A organização sistemática das coleções do Museu do Ciclo do Couro é essencial para a gestão eficiente do acervo, pois facilita o acesso, a preservação e o desenvolvimento de atividades de pesquisa, curadoria e comunicação. A participação do Mestre Espedito Seleiro foi fundamental para a identificação e especificação dos objetos, garantindo o registro do conhecimento tradicional associado a cada peça. O acervo foi estrutura-

do em cinco coleções principais: Ciclo do Couro, que reúne produtos artesanais em couro e técnicas tradicionais; Ferramentas, que abrange os instrumentos utilizados na fabricação; Obras de Referência e Premiações, que incluem diplomas e reconhecimentos; Artigos de Uso Pessoal, que contextualizam a vida do mestre; e Maquinário, que reúne máquinas de costura e equipamentos históricos vinculados à produção.

DISCUSSÃO DE RESULTADOS E CONCLUSÕES

A documentação museológica realizada no Museu do Ciclo do Couro resultou na catalogação detalhada de 73 itens, cujas especificações constam nos apêndices deste trabalho. Esse processo foi possível graças à colaboração interdisciplinar de profissionais das áreas de patrimônio, arqueologia, audiovisual e design, além da participação ativa dos artesãos da comunidade, que contribuíram com conhecimentos sobre os materiais, usos e simbolismos dos objetos. Tal integração reforça a importância da museologia como campo multidisciplinar, capaz de articular saberes diversos para a construção de uma documentação rica e contextualizada.

Durante o processo, identificaram-se necessidades prementes relacionadas à conservação preventiva, especialmente devido às bases originais dos expositores, confeccionadas em papel e já deterioradas, o que comprometia a integridade das peças. A substituição dessas bases por mantas de foam representou uma medida eficaz para garantir maior proteção ao acervo. Também foram executadas ações de higienização, consideradas fundamentais para a preservação inicial da coleção em exposição permanente. Tais intervenções evidenciam a relevância da documentação não apenas como registro, mas como instrumento ativo de conservação e manutenção do patrimônio museológico.

A ficha de catalogação adaptada, fundamentada nas propostas de Padilha (2014), foi organizada em blocos que contemplam informações de identificação, características físicas, contexto histórico e condições de conservação. Conforme Padilha (2016, p. 14), “a informação está atrelada a um documento, que carrega um significado e, ao participar de um processo comunicativo, transmite uma mensagem”. Portanto, uma documentação exaustiva e estruturada mostra-se imprescindível para o monitoramento e para a tomada de decisões embasadas que assegurem a salvaguarda dos bens culturais. Segundo Panisset (2011, p. 19), tal documentação também é fundamental para a compreensão plena dos valores econômico, histórico, científico, estético e social do patrimônio.

Além disso, a sistematização da informação e a categorização detalhada do acervo favorecem a implementação de estratégias específicas de conservação, como o controle de temperatura, umidade e iluminação, bem como ações preventivas contra a deterioração. A criação de inventários e bases de dados, possibilitada pela documentação rigorosa, potencializa o gerenciamento eficiente do acervo e o planejamento de exposições e ações educativas. Dessa forma, a pesquisa evidenciou que a documen-

tação constitui pilar central para o fortalecimento do papel educacional e cultural do Museu do Ciclo do Couro, promovendo sua sustentabilidade e relevância social.

Por fim, ressalta-se que o envolvimento direto do Mestre Espedito Seleiro e dos artesãos na curadoria e no processo de documentação contribui para que o museu se configure como um espaço vivo, integrando memória, tradição e inovação, e fortalecendo o vínculo da comunidade com seu patrimônio material e imaterial. Essa abordagem participativa é essencial para a continuidade e valorização dos saberes ancestrais presentes no ciclo do couro, garantindo a preservação e a difusão desse legado cultural de forma autêntica e sustentável.

REFERÊNCIAS

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Senado Federal, 2016. 496 p. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 16 jun. 2024.

BRULON, Bruno; SCHEINER, Tereza. A ascensão dos Museus Comunitários e os patrimônios – comuns: um ensaio sobre a casa. **Anais X Encontro ENANCIB**, Belo Horizonte, 2014.

CECIP. 1º Prêmio Nacional de Projetos com Participação Infantil. **Cecip**. Rio de Janeiro, RJ, 08 ago. 2014. Disponível em: <https://cecip.org.br/noticias/1-premio-nacional-de-projetos-com-participacao-infantil/>. Acesso em: 27 jul. 2024.

CRAB. **Mestre de Ofício Espedito Seleiro** [catálogo de exposição] / CRAB - Centro SEBRAE de Referência do Artesanato Brasileiro. [s.n.], Rio de Janeiro, 2021.

CUNHA, José de Anchieta da. **“Tesouros vivos e mestres da cultura”**: uma política pública de preservação da cultura tradicional popular no Ceará. 2013. 40 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2013.

FREITAS, Dora; FURTADO, Sílvia (orgs). **Livro dos mestres**: cultura e tradição popular no Ceará. 2. ed. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2022.

HOLANDA, Cristina Rodrigues. Um panorama da situação museológica no Cariri Cearense de hoje. In: SILVA, Josier Ferreira da; OLIVEIRA, Paulo Wendell Alves de; PEREIRA, Cássio Expedito Galdino; COSTA, Ana Paula Rodrigues da. **Patrimônio e práticas culturais: perspectivas transdisciplinares da patrimonialização e dos saberes-fazer populares**. Fortaleza: Editoras DINCE, 2021. 344 p.

MOTTA, Eduardo. **Meu coração corado**: Mestre Espedito Seleiro. Eduardo Mota; apresentação Adélia Borges; prefácio Xico Sá; fotografia Helio Filho. 1. ed. Fortaleza: Senac Ceará, 2016. 250 p.

PANISSET, Ana Martins. **A documentação como ferramenta de preservação**: protocolos para documentação e gestão do acervo artístico da UFMG. 2017. Tese (Doutorado em Arte) – Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2017.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervos**. Florianópolis: FCC Edições, 2014.

PUNTONI, Pedro. **A guerra dos Bárbaros**: Povos indígenas e a colonização do sertão nordeste do Brasil: 1650-1720. São Paulo: Fapesp, 2002.



PAINÉIS TEMÁTICOS DO 6º FÓRUM ESTADUAL DE MUSEUS

PT 3 FOMENTO E FINANCIAMENTO AOS MUSEUS DO CEARÁ

PT 3: FOMENTO E FINANCIAMENTO AOS MUSEUS DO CEARÁ

Bruna de Campos Antunes

Coordenadoria de Diversidade, Acessibilidade e Cidadania Cultural Codac / Secult

Caio Mendonça

Museu Ferroviário Estação João Felipe/ Instituto Mirante.

INTRODUÇÃO

O Painel Temático Fomento e financiamento aos museus do Ceará: desafios, práticas e possibilidades tem como propósito promover uma reflexão crítica acerca dos mecanismos de fomento e financiamento que sustentam a existência e a continuidade das instituições museológicas no estado. Em um cenário marcado por instabilidade orçamentária, políticas públicas intermitentes e desigualdade de acesso aos recursos, torna-se imprescindível discutir alternativas que garantam não apenas a sobrevivência, mas também a inovação, a autonomia e a democratização do campo museal (BRASIL, 2009).

A gestão dos museus no Ceará não se resume ao campo cultural, abrange também dimensões sociais, políticas e econômicas. A falta de recursos impacta diretamente a estrutura organizacional, a manutenção de acervos, a realização de atividades educativas e culturais, bem como a contratação de profissionais qualificados. Para além dos desafios operacionais cotidianos, os museus enfrentam barreiras estruturais que comprometem sua sustentabilidade de longo prazo. Nesse contexto, o PT 3 se orientou por questões centrais: quais caminhos e políticas podem garantir o financiamento sustentável dos museus? Como fomentar a autonomia financeira e a inovação nos modelos de gestão? De que forma o financiamento pode contribuir para a descentralização e a ampliação do acesso?

O debate também se conecta à necessidade de formação e fidelização de públicos diversos. Refletir sobre quem consome museus no Ceará e como quilombolas, indígenas, pessoas com deficiência e comunidades periféricas acessam essas instituições é fundamental para pensar o financiamento como ferramenta de inclusão e de equidade cultural (Chagas, 2009).

MUSEUS COMUNITÁRIOS E OS DESAFIOS DA SUSTENTABILIDADE

As comunicações apresentadas no âmbito deste Painel Temático reforçam que os desafios de financiamento e fomento se expressam de maneira ainda mais aguda em museus comunitários, orgânicos e de base social, que embora legitimados culturalmente, permanecem em condição de fragilidade institucional (Moutinho, 2014). Dois casos emblemáticos apresentados foram o Museu Casa da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, no Crato, e o Museu Orgânico do Mestre Aldenir, também no Cariri cearense. No primeiro caso, o Museu Casa dos Irmãos Aniceto emerge como espaço de resistência cultural, vinculado à tradição musical da banda cabaçal. Situado em uma residência adaptada, o Museu materializa a proposta da museologia social, integrando patrimônio, território e comunidade (Oliveira, 2013). Entretanto, apesar de sua relevância simbólica e de seu reconhecimento como parte da Rede de Museus Orgânicos, o espaço enfrenta precariedade estrutural e ausência de políticas públicas contínuas de financiamento. Conforme registrado nas entrevistas com familiares, a manutenção do espaço é custeada integralmente pela própria família, revelando a distância entre o reconhecimento oficial e o apoio efetivo (Brito, 2024). Essa lacuna coloca em risco não apenas o acervo material, mas também a continuidade da transmissão de saberes que se dá no âmbito do Museu.

Já o Museu Orgânico do Mestre Aldenir inscreve-se em outra dimensão da mesma problemática. Reconhecido como espaço de salvaguarda do Reisado de Congo, o Museu é sustentado pelo protagonismo do mestre, declarado Tesouro Vivo da Cultura (CEARÁ, 2022). Apesar desse reconhecimento, o Museu enfrenta dificuldades para acessar editais de fomento, organizar estratégias de geração de renda e manter uma infraestrutura adequada para visitas (Rabinovici; Allis; Santos, 2023). Embora o turismo de base comunitária se apresente como potencial de sustentabilidade, ainda faltam mecanismos institucionais que possibilitem transformar a visibilidade simbólica em segurança financeira (Alves; Rocha, [s.d.]). O caso ilustra, portanto, a vulnerabilidade das iniciativas que dependem quase exclusivamente do esforço individual de mestres e comunidades, sem suporte continuado do poder público.

CONVERGÊNCIAS E CONTRASTES DAS EXPERIÊNCIAS

As duas comunicações supracitadas convergem em pontos centrais: ambas denunciam a fragilidade do financiamento aos museus comunitários no Ceará, revelando um padrão de apoio insuficiente por parte das políticas públicas (FUNDAÇÃO CASA GRANDE, [s.d.]). Embora os discursos oficiais valorizem a diversidade cultural e a descentralização, na prática observa-se que os museus de base comunitária permanecem à margem do sistema museológico formal.

O caso dos Aniceto evidencia a força de uma família na salvaguarda de um patrimônio imaterial secular, assim como explicita as limitações de um mo-

delo de gestão que depende exclusivamente de vínculos afetivos e comunitários (Brito, 2024). Já o Museu do Mestre Aldenir demonstra o potencial de articulação com o turismo comunitário, mas esbarra na ausência de produtos culturais, oficinas estruturadas e políticas de capacitação para a comunidade (Aguiar, 2019).

Enquanto o primeiro se ancora em uma rede institucional (SESC e Fundação Casa Grande), embora sem garantias de financiamento contínuo, o segundo se mantém em torno da figura de um mestre individual, cuja titulação de Tesouro Vivo não se traduz em apoio para a consolidação institucional do Museu (MESTRES DA CULTURA, [s.d.]). A comparação entre ambos reforça a urgência de políticas intersetoriais que articulem cultura, educação, turismo e economia solidária.

REFLEXÕES PARA O CAMPO MUSEAL CEARENSE

As experiências trazidas pelo PT 3 permitem lançar luz sobre dilemas mais amplos da realidade museal cearense:

Descontinuidade das políticas culturais: As instituições enfrentam editais pontuais e insuficientes, sem garantias de manutenção de longo prazo (BRASIL, 2009).

Desigualdade de acesso aos recursos: Museus de pequeno e médio porte, sobretudo os comunitários, têm dificuldades para inscrever projetos e atender às exigências burocráticas (Oliveira, 2013).

Carência de formação técnica: Mestres e lideranças comunitárias frequentemente não possuem suporte adequado para acessar editais ou desenvolver modelos de gestão e captação de recursos (MOutinho, 2014).

Potencial subaproveitado do turismo cultural: O turismo de base comunitária surge como alternativa viável, mas requer estratégias que evitem a mercantilização das tradições e garantam a autonomia das comunidades (Rabinovici; Allis; Santos, 2023).

Falta de políticas de acessibilidade e inclusão: O financiamento deve estar atrelado a metas de democratização do acesso, incluindo pessoas com deficiência, povos indígenas, quilombolas e populações periféricas (Chagas, 2009).

ENCAMINHAMENTOS

Diante das análises do PT 3, algumas recomendações emergem como fundamentais:

1. Criação de fundos patrimoniais e setoriais específicos para a manutenção contínua de museus comunitários e orgânicos.
2. Fortalecimento das políticas estaduais, como o Mecenas do Ceará, de modo a contemplar pequenos museus em suas linhas de financiamento.
3. Implementação de programas de formação técnica voltados para mestres, lideranças comunitárias e trabalhadores de museus, com foco em captação de recursos, elaboração de projetos e sustentabilidade financeira.

4. Estabelecimento de políticas intersetoriais que articulem cultura, turismo e economia solidária, valorizando os museus como agentes de desenvolvimento local.
5. Inclusão de critérios de acessibilidade, diversidade e descentralização em todos os editais de fomento voltados ao campo museal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, José Aldenir. **Currículo e portfólio do mestre Aldenir**. [S.l.], 2019.

ALVES, Karine Freire Teles; ROCHA, Ewelter de Siqueira e. **Entre Reis e Reisados**: saberes e fazeres do Reisado de Congo para uma educação musical ativa decolonial. PPGARTES/IFCE, [s.d.].

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 15 jan. 2009.

BRITO, Isabel Brasil de. **Heranças (des)legitimadas**: o ensino de história e o patrimônio cultural de Crato-CE. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, 2024.

CHAGAS, Mário de Souza. **Do museu para todos ao museu para cada um**: reflexões sobre políticas públicas e museologia social. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; CHAGAS, Mário de Souza (org.). **Museologia e comunidade**. Brasília: IBRAM/MinC, 2009.

FUNDAÇÃO CASA GRANDE. **Museus Orgânicos**. Fortaleza: SESC; Fundação Casa Grande, [s.d.]. GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. Lei n.º 18.232, de 6 de novembro de 2022. Institui o Código do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará. Fortaleza: Secult, 2022.

LARA FILHO, Durval de. Museu, objeto e informação. **Transinformação**, Campinas, v. 21, n. 2, p. 163–169, 2009.

MESTRES DA CULTURA. **Mestre Aldenir (José Aldenir Aguiar)** – mestre de Reisado. Disponível em: <https://www.mestresdacultura.com.br/mestre-aldenir/>.

MOUTINHO, Mário de Souza. Patrimônio imaterial e museus: um olhar a partir das práticas populares. In: SANTOS, Myriam Andrade Ribeiro de; CHAGAS, Mário de Souza (org.). **Museologia e Patrimônio Imaterial**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2014.

OLIVEIRA, Genoveva. O museu como um instrumento de reflexão social. **MIDAS** – Museus e Estudos Interdisciplinares, Lisboa, 2, 2013.

MUSEU CASA DA BANDA CABAÇAL DOS IRMÃOS ANICETO: DESAFIOS DA MUSEOLOGIA SOCIAL NO CRATO, CEARÁ

Vinícius Da Silva Costa

Universidade Regional do Cariri; E-mail: vinicius.costa@urca.br

Bruno Rodrigues Dantas

Universidade Regional do Cariri; E-mail: bruno.dantas@urca.br

Giovanna Garcez Freire

Universidade Regional do Cariri; E-mail: giovanna.freire@urca.br

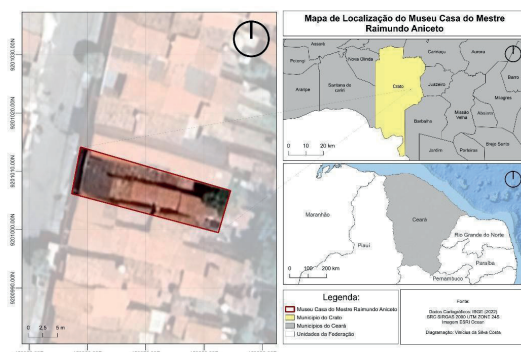
Palavras-chave: Museu orgânico; Museu casa; Banda cabaçal; Irmãos Aniceto; Crato.

INTRODUÇÃO

Situado no bairro Seminário, zona urbana do município do Crato, no sul do estado do Ceará (Figura 1), o Museu Casa do Mestre Raimundo Aniceto (MCMRA) constitui um dos núcleos da rede de Museus Orgânicos do Cariri. Instalado na residência da família Aniceto (Figura 2) – guardião de uma tradição musical secular –, o espaço musealiza o cotidiano e os saberes da Banda Cabaçal, patrimônio imaterial reconhecido por sua contribuição à cultura popular nordestina, evidenciado pela placa de reconhecimento (Figura 3). O inscreve numa proposta de museologia social, em que “o território, o patrimônio e a sociedade” se entrelaçam como eixos de uma mediação ativa (Oliveira, 2013, p. 1).

A despeito do respaldo jurídico que fundamenta sua existência – como o Estatuto de Museus (Lei nº 11.904/2009), a Política Nacional de Educação Museal, oficialmente lançada em 2017, e os sistemas estaduais e municipais de cultura –, sua consolidação enfrenta obstáculos que vão da instabilidade de financiamento à fragilidade institucional das políticas culturais no interior. Embora o discurso oficial aponte para a descentralização e a valorização da diversidade cultural, observa-se que “os museus continuaram a ser pensados como locais de transmissão de conhecimentos, mas sem prever a interação com o visitante” (Oliveira, 2013, p. 2). Essa lacuna inviabiliza uma atuação dialógica e efetivamente participativa.

Figura 1 - Mapa de Localização do Museu Casa do Mestre Raimundo Aniceto.



Fonte: IBGE (2022).

No contexto do Crato, tais desafios são ainda mais complexos. A historiografia local legitimou, por décadas, uma memória hegemônica marcada por discursos ufanistas e pela exaltação de um passado glorioso, em detrimento das práticas populares. Como afirma Brito (2024, p. 17), “a patrimonialização oficial contribuiu para ‘naturalizar a ideia de superioridade do Crato em relação às demais cidades da região do Cariri’”. Essa seletividade simbólica gera consequências sociais concretas, pois “quando destruídos estes referenciais, perde-se a identidade; o cidadão torna-se estrangeiro dentro do seu próprio território” (Sousa, 2010, p. 66, apud Brito, 2024, p. 14). “Nesse cenário, museus como o da Casa dos Aniceto operam como dispositivos contra hegemônicos, nos quais os objetos transformam-se em documentos vivos, e as exposições são narrativas de resistência e de afirmação cultural” (Lara Filho, 2009, p. 163).

Figura 2 - Casa do MCM



Fonte: Autores, (2025).

Figura 3 - Placa de Reconhecimento.



Fonte: Autores, (2025).

OBJETIVOS

Esta pesquisa tem como objetivo geral analisar os desafios enfrentados pelo MCMRA na implementação das políticas culturais previstas na legislação museológica brasileira, considerando sua atuação como espaço de museologia social no interior do Ceará.

Para isso, foram definidos os seguintes objetivos específicos:

1. Avaliar a percepção dos responsáveis e colaboradores do Museu sobre o apoio (ou a ausência dele) por parte do poder público nas esferas municipal, estadual e federal;
2. Investigar de que forma a patrimonialização popular desenvolvida pelo museu se articula (ou não) com os sistemas formais de reconhecimento do patrimônio cultural; e
3. Identificar os principais desafios relacionados à gestão, institucionalização e sustentabilidade de suas ações culturais.

A partir desses eixos, busca-se compreender não apenas as limitações enfrentadas por museus localizados em contextos periféricos, mas também as estratégias desenvolvidas para resistir e manter-se ativos. O estudo pretende, ainda, evidenciar os modos como essas instituições vêm dando visibilidade às formas de patrimônio legitimadas pela própria comunidade, muitas vezes à margem das políticas culturais oficiais.

Para alcançar os objetivos mencionados, este estudo adota uma abordagem qualitativa, com foco na análise documental, na revisão bibliográfica e trabalho de campo. Inicialmente foram examinados documentos normativos, como o Estatuto de Museus (Lei nº 11.904/2009), a Política Nacional de Educação Museal e as diretrizes do Sistema Nacional de Cultura. Também foram analisadas fontes institucionais e digitais, incluindo os sites do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e da Secretaria da Cultura do Estado Ceará (Secult-CE), bem como publicações do Serviço Social do Comércio (SESC-CE), com o intuito de compreender o enquadramento jurídico e político do MCMRA.

Além disso, a equipe realizou uma visita ao MCMRA no dia 10 de julho de 2025, ocasião em que foram conduzidas entrevistas com Maria de Socorro da Silva, filha do Mestre Raimundo Aniceto, e Raimunda Galdino Oliveira da Silva, esposa do Mestre Raimundo Aniceto. Essas entrevistas tiveram como objetivo aprofundar o conhecimento sobre história do Museu e os processos de manutenção e salvaguarda de seu patrimônio imaterial.

A fundamentação teórica baseou-se em três textos principais: Brito (2024), que discute as disputas simbólicas na patrimonialização da memória cratense; Oliveira (2013), que interpreta o museu como espaço de mediação social; e Lara Filho (2009), que analisa a transformação do objeto em documento museológico. Nesse sentido, foi realizada uma visita técnica ao Museu, com observação direta do espaço, do acervo e das práticas cul-

turais em desenvolvimento, bem como diálogos informais com colaboradores e membros da família Aniceto, possibilitando o cruzamento entre teoria, legislação e vivência territorial.

ANÁLISE

A tradição das bandas cabaçais refere-se a formações instrumentais típicas do sertão nordestino, compostas geralmente por pifanos, zabumbas, caixas e pratos. Essas bandas representam uma importante expressão da cultura popular transmitida oralmente entre gerações e estão fortemente ligadas a festas religiosas, folguedos e rituais do interior nordestino. No caso da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto (Figura 4), sua história remonta a 1815, quando foi fundada por José Lourenço da Silva, o Aniceto, índio Kariri do Sítio Serrinha, na Chapada do Araripe. Todos os seus dez filhos passaram a adotar o apelido Aniceto como sobrenome, aprendendo desde cedo a fabricar artesanalmente instrumentos feitos de cabaça e taboca da roça.

Raimundo José da Silva, filho mais novo de Aniceto e de Dona Prima Maria da Conceição, nasceu em 14 de fevereiro de 1934 e iniciou-se na banda aos oito anos de idade, primeiro tocando caixa, depois zabumba e pífano. Em 1944, a família mudou-se para a cidade do Crato, no bairro Seminário, onde a casa do pai tornou-se ponto de encontro do grupo musical que atualmente é o MCMRA. Ao longo de sua vida, Raimundo, além de músico, foi coreógrafo, mestre de cultura, educador informal e agente de transmissão de memória, sendo reconhecido como Tesouro Vivo da Cultura do Ceará. Atualmente, a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto segue ativa sob a liderança de seus descendentes. De acordo com José Micherdan, sobrinho do Mestre Raimundo, o grupo é formado por Mestre Cícero, Mestre Joval, Syval, Cícero, José Micherdan e Mestre Adriano. Essa permanência reforça a transmissão intergeracional, mantendo a banda como um espaço vivo de aprendizagem comunitária, em que os saberes são preservados e compartilhados por meio da prática, da oralidade e da convivência.

Figura 4 - Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto.



Fonte: Google Maps, (2024)

O imóvel onde está localizado o MCMRA conserva a tipologia das residências populares do sertão, de estrutura simples e térrea, com fachada discreta e quintal amplo, tendo sido adaptado de forma a integrar o cotidiano da família com os elementos expositivos do Museu. O espaço interno resguarda instrumentos musicais, trajes, fotografias, troféus, prêmios e registros audiovisuais de apresentações, dispostos de modo a valorizar a memória da prática e não a estética do colecionismo (Figuras 5 e 6). O quintal, por sua vez, mantém-se como local ativo de ensaios e apresentações, constituindo um ambiente performativo e afetivo.

Diante desse contexto, apesar de reconhecida como patrimônio imaterial, o MCMRA não recebe quaisquer verbas governamentais, tendo todos os custos de reformas ou manutenção arcadas pela família. Como afirma Maria de Socorro da Silva, filha de Mestre Raimundo Aniceto:

O Museu não recebe nada para se manter, a gente gostaria de reformar o museu, eu acho muito fraco a vista de muito museu, só que a gente liga, a gente pede e ninguém resolve nada.

Figura 5 - Objetos Pessoais do Mestre Raimundo Aniceto.



Fonte: Autores (2025).

Figura 6 - Prêmios e Presentes Ganhos do MCMRA.



Fonte: Autores, (2025).

A principal problemática do MCMRA está na manutenção do espaço físico e na falta de acesso às políticas de fomento. Sem suporte institucional, comprometem-se tanto a conservação estrutural do imóvel quanto a continuidade das práticas culturais. Infiltrações, desgaste da edificação e adaptações de acessibilidade permanecem sem solução devido à ausência de financiamento público. Além disso, o caráter doméstico do Museu — sua potência como espaço orgânico — torna-se um obstáculo frente às exigências burocráticas de editais que favorecem instituições formalizadas. Essa lacuna reforça a distância entre a legislação e a realidade dos museus comunitários, que seguem à margem das políticas de preservação e difusão cultural.

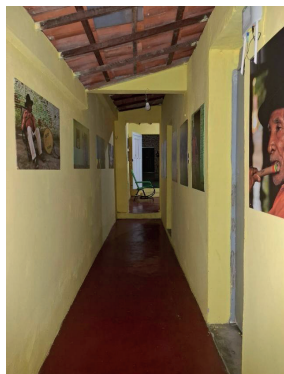
Assim, o MCMRA acaba sobrevivendo pela força de seus guardiões culturais que, com recursos próprios e apoio de redes afetivas locais, asseguram a permanência de um patrimônio vivo. Essa situação expõe a fragilidade da política de fomento ao patrimônio imaterial no Brasil, revelando a necessidade de instrumentos específicos de financiamento que considerem as particularidades dos museus orgânicos e comunitários.

No contexto do Cariri cearense, o MCMRA possui o papel central na preservação da memória musical e na manutenção de rituais ligados à religiosidade popular, como cortejos, reisados e outras celebrações. Destacam-se por sua longevidade, transmissão intergeracional e estreita vinculação com os ciclos festivos do catolicismo popular. Mais do que agrupamentos musicais, as bandas cabaçais funcionam como espaços vivos de aprendizagem comunitária, em que os saberes são transmitidos pela prática, pela oralidade e pela convivência. Conforme aponta Brito, essas práticas “revelam formas de resistência simbólica frente às narrativas hegemônicas de patrimônio” (Brito, 2024, p. 15).

Dessa forma, a criação do MCMRA insere-se nesse movimento de valorização das epistemologias populares e opera sob os princípios da museologia social. Segundo Oliveira, o museu deve ser compreendido como “instrumento de diálogo entre território, patrimônio e sociedade” (Oliveira, 2013, p. 1). Como destaca Lara Filho, a prática museológica crítica busca “transformar o objeto em documento”, abrindo espaço para múltiplas camadas de significação (Lara Filho, 2009, p. 163).

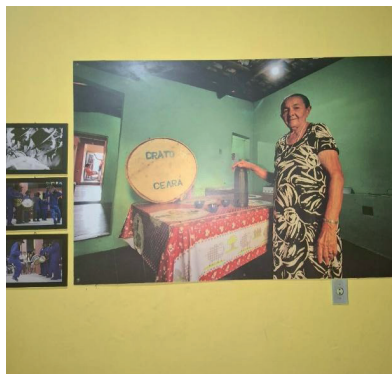
O imóvel conserva a tipologia das residências populares do sertão. De estrutura simples e térrea, com fachada discreta e quintal amplo, a casa foi adaptada de forma a integrar o cotidiano da família com os elementos expositivos do museu (Figuras 7 e 8). A proposta museológica, assim, não separa o objeto da vida, mas transforma o próprio espaço doméstico em campo simbólico e educativo, permitindo ao visitante experimentar o território da cultura não como espetáculo, mas como pertencimento.

Figura 7 - Exposição dos quadros.



Fonte: Autores, (2025)

Figura 8 - Quadro da Edo mestre.



Fonte: Autores, (2025)

DISCUSSÃO

Embora o MCMRA seja formalmente reconhecido como parte da Rede de Museus Orgânicos — iniciativa do SESC Ceará em parceria com a Fundação Casa Grande — e possua seu acervo devidamente inventariado, os desafios enfrentados por instituições de museologia social no interior do país continuam a marcar sua trajetória. Tal reconhecimento, ainda que relevante, não garante, por si só, o acesso contínuo a políticas públicas de fomento, financiamento ou capacitação técnica. Como aponta Chagas (2009), museus comunitários ou de base popular, mesmo quando legitimados por entidades culturais ou governamentais, frequentemente operam à margem do sistema museológico nacional, enfrentando dificuldades para consolidar sua institucionalização dentro das diretrizes do Estatuto dos Museus (Lei nº 11.904/2009) e da Política Nacional de Educação Museal.

No caso do MCMRA, o reconhecimento pelo SESC e a inserção em redes de museologia alternativa reforçam sua relevância simbólica e cultural, sobretudo no campo da patrimonialização popular e da salvaguarda do patrimônio imaterial associado ao reisado e à Banda Cabaçal dos Aniceto. O fato de a banda permanecer ativa através de seus descendentes diretos demonstra a continuidade viva do saber tradicional, mas não assegura as condições materiais necessárias para sua manutenção.

No entanto, a ausência de vínculos consistentes com políticas públicas estruturantes — como editais de manutenção, bolsas técnicas ou financiamentos de longo prazo — evidencia uma lacuna frequente na relação entre os sistemas oficiais de cultura e os museus de origem comunitária. “Eu acho um fracasso a atenção que eles dão ao museu; existem muitos museus que estão mais ornamentados, mais por conta da dona da casa”, afirma Maria de Socorro da Silva, reforçando a percepção de negligência compartilhada pela família responsável pela preservação do espaço.

Essa desconexão contribui para a precarização das ações do Museu e restringe a sustentabilidade de projetos de longa duração, comprometendo a identidade regional do Cariri e do município do Crato. Ademais, como observa Moutinho (2014), a patrimonialização popular, quando não plenamente integrada aos sistemas formais de reconhecimento, corre o risco de permanecer em uma zona de invisibilidade institucional, ainda que validada socialmente.

No Ceará, a política museal vem sendo desenvolvida de forma gradual, tendo como marco a criação do Sistema Estadual de Museus (SEM-CE), voltado à articulação institucional e ao suporte técnico e formativo. No entanto, sua abrangência prática ainda é limitada, especialmente em relação a museus comunitários e orgânicos, que permanecem à margem de editais, capacitações e recursos de manutenção. Esse descompasso evidencia que, embora exista uma política estadual, sua implementação não contempla adequadamente experiências como o MCMRA, que, por sua natureza híbrida — entre o espaço doméstico e o museológico — não se enquadra nas exigências burocráticas dos instrumentos de fomento.

No caso do município do Crato, a situação torna-se ainda mais evidente. Apesar de o município possuir tradição cultural marcada por manifestações como o reisado, a banda cabaçal e outras práticas do patrimônio imaterial, não há uma política museal estruturada em nível local que integre, valorize e financie espaços comunitários como o MCMRA. As ações culturais concentram-se em eventos pontuais ou em apoios informais, sem constituir uma rede institucional que assegure continuidade e sustentabilidade. Essa ausência de uma política museal municipal enfraquece a capacidade de preservação e de projeção da memória coletiva, deixando sob responsabilidade exclusiva das famílias e comunidades a manutenção de bens culturais de relevância histórica e identitária.

Nesse cenário, torna-se urgente pensar em mecanismos de articulação entre as políticas nacionais, estaduais e municipais. Embora o Plano Nacional Setorial de Museus e a Política Nacional de Cultura Viva prevejam instrumentos de valorização da cultura comunitária, sua efetividade ainda não alcança instituições como o MCMRA. A criação de editais regionais específicos, o fortalecimento da rede estadual por meio do SEM-CE e a formulação de uma política museal própria para o município do Crato poderiam constituir caminhos para reduzir a distância entre a normatividade institucional e a realidade vivida pelos museus orgânicos. Tais medidas não apenas favoreceriam a manutenção do espaço físico, mas também assegurariam a continuidade da transmissão dos saberes tradicionais que o museu resguarda.

O MCMRA, por estar localizado no interior do estado e manter uma gestão centrada na própria família guardiã da tradição, constrói um exemplo expressivo de museu socialmente enraizado, embora também se revele

vulnerável e sujeito a oscilações de apoio externo. Seu funcionamento apoia-se mais em vínculos afetivos e compromissos comunitários do que por políticas públicas efetivas e contínuas. Como pontua Maria de Socorro da Silva, “Existia um vidro que foi quebrado e até hoje, há mais de cinco anos a gente pede e eles não repõem. Há muita coisa do meu pai que está guardada porque não há como expor.” Nesse sentido, apesar do reconhecimento cultural e simbólico já conquistado, o Museu continua enfrentando desafios ligados à gestão, à permanência institucional e à garantia de condições adequadas para a realização de suas atividades educativas e culturais, ao mesmo tempo em que protege e perpetua a tradição centenária da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, consolidando-se como um dos pilares da cultura popular caririense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O imóvel que abriga o MCMRA constitui um elemento essencial para a preservação da memória cultural e da tradição popular do Cariri. No entanto, por tratar-se de uma construção residencial adaptada para uso museológico, o espaço apresenta limitações estruturais que restringem a realização de exposições, o armazenamento do acervo e o desenvolvimento de atividades educativas. Tais restrições decorrem da ausência de apoio governamental, uma vez que o Museu não conta com auxílio de terceiros, ficando a família responsável por quaisquer mudanças ou manutenções. Essa percepção de abandono é compartilhada pelos próprios responsáveis pela instituição, como relata Maria de Socorro da Silva, filha de Mestre Raimundo Aniceto: “O museu não recebe nada para se manter, a gente gostaria de reformar, mas liga, pede e ninguém resolve nada.” A fala evidencia o sentimento de invisibilidade institucional e de frustração diante da falta de resposta do poder público nas esferas municipal, estadual e federal.

Embora o Museu seja amplamente reconhecido pela comunidade e integre a Rede de Museus Orgânicos, observa-se uma frágil articulação com os sistemas formais de reconhecimento do patrimônio cultural, como o IPHAN ou os editais de patrimônio imaterial da Secult. A patrimonialização popular desenvolvida pelo Museu, centrada na memória da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, permanece à margem dos mecanismos oficiais de proteção, não contando com tombamento, registro ou incentivos regulares. Essa desconexão evidencia a dificuldade de integrar práticas comunitárias e saberes tradicionais aos instrumentos institucionais de patrimonialização, reforçando o caráter periférico do museu diante das políticas culturais públicas.

Outro aspecto relevante refere-se à gestão do espaço físico, que permanece fortemente vinculada à comunidade e aos guardiões da tradição, o que, embora reforce o caráter orgânico e afetivo do museu, também limita a profissionalização dos processos de conservação e de ampliação do imóvel. Essa tensão entre a valorização simbólica e a necessidade de uma

estrutura física adequada constitui um desafio recorrente para o MCMRA. Em síntese, a situação atual do imóvel evidencia sua relevância como guardião da cultura local, ao mesmo tempo em que revela os obstáculos físicos, financeiros e institucionais que comprometem sua consolidação como Museu. Apesar dessas limitações, o espaço resiste por meio de estratégias adotadas pela família, conferindo visibilidade a um patrimônio legitimado localmente, ainda que à margem das políticas culturais oficiais. Assim, considera-se que os objetivos do estudo foram alcançados, ao evidenciar os desafios enfrentados, as formas de resistência e a frágil articulação com os sistemas formais de reconhecimento do patrimônio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, ano 146, n. 10, p. 1, 15 jan. 2009.

BRITO, Isabel Brasil de. **Heranças (des)legitimadas**: o ensino de história e o patrimônio cultural de Crato-CE. 2024. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2024.

CHAGAS, Mário de Souza. Do museu para todos ao museu para cada um: reflexões sobre políticas públicas e museologia social. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; CHAGAS, Mário de Souza (org.). **Museologia e comunidade**. Brasília: IBRAM/MinC, 2009. p. 59-76.

EL PAÍS Brasil. Morre Raimundo Aniceto, o eterno mestre da banda Cabacal e força motriz da cultura popular. **El País Brasil**, 16 out. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-10-16/morre-raimundo-aniceto-o-eterno-mestre-da-banda-cabacal-e-forca-motriz-da-cultura-popular.html>. Acesso em: 15 jul. 2025.

LARA FILHO, Durval de. Museu, objeto e informação. **Trans informação**, Campinas, v. 21, n. 2, p. 163–169, maio/ago. 2009.

MOUTINHO, Mário de Souza. Patrimônio imaterial e museus: um olhar a partir das práticas populares. In: SANTOS, Myriam Andrade Ribeiro de; CHAGAS, Mário de Souza (org.). **Museologia e Patrimônio Imaterial**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2014. p. 19-34.

OLIVEIRA, Genoveva. O museu como um instrumento de reflexão social. **MIDAS** – Museus e Estudos Interdisciplinares, Lisboa, n. 2, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/222>. Acesso em: 2 jul. 2025.

SILVA, Maria de Socorro da. **Entrevista concedida a Bruno Rodrigues Dantas Crato**, 15 jul. 2025.

ENTRE A TRADIÇÃO E A RESISTÊNCIA: A CULTURA POPULAR NO MUSEU ORGÂNICO DO MESTRE ALDENIR

Giovanna Garcêz Freire

Professora da universidade Regional do Cariri - URCA, giovanna.freire@urca.br

Leandro Ribeiro Gomes

Discente da Universidade Regional do Cariri – URCA, leandro.gomes59@urca.br

Livia Nogueira Pellizzoni

Professora da Universidade Regional do Cariri – URCA, livia.pellizzoni@urca.br

Maria Clara Pinheiro Gonçalves

Discente da Universidade Regional do Cariri - URCA, mclara.pinheiro@urca.br

Palavras-chave: Museu orgânico; Mestre Aldenir; Reisado; Sustentabilidade; Turismo.

INTRODUÇÃO

O museu é um espaço criado para manter viva a memória de um povo, preservando suas histórias, identidades e tradições, permitindo que sua cultura se perpetue e seja conhecida pelas futuras gerações. Segundo a Lei nº 11.904/2009, que institui o Estatuto de Museus, essas instituições são definidas como:

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, art. 1º).

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), responsável pela gestão do patrimônio cultural brasileiro, reconhece diferentes tipologias de museus, entre elas os Museus Orgânicos (MO), definidos como “a casa dos Mestres (da cultura), transformando-as em lugares de memória afetiva com possibilidade de visitação e movimento do turismo

local” (SESC-CE, 2025). Essa tipologia surgiu no Ceará a partir da experiência da Fundação Casa Grande – Memorial do Homem Kariri, criada em 1992 por Alemberg Quindins e Rosiane Limaverde, em Nova Olinda.

O acesso às verbas da Secretaria de Cultura Estadual do Ceará (Secult-CE)¹ ocorre principalmente por editais públicos de fomento, que permitem a seleção democrática de projetos culturais de indivíduos, grupos e órgãos públicos. No Programa de Valorização das Culturas Regionais, pelo menos 50% dos recursos do Fundo Estadual de Cultura são destinados ao interior, beneficiando municípios como o Crato. O processo envolve inscrição, análise técnica, seleção por comissões, repasse dos recursos e prestação de contas, garantindo transparência. A Secult-CE também promove visitas técnicas e formações, fortalecendo a capacidade de elaboração de projetos e a participação de comunidades e mestres da cultura (Leitão, 2008).

Em um cenário marcado pelo fortalecimento das mídias digitais, especialmente das redes sociais, a Região do Cariri, no sul do Ceará, tem vivenciado uma crescente valorização de suas raízes culturais, com destaque para as manifestações populares. Apesar dessa valorização simbólica, muitos espaços dedicados à preservação das tradições enfrentam desafios estruturais, financeiros e institucionais, ameaçando a continuidade das práticas culturais. Os MO, por sua vez, configuram-se como casas ou oficinas abertas à visitação, fortalecendo o turismo de base comunitária, promovendo a preservação cultural e gerando renda para as comunidades envolvidas.

Impulsionadas pela visibilidade nas redes sociais, muitas pessoas têm se deslocado de outras regiões do Brasil e do exterior para conhecer a cultura local, escutar histórias e vivenciar o funcionamento desses museus. Essa interação direta entre visitantes e moradores cria um ambiente de troca genuína, no qual o conhecimento tradicional é transmitido de forma autêntica, contribuindo para o reconhecimento do patrimônio imaterial e para a sustentabilidade dessas iniciativas. Esse tipo de turismo rompe com os modelos tradicionais ao valorizar o cotidiano local, proporcionando experiências singulares.

O Ceará já conta com 22 Museus Orgânicos (SESC-CE, 2025). Os Museus Orgânicos, nesse sentido, representam um avanço no campo da museologia brasileira ao aliar memória, tradição e vida cotidiana. Diferenciam-se dos museus convencionais porque não se restringem à guarda e à exposição de acervos, mas incorporam a experiência do mestre, sua casa e suas práticas como patrimônio vivo. Essa perspectiva aproxima-se dos princípios da Nova Museologia, em que a comunidade deixa de ser

1. SECULT-CE – Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Órgão responsável pela formulação, implementação e gestão de políticas culturais no estado, incluindo fomento, preservação e promoção das manifestações artísticas e culturais.

apenas público visitante e assume papel central na preservação e na mediação cultural (Rabinovici; Allis; Santos, 2023).

A discussão sobre o acesso às políticas de fomento no estado do Ceará e no município do Crato evidencia a necessidade de ampliar e descentralizar os investimentos culturais, superando a histórica concentração de recursos no eixo Sul-Sudeste do país. Embora a Política Nacional de Museus e os editais públicos tenham buscado democratizar o financiamento cultural, persistem desigualdades que limitam a participação de cidades do interior nordestino, como o Crato, no cenário de captação de recursos. Diante disso, torna-se imprescindível fortalecer a qualificação de agentes culturais locais, incentivar a elaboração de projetos consistentes e garantir mecanismos que promovam maior equidade no acesso às políticas de incentivo, de modo a assegurar que o patrimônio e as expressões culturais do Ceará e da região do Cariri sejam reconhecidos como potenciais geradores de desenvolvimento econômico e social (Oliveira; Araújo, 2013).

OBJETIVOS

Diante desse contexto, esta pesquisa tem como objetivo geral analisar as possibilidades de geração de renda no Museu Casa do Mestre Aldenir (MCMA), considerando os desafios financeiros e institucionais enfrentados.

Para isso, apresentam-se ainda os seguintes objetivos específicos:

1. investigar como os museus orgânicos ajudam a fortalecer a cultura popular e incentivar o turismo comunitário na região;
2. analisar se as atividades do Museu Casa do Mestre Aldenir, como produtos, oficinas e eventos podem gerar vendas, mantendo o valor simbólico e o financeiro do museu orgânico.

A metodologia para atingir os objetivos mencionados utiliza uma abordagem qualitativa, com caráter exploratório, a fim de compreender as dinâmicas socioculturais e econômicas relacionadas ao funcionamento do MCMA. O estudo iniciou-se com uma pesquisa bibliográfica para compreensão e relação dos conceitos de MO e turismo de base comunitária (TBC)² e, como procedimento principal, utilizou-se o estudo de caso, possibilitando a análise do referido Museu.

Com base na abordagem adotada, espera-se que a pesquisa contribua com a identificação de estratégias viáveis para a geração de renda no MCMA, fortalecendo seu papel como equipamento cultural de base comunitária na RMC. Pretende-se, ainda, oferecer subsídios para a formação de ações que promovam a valorização do patrimônio imaterial caririense e

2. O Turismo de Base Comunitária (TBC) é um modelo de gestão turística protagonizado pela comunidade local, que busca gerar benefícios coletivos, promover a vivência intercultural, melhorar a qualidade de vida, valorizar a cultura e a história das populações envolvidas e utilizar os recursos naturais e culturais de forma sustentável para fins recreativos e educativos (ICMBio, 2018). Acessado em 02 de Jul. 2025.

asseguem a continuidade dessas práticas culturais e tradicionais, como o reisado.

Além disso, almeja-se estimular o engajamento da comunidade local na gestão compartilhada do museu, promovendo maior autonomia e protagonismo dos mestres e artistas populares. A pesquisa também busca evidenciar o potencial do MCMA como espaço educativo e formativo, capaz de integrar saberes tradicionais e contemporâneos.

DISCUSSÕES

O Museu Casa do Mestre Aldenir, localizado no distrito de Bela Vista, no município do Crato, Região do Cariri cearense, retrata a trajetória do mestre no reisado, com início no Reisado de Congo. A partir da década de 1970 essa manifestação passou por significativas ressignificações, impulsionadas pela crescente atuação do poder público, que transformou o reisado em atração turística. Essa institucionalização provocou alterações nos trajes, nas músicas, nas coreografias e na duração das apresentações, adaptando os grupos de reisado às demandas do espetáculo e ao consumo cultural, gerando, assim, um processo de reinvenção simbólica da tradição (Silva, 2009).

Figura 1. Ensaio do grupo de Reisado no espaço do Mestre Aldenir.

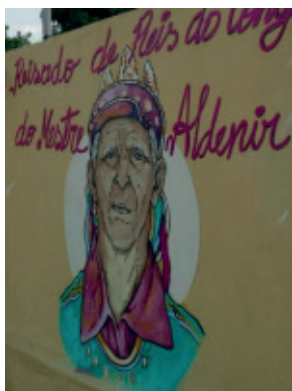


Fontes: Os autores, 2025.

O Reisado de Congo, portanto, é resultado de um longo processo histórico e cultural que mescla heranças africanas, práticas religiosas católicas populares e transformações modernas motivadas pela valorização institucional do patrimônio imaterial local. Essa expressão apresenta uma matriz cultural complexa, com influências afro-ibéricas, indígenas e brasileiras, manifestando-se por meio da música, da dança, do teatro e das artes visuais. As apresentações são organizadas em quadros dramáticos que transitam entre o histórico, o mitológico e o cotidiano, com forte presença das temáticas dos Reis Magos e dos bumbas-meu-boi sertanejos (Alves; Rocha, 2023).

José Aldenir Aguiar, conhecido como Mestre Aldenir, nasceu no Sítio Baixo Verde, em 20 de agosto de 1933. Desde a juventude dedica-se à tradição do reisado, liderando o grupo Reisado de Congo do Mestre Aldenir, reconhecido por sua autenticidade e relevância cultural. Sua importância foi oficialmente reconhecida em 2004, quando recebeu o título de Tesouro Vivo da Cultura, concedido pelo Governo do Estado do Ceará, tornando-se uma figura central na preservação dessa manifestação popular no Cariri. Segundo Alves e Rocha (2023), ele foi o primeiro a receber essa titulação, considerada também uma forma de reconhecimento por notório saber, em virtude da transmissão contínua de seus conhecimentos às novas gerações.

Figura 2. Homenagem visual ao Mestre Aldenir.



Fonte: Os autores, 2025.

O Código do Patrimônio Cultural do Ceará define os Tesouros Vivos como pessoas, grupos ou coletividades detentoras de saberes, técnicas e práticas cuja preservação é considerada fundamental para a cultura cearense. A Lei Estadual nº 18.232/2022 garante a essas pessoas um auxílio financeiro vitalício, não inferior a um salário mínimo, desde que continuem transmitindo seus conhecimentos. Esse benefício, no entanto, é pessoal, intransferível e se extingue com a morte do titular ou com a interrupção da transmissão dos saberes, salvo nos casos de incapacidade comprovada por perícia médica (CEARÁ, 2022).

Apesar da força simbólica do reisado e do protagonismo do mestre, o Museu Orgânico ainda enfrenta fragilidades estruturais. A manutenção do espaço depende da atuação voluntária da família e da comunidade local, e o próprio mestre, mesmo com idade avançada, permanece como principal responsável pelas atividades. O Museu não se limita a ser um espaço expositivo; é um museu-vivo, onde objetos, histórias, rituais e saberes são transmitidos diretamente por seu criador. Esse modelo rompe com a lógica tradicional de museus silenciosos e contempla a interação como forma de aprendizagem e valorização da cultura.

Desde sua concepção, o Museu foi idealizado em torno da figura de José Aldenir Aguiar, que por meio do grupo Reisado de Congo formou diversas gerações de brincantes. Além da técnica, o mestre transmite valores simbólicos e sociais fundamentais à tradição. Em 2010, ele criou o grupo infantil Reis do Congo, voltado a crianças de até 11 anos. Mais recentemente, fundou dois grupos adultos, um masculino e outro feminino, com o intuito de ampliar o alcance da tradição (Currículo e portfólio do, s.d.).

Segundo Jefferson dos Santos, em entrevista, o MCMA enfrenta diversas dificuldades relacionadas à ausência de apoio institucional e financiamento contínuo. Sem o acesso a editais de fomento ou patrocínios, o mestre precisa arcar pessoalmente com demandas essenciais para o funcionamento do espaço, como a manutenção da infraestrutura, a aquisição de vestimentas para o grupo, equipamentos de áudio, além da oferta de lanches para as crianças e jovens envolvidos nas atividades. A falta de recursos também compromete a falta de manutenção do museu, como pinturas e reparos no ambiente físico, que reflete diretamente na qualidade da experiência da visita que é oferecida ao visitante.

Além disso, quando o grupo é convidado para participar de festividades culturais, geralmente não há ajuda de custo para cobrir as despesas de transporte ou alimentação, o que dificulta a participação. Como destaca Jefferson dos Santos, em entrevista: “A gente vai por amor mesmo, porque ajuda nenhuma a gente recebe. Muitas vezes tem que tirar do próprio bolso pra não deixar de ir”³. Essa realidade evidencia a fragilidade das iniciativas de base comunitárias, que apesar de serem relevantes ainda enfrentam algumas limitações financeiras.

Essas dificuldades de manutenção não se restringem ao caso do MCMA, mas refletem uma fragilidade estrutural dos Museus Orgânicos no Ceará. Embora o governo conte com políticas relevantes, como os editais da Secretaria de Cultura (Secult-CE) e o Programa de Valorização das Culturas Regionais, o acesso efetivo a esse financiamento nem sempre ocorre. Isso acontece porque os editais exigem conhecimentos técnicos em elaboração de projetos, relatórios e prestação de contas, barreiras que mestres populares, muitas vezes com baixa escolaridade ou pouca familiaridade digital, têm dificuldade de transpor sozinhos.

Assim, muitos museus orgânicos permanecem dependentes da atuação voluntária dos mestres e de suas famílias, sem uma política permanente que garanta sua sustentabilidade. Esse cenário reforça a necessidade de estratégias de capacitação e assistência técnica, de modo que as comunidades possam elaborar projetos consistentes e acessar de forma mais justa os recursos públicos disponíveis. Fortalecer esse elo entre mestres, comunidade e poder público é condição indispensável para que os mu-

3. Entrevista com Jefferson dos Santos, realizada por Leandro Ribeiro Gomes, no dia 02 de julho de 2025, por meio de Google Meet.

seus orgânicos se consolidem como espaços de resistência cultural e de desenvolvimento local.

No entanto, transformar a casa do mestre em um espaço aberto à visitação pública exige adaptações tanto físicas quanto institucionais, o que representa um desafio. Segundo Rabinovici, Allis e Santos (2023), esse tipo de iniciativa se mostra viável principalmente porque, após os investimentos iniciais em reformas, os custos tendem a se estabilizar, já que o imóvel pertence à própria família e as despesas básicas são arcadas pelos moradores. Os autores ainda destacam que o projeto pode buscar apoio por meio de leis de incentivo fiscal e políticas culturais públicas, o que contribui para sua manutenção e preservação.

Ainda assim, há barreiras que dificultam a manutenção do MCMA. Muitos mestres, como o Sr. Aldenir, não têm domínio sobre os mecanismos de inscrição em editais de fomento, o que limita o acesso a recursos. Em alguns casos, pessoas externas ao MO realizam essas inscrições sem o consentimento do mestre, o que compromete a autonomia do projeto. Além disso, a ausência de produtos comercializáveis dificulta a geração de renda alternativa, uma vez que os visitantes não encontram formas de levar consigo uma lembrança do espaço. A criação de produtos culturais, o funcionamento regular de oficinas, visitas escolares agendadas e eventos maiores poderiam ampliar o impacto social e econômico do Museu.

ANÁLISES

O MCMA é, portanto, um exemplo representativo de museologia viva voltada à salvaguarda do patrimônio imaterial. Centrado na trajetória do Reizado de Congo, o espaço reflete uma dinâmica cultural que se articula entre memória, identidade e tradição popular. O próprio mestre, reconhecido oficialmente como Tesouro Vivo da Cultura, é o agente central desse processo, liderando atividades formativas e promovendo a continuidade da tradição junto à comunidade, inclusive por meio de grupos infantis e adultos formados por ele (Currículo e portfólio do Mestre Aldenir, s.d.).

De acordo com Rabinovici, Allis e Santos (2023), embora os museus orgânicos não cobrem ingresso, os visitantes podem adquirir produtos e serviços diversos, como alimentação, hospedagem e apresentações culturais, o que representa uma possibilidade concreta de geração de renda. Os autores ressaltam que essas alternativas são caminhos viáveis para fortalecer a sustentabilidade desses espaços, promovendo sua integração à economia da cultura local e ampliando seu impacto social e econômico.

Entretanto, embora simbolize uma potente expressão cultural, o museu enfrenta obstáculos significativos, como a ausência de produtos comercializáveis e a dificuldade de acesso a editais de fomento. Segundo Rabinovici, Allis e Santos (2023, p. 22), “a viabilidade para o funcionamento [...] considera a existência prévia do imóvel”, mas não resolve questões

como manutenção, mediação com o público e geração de renda. Além disso, muitos mestres não possuem conhecimento técnico para acessar políticas públicas, o que evidencia a necessidade de formação específica. A própria Lei Estadual nº 18.232/2022 prevê um auxílio financeiro individual e intransferível ao mestre, mas não garante suporte institucional mais amplo ao museu, tornando seu funcionamento dependente de ações pontuais e voluntárias.

Dessa forma, o MCMA representa tanto uma potência quanto uma fragilidade no cenário da cultura popular: sua força reside na autenticidade e no enraizamento comunitário, enquanto sua vulnerabilidade está na falta de apoio contínuo e estruturado. Para que esses espaços se consolidem como ferramentas de resistência cultural e desenvolvimento local, é preciso pensar em políticas públicas intersetoriais que articulem cultura, educação e economia solidária. Como reforçam Alves e Rocha (2023, p. 5), “Mestre Aldenir foi o primeiro a receber essa titulação [...] em reconhecimento à sua significativa atuação no repasse de saberes”, o que confirma sua relevância, assim como reforça a urgência de ações que garantam a perenidade de seu legado.

CONCLUSÕES

Como museu vivo, o MCMA rompe com os padrões tradicionais da museologia ao valorizar a oralidade, a experiência comunitária e o protagonismo do mestre enquanto detentor e difusor do conhecimento. Ser reconhecido como Tesouro Vivo da Cultura faz de Mestre Aldenir uma referência fundamental para a continuidade das tradições populares regionais.

Apesar de ser uma expressão autêntica do patrimônio imaterial do Cariri, o MCMA enfrenta obstáculos que ameaçam sua permanência como espaço cultural ativo. A precariedade da infraestrutura, somada à falta de estratégias de geração de renda, como oficinas e a comercialização de produtos, evidencia a fragilidade de um modelo que ainda carece de sustentabilidade. A ausência de capacitação técnica adequada e a dificuldade de acesso a mecanismos de financiamento coletivo limitam o potencial do museu como agente de preservação e difusão cultural.

Além disso, a dependência de apoios pontuais, como o previsto na Lei Estadual nº 18.232/2022 — voltada ao reconhecimento e manutenção de mestres da cultura de forma individual —, não supre as necessidades mais amplas do Museu enquanto instituição comunitária. Para que o MCMA possa se consolidar como um equipamento cultural resiliente, é necessário o fortalecimento de políticas públicas voltadas à formação da comunidade, à assistência técnica e ao reconhecimento efetivo das práticas populares como componentes fundamentais da cultura brasileira.

Diante desse cenário, é urgente repensar as políticas de valorização do patrimônio imaterial, adotando uma abordagem intersetorial que integre

cultura, educação e economia solidária. O fortalecimento do MCMA depende de investimentos contínuos, da formação comunitária e do reconhecimento da cultura popular como instrumento de desenvolvimento local. Preservar esse espaço significa assegurar que a tradição ultrapasse a dimensão da memória para se manter viva, capaz de dialogar com as novas gerações e reafirmar a identidade cultural do povo caririense.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, José Aldenir. **Currículo e portfólio do mestre Aldenir**. [S.l.], 2019. documento pessoal.

ALVES, Karine Freire Teles; ROCHA, Ewelter de Siqueira e. **Entre Reis e Reisados**: saberes e fazeres do Reisado de Congo para uma educação musical ativa decolonial. PPGARTES/IFCE, [s.d.].

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, p. 1-2, 15 jan. 2009.

FUNDAÇÃO CASA GRANDE. Museus orgânicos. Fortaleza: Sesc; Fundação Casa Grande, [s.d.]. GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ – SECULT. Lei n.º 18.232, de 6 de novembro de 2022: institui o Código do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará, e cria o Sistema Estadual do Patrimônio Cultural do Ceará. **Diário Oficial do Estado do Ceará**, Fortaleza, 7 nov. 2022. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2022/11/Lei-18.232.2022-Codigo-PC-Ceara.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2025.

LEITÃO, Cláudia Sousa. Políticas públicas de fomento à criação e consolidação dos Sistemas Municipais de Cultura: relato da experiência de realização dos Planos Municipais de Cultura no Ceará (Secult, 2003-2006). **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 2, n. 1, p. 111-125, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3339>. Acesso em: 31 ago. 2025.

MESTRES DA CULTURA. **Mestre Aldenir (José Aldenir Aguiar)** – mestre de Reisado. Mestres da Cultura, publicado em 4 maio 2004; atualizado em [s.d.]. Disponível em: <https://www.mestresdacultura.com.br/mestre-aldenir/>. Acesso em: 28 jun. 2025.

OLIVEIRA, Albino; ARAÚJO, Silvana. Public policy and development funding to museums: decentralizing investments. **Revista dos Mestres dos Profissionais**, Recife, v. 2, n. 2, p. 64-88, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/mestresdosprofissionais/article/view/505>. Acesso em: 31 ago. 2025.

RABINOVICI, Andrea; ALLIS, Thiago; SANTOS, Júnior dos. “E vai prestar este museu lá em casa?”: reflexões sobre a experiência dos Museus Orgânicos na Chapada do Araripe, CE. Cultor: **Revista de Cultura e Turismo**, Ilhéus, v. 17, n. 2, nov. 2023. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br>. Acesso em: 28 jun. 2025.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO – Ceará. **SESC Ceará**. Disponível em: <https://www.sesc-ce.com.br/>. Acesso em: 2 jul. 2025.



PAINÉIS TEMÁTICOS DO 6º FÓRUM ESTADUAL DE MUSEUS

PT 4 MUSEUS, SUSTENTABILIDADE E MUDANÇAS CLIMÁTICAS

PT 4: MUSEUS, SUSTENTABILIDADE E MUDANÇAS CLIMÁTICAS

Eduardo Soares

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará – Coordenadoria de Patrimônio Cultural e Memória.

Karla Leite

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará — Museu do Ceará.

Luciana Palmeira

Instituto Brasileiro de Museus.

A emergência climática constitui um dos maiores desafios do século XXI, impactando sociedades em todas as suas dimensões: ambientais, sociais, culturais e econômicas (ONU, 2015). Eventos extremos como enchentes, secas prolongadas, incêndios florestais e elevação do nível do mar não apenas ameaçam ecossistemas e modos de vida, mas também colocam em risco a preservação do patrimônio cultural material e imaterial (ICOMOS; ICOM, 2025).

Nesse cenário, os museus assumem uma responsabilidade que vai além da conservação de acervos e edifícios históricos, tornam-se agentes de mudança social (Muniz; Saladino, 2021). Ao articular memória, identidade e conhecimento, eles contribuem para ampliar a consciência pública sobre a crise climática e para propor caminhos de adaptação e mitigação (Cerquetti; Sardanelli; Ferrara, 2023). Mais do que guardiões do passado, os museus são convocados a imaginar futuros possíveis, promovendo diálogos intergeracionais e interdisciplinares que integram ciência, cultura e cidadania (Cameron, 2024).

O tema “Imaginar Museus: o futuro das memórias” conecta-se diretamente a esse debate, pois questiona como as instituições culturais podem projetar-se para além da função de guarda, transformando-se em espaços vivos de experimentação, participação e construção coletiva de soluções frente à crise climática. Ao imaginar os futuros das memórias, abre-se a possibilidade de ressignificar as práticas museais à luz da sustentabilidade e da justiça socioambiental (NEMO, 2024).

O Painel Temático 4 Museus, Sustentabilidade e Mudanças Climáticas teve como objetivo promover um debate aprofundado sobre o papel dos museus e das iniciativas de memória e Museologia Social na agenda climática e no desenvolvimento sustentável (IBRAM, 2025). A proposta foi discutir esses espaços como lugar de reflexão crítica acerca das relações entre sociedade e meio ambiente, além de explorar soluções vernaculares, inovadoras e colaborativas para enfrentar os desafios impostos pela crise climática. Em sintonia com o tema central do 6º Fórum Estadual de Museus — Imaginar Museus: o futuro das memórias — e com os eixos do Plano Nacional Setorial de Museus, o Painel destacou a importância de integrar os museus às políticas públicas como componentes estratégicos para a promoção da sustentabilidade e da ação climática.

Como apontado na Carta Brasileira do Patrimônio Cultural e Mudanças Climáticas (ICOM, 2025), torna-se fundamental integrar justiça climática, inclusão, equidade territorial e diversidade cultural às ações de salvaguarda, valorizando os conhecimentos ancestrais e as técnicas tradicionais como elementos centrais nas estratégias de adaptação e mitigação climática, em diálogo com a ciência e a tecnologia (UNESCO, 2023). Nesse contexto, os museus e iniciativas de memória e Museologia Social assumem um papel estratégico ao atuarem como espaços de preservação, reflexão e disseminação de saberes que contribuem para o enfrentamento dos impactos ambientais. Esses espaços têm a responsabilidade de fortalecer a memória social, dar visibilidade às vozes comunitárias e estimular práticas colaborativas que promovam resiliência e sustentabilidade, consolidando-se como agentes ativos na construção de respostas coletivas à crise climática.

MUSEUS, EMERGÊNCIA CLIMÁTICA E SUSTENTABILIDADE

Os museus enfrentam hoje uma dupla vulnerabilidade: a dos acervos e edifícios, expostos a desastres como inundações, chuvas concentradas e incêndios, e a das comunidades que dão sentido a esses patrimônios, muitas vezes situadas em territórios diretamente afetados pelas mudanças climáticas (Silva; Ornstein, 2022). Essa vulnerabilidade coloca em evidência a necessidade de estratégias de conservação preventiva, planos de contingência e políticas públicas que integrem cultura e meio ambiente (MMA, 2016).

A curto prazo, a arquitetura dos museus precisa priorizar a adaptação climática, preparando os edifícios para a redução de riscos imediatos, para proteger seus acervos e estruturas físicas (ICOMOS, 2019). Sejam eles patrimonializados ou não, é essencial que estas estruturas se fortaleçam contra riscos físicos como variações intensas de temperatura e umidade e proliferação de pragas. As adaptações devem ser precedidas de levantamentos e análises que compõem a “Avaliação dos riscos das mudanças climáticas”, um estudo apropriado para cada contexto em que o museu está inserido (UNESCO, 2023).

Paralelamente à adaptação, a mitigação dos impactos ambientais é a contribuição dos museus para reduzir a pegada ecológica e efeitos de gás estufa. A solução encontra-se na síntese entre o conhecimento vernacular e as novas tecnologias para promover a eficiência energética (Borrelli; Davis; Dal Santo, 2023). Planos de Conservação Preventiva são instrumentos essenciais da mitigação, permitindo programar intervenções e planejar recursos, minimizando custos operacionais, como também registrar o histórico de serviços executados para referência futura (Potts, 2021). Edifícios com esquadrias e revestimentos bem mantidos, com limpezas frequentes de sistemas de drenagem, resistem melhor à chuvas intensas.

Estratégias de resfriamento passivo, como ventilação cruzada e efeito-chaminé, utilização de beirais, varandas e muxarabis, revelam-se recursos valiosos para o futuro, minimizando o uso de sistemas de climatização artificial. O emprego de materiais crus e locais em reformas e restaurações complementa essa abordagem associada ao conhecimento vernacular (ICOMOS, 2019).

A pesquisa em tecnologias avançadas tem importância crescente na adaptação e mitigação climática com ferramentas como escaneamento 3D, modelagem digital, técnicas analíticas não destrutivas, como raio-X e radar de penetração no solo, que possibilitam a análise de patologias e sensoriamento remoto para monitorar indicadores ambientais. Além disso, plataformas digitais e sistemas de gestão de dados têm facilitado o compartilhamento de informações e o planejamento colaborativo entre especialistas e instituições para uma gestão e operação sustentáveis (Borrelli; Davis; Dal Santo, 2023).

Quanto às comunidades, o conceito de justiça climática torna-se central, pois reconhece que os impactos da crise não se distribuem de forma igualitária, e que museus podem atuar como plataformas de resistência e reparação simbólica (SOS SOCIEDADE CIVIL, 2024). Ao promover a preservação de acervos e, ao mesmo tempo, o engajamento comunitário, os museus ampliam seu papel social, dando visibilidade a narrativas diversas e a conhecimentos ancestrais que oferecem alternativas regenerativas (IBRAM, 2024).

Sob a ótica da sustentabilidade, os museus precisam articular quatro dimensões interdependentes:

- **Ambiental:** redução da pegada ecológica, melhoria da eficiência energética, adaptação dos edifícios e incentivo a práticas de construções e reformas sustentáveis (NEMO, 2024);
- **Social:** promoção da inclusão, participação comunitária e valorização dos saberes locais (Muniz; Saladino, 2021);
- **Cultural:** salvaguarda do patrimônio material e imaterial, em diálogo com as transformações contemporâneas (ICOMOS; ICOM, 2025);

- **Econômica:** busca de modelos de financiamento sustentáveis, diversificação de parcerias e fortalecimento das economias criativas locais (Cerquetti; Sardanelli; Ferrara, 2023).

A emergência climática coloca os museus e as iniciativas de memória e Museologia Social diante do desafio de proteger bens materiais e imateriais ameaçados por alterações ambientais, reduzir os impactos ambientais de suas implantações e operações e, ao mesmo tempo, assumir um papel ativo nas agendas públicas de adaptação, mitigação e justiça ambiental. O painel PT 4 parte dessa premissa para investigar como instituições culturais podem articular preservação cultural e sustentabilidade.

APRESENTAÇÃO DAS COMUNICAÇÕES

Os cinco textos selecionados compõem um repertório complementar, apresentando: soluções tecnológicas para documentação e manutenção de acervos; experiências de restauração arquitetônica que dialogam com paisagismo preexistente e práticas de uso social; metodologias de museologia comunitária voltadas à proteção e restauração de ecossistemas costeiros; e reflexões sobre museus orgânicos e paisagens culturais como dispositivos de salvaguarda de saberes e interação equilibrada com o meio ambiente.

Juntos, esses trabalhos permeiam os eixos temáticos do Painel, desde a preservação direta de coleções e edifícios até a formação de agendas públicas que integram cultura e natureza, conjugando preservação patrimonial e sustentabilidade global (IBRAM, 2025). Nesse sentido, os museus afirmam-se como atores estratégicos diante da emergência climática, transformando-se em espaços de inovação, solidariedade e futuro.

Seguem, abaixo, as sínteses dos textos e as convergências e desafios que possam subsidiar os debates e pautas do fórum:

I. Ecomuseu Natural do Mangue: museologia comunitária e sustentabilidade socioambiental em territórios costeiros do nordeste do Brasil

O Ecomuseu Natural do Mangue (Ecomunam) constitui uma experiência de museologia comunitária e sociomuseologia voltada à defesa dos manguezais do litoral cearense. O espaço articula saberes tradicionais, ciência e educação ambiental crítica para promover a sustentabilidade socioambiental em territórios costeiros, desenvolvendo iniciativas que incluem ações de reflorestamento, aulas de campo, exposições itinerantes, cursos de formação e tecnologias sociais da memória, que mobilizam comunidades locais, fortalecem a identidade cultural e estimulam a conservação dos ecossistemas.

II. Mangleando saberes e pertencimento: educação ambiental e museologia comunitária pelos serviços culturais do manguezal

O Curso Mangleando é uma iniciativa formativa que combinou ensino a distância, vivências presenciais e produção pedagógica para professores e agentes locais sobre a conservação de manguezais. O curso produziu mapas afetivos, registros orais, materiais didáticos e fortaleceu a percepção local sobre o valor ecológico e cultural desses ecossistemas, ao mesmo tempo em que identificou entraves como desigualdade de acesso digital e carência de conteúdos disponíveis.

III. Uso da Digitalização na Elaboração do Projeto de Museu de Arte Sacra

O trabalho descreve a aplicação de tecnologias de digitalização (laser scanner) e modelagem HBIM (Heritage Building Information Modeling) para documentar o levantamento arquitetônico da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Aracati-CE, e de seu acervo de arte sacra e bens móveis, culminando na proposição de projeto expográfico. A metodologia incluiu levantamento, produção e tratamento de nuvens de pontos, modelagem paramétrica no software Revit e articulação do modelo com demandas de gestão e conservação.

IV. Os Museus Orgânicos do Cariri cearense na Paisagem Cultural da Chapada do Araripe

O artigo analisa a Chapada do Araripe como paisagem cultural e apresenta o circuito de Museus Orgânicos do Cariri cearense como expressão da relação entre comunidades, território e ancestralidade. Esses museus, abertos nas casas de mestres da cultura popular, integram práticas tradicionais, memória oral e salvaguarda de saberes em diálogo com políticas públicas. O trabalho destaca a relevância da região como espaço de confluência sociocultural e ambiental, ameaçado por monoculturas e pela expansão agrícola. Também ressalta o protagonismo comunitário e institucional na candidatura da Chapada do Araripe a patrimônio cultural e natural da humanidade junto à UNESCO. O estudo evidencia como os Museus Orgânicos se configuram como guardiões das tradições e do meio ambiente diante das pressões da crise climática.

V. Centro Cultural do Cariri Sérvulo Esmeraldo: Requalificação Arquitetônica e Reivindicação da Arte no Crato

O estudo analisa o processo de requalificação do edifício histórico que abriga o Centro Cultural do Cariri, no Crato (CE), antigo Seminário da Sagrada Família e Hospital Manuel de Abreu. A pesquisa destaca como a preservação arquitetônica dialoga com novas funções culturais, sociais e educativas, transformando o espaço em polo de encontro e pertencimento comunitário. O centro reúne galerias, teatro, planetário, biblioteca, espaços esportivos e áreas de convivência, articulando cultura, memória e natureza. O trabalho evidencia como a arquitetura patrimonial requalificada amplia o acesso à cultura, impulsiona o turismo e fortalece identidades

locais. Assim, o Centro Cultural do Cariri é compreendido como símbolo de resistência, diversidade e renovação social.

CONVERGÊNCIAS E DESAFIOS

As experiências reunidas no Painel Temático 4 revelam um conjunto de convergências que apontam para novas possibilidades na relação entre museus, sustentabilidade e mudanças climáticas.

A inovação tecnológica, que amplia a capacidade de documentação, conservação e otimização de recursos, aplicada na modelagem digital do Museu de Arte Sacra, em Aracati-CE, (Cerquetti; Sardanelli; Ferrara, 2023; Nemo, 2024), também é aliada à Educação Patrimonial/Ambiental no curso Manguendo Saberes. Em paralelo, nota-se o protagonismo comunitário como motor das práticas de museologia social, evidenciado em iniciativas como o Manguendo Saberes, o Ecomuseu Natural do Manguê e os Museus Orgânicos do Cariri, em que o engajamento das comunidades garante legitimidade, continuidade e enraizamento territorial (Muniz; Saladino, 2021; SOS SOCIEDADE CIVIL, 2024).

Soma-se a esses aspectos a integração entre cultura e natureza, expressa na restauração arquitetônica, com a valorização do paisagismo pré-existente, e criação do Centro Cultural do Cariri como instrumento de inclusão social (Cameron, 2024; ICOMOS; ICOM, 2025). A requalificação de edificações existentes (igreja e seminário/hospital) a novos programas arquitetônicos (museu e centro cultural) representa significativa redução da pegada de carbono ao evitar novas construções.

Apesar dessas convergências inspiradoras, os desafios permanecem significativos. A desigualdade digital limita o acesso às ferramentas tecnológicas que podem democratizar a preservação e a educação patrimonial/ambiental, ampliando disparidades entre instituições (MMA, 2016; IBRAM, 2024; SOS SOCIEDADE CIVIL, 2024). Os riscos climáticos crescentes intensificam a vulnerabilidade tanto dos acervos, quanto das comunidades que deles dependem (ONU, 2015; MMA; MCTI, 2024).

Além disso, há a necessidade de políticas públicas de longo prazo que consolidem a sustentabilidade museal como prioridade, garantindo financiamento adequado, formação profissional e integração às agendas ambientais nacionais e internacionais (IBRAM, 2025; ICOMOS; ICOM, 2025). Assim, as comunicações apresentadas reforçam que o futuro dos museus diante da crise climática depende de sua capacidade de conjugar inovação e tradição, tecnologia e saberes locais, preservação patrimonial e justiça socioambiental (Cameron, 2024).

SÍNTESE CRÍTICA E PERSPECTIVAS FUTURAS

As comunicações apresentadas no Painel Temático 4 evidenciam que os museus e as iniciativas de memória estão assumindo um papel estratégico na agenda climática e no desenvolvimento sustentável.

As convergências apontam para um caminho em que os museus não se limitam à conservação de coleções e edifícios, mas ampliam sua atuação como agentes de transformação social e ambiental (Muniz; Saladino, 2021). A partir das experiências analisadas, é possível afirmar que o futuro dos museus passa pela integração entre cultura e natureza, pela construção de agendas participativas e pela articulação em redes de cooperação local e global (ONU, 2015; NEMO, 2024). Contudo, permanecem desafios significativos.

Nesse sentido, reforça-se a importância de estratégias que articulem diferentes dimensões da sustentabilidade museal, incluindo a diversificação de fontes de financiamento, a formação de profissionais e a inclusão de comunidades como protagonistas (Cerquetti; Sardanelli; Ferrara, 2023). Olhando para o futuro, a inserção dos museus na Agenda 2030 e nas políticas climáticas nacionais e internacionais exige uma atuação que vá além da adaptação climática, incorporando ações de reforma e restauração sustentáveis, valorização dos conhecimentos ancestrais e promoção de justiça climática (ONU, 2015; ICOMOS; ICOM, 2025).

Os museus devem ser reconhecidos como espaços de resistência, criação e esperança, capazes de propor novas narrativas para a relação entre sociedade e meio ambiente (Cameron, 2024). Ao imaginar o futuro das memórias, reafirma-se que museus e iniciativas de memória não apenas guardam o passado, mas também constroem os caminhos possíveis para sociedades mais sustentáveis e justas (Muniz; Saladino, 2021; Nemo, 2024).

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASILEIRA (Brasil). **Agenda 2030 de Desenvolvimento Sustentável**. Brasília: ONU Brasil, 2015. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/sdgs>. Acesso em: 24 set. 2025.

BORRELLI, N.; DAVIS, P.; DAL SANTO, R. **Ecomuseums and Climate Change**. Milan: Ledizioni, 2023.

BRASIL. Ministério do Meio Ambiente e Mudança do Clima (MMA). **Plano Nacional de Adaptação à Mudança do Clima** – PNA. Brasília: MMA, 2016. Disponível em: <https://www.gov.br/mma/pt-br/assuntos/mudanca-do-clima/plano-nacional-de-adaptacao>. Acesso em: 24 set. 2025.

BRASIL. Ministério do Meio Ambiente e Mudança do Clima (MMA); Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI). **Plano Clima – Estratégia Nacional de Adaptação à Mudança do Clima**. Brasília: MMA/MCTI, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/mma/pt-br/composicao/smc/plano-clima/plano-clima-adaptacao>. Acesso em: 24 set. 2025.

CAMERON, Fiona R. From Sustainable Development to Sustaining Practices for Human, More-than and Other-than Human Worlds. **Museum International**, v. 75, n. 1-4, p. 214-221, 2024. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13500775.2023.2348883>. Acesso em: 24 set. 2025.

CERQUETTI, M.; SARDANELLI, D.; FERRARA, C. Measuring museum sustainability within the framework of institutional theory: A dictionary-based content analysis of French and British National Museums' annual reports. **Corporate Social Responsibility and Environmental Management**, v. 31, n. 3, p. 2260-2276, 2023. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/csr.2689>. Acesso em: 24 set. 2025.

G20 MINISTERS OF CULTURE. Salvador da Bahia. **Declaration of the G20 Ministers of Culture**. Salvador da Bahia: reunião ministerial, 8 nov. 2024. Disponível em: <https://g7g20-documents.org/database/document-t/2024-g20-brazil-sherpa-track-culture-ministers-ministers-language-cwg-salvador-da-bahia-declaration-ministers>. Acesso em: 24 set. 2025.

IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus). **Ibram promove coleta de dados sobre Sustentabilidade em Museus**. Brasília: Ministério da Cultura, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/ibram-promove-coleta-de-dados-sobre-sustentabilidade-em-museus>. Acesso em: 24 set. 2025.

ICOMOS Brasil; ICOM Brasil; IPHAN; IBRAM; COC/Fiocruz. **Carta do Patrimônio Cultural e Mudanças Climáticas**. Documento estratégico com diretrizes para a proteção do patrimônio cultural frente aos impactos das mudanças climáticas, com atenção aos seis biomas brasileiros. 22 set. 2025. Disponível em: <https://www.icom.org.br/conheca-a-versao-oficial-da-carta-brasileira-do-patrimonio-cultural-e-mudancas-climaticas/>. Acesso 24 set. 2025.

ICOMOS. **The Future of Our Pasts**: Engaging cultural heritage in climate action. Paris, 2019. Disponível em: <https://ciwih.icomos.org/wp-content/uploads/Future-of-Our-Pasts-Report-min.pdf>. Acesso em: 28 set. 2025.

SOS SOCIEDADE CIVIL; Organizações da sociedade civil. **VIII Relatório Luz da Sociedade Civil: Museus, Sustentabilidade e Mudanças Climáticas**. Brasília: Grupo de Trabalho da Sociedade Civil para a Agenda 2030, 2024. Disponível em: <https://brasilnaagenda2030.org/>. Acesso em: 24 set. 2025.

MUNIZ, T. S. A.; SALADINO, A. M. Museus e Sustentabilidade: Reflexões sobre Educação Museal e Emergência Climática. **Revista Habitus**, Goiânia, v. 19, n. 1, p. 39-59, 2021. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/9009>. Acesso em: 24 set. 2025.

NEMO (Network of European Museum Organisations). **Climate protection in museums** – Guidelines. Brussels: NEMO Working Group Sustainability and Climate Action, European Heritage Hub, 5 mar. 2024. Disponível em: <https://www.europeanheritagehub.eu/document/climate-protection-in-museums/>. Acesso em: 24 set. 2025.

POTTS, A. **European Cultural Heritage Green Paper**. Europa Nostra, The Hague & Brussels, 2021.

UNESCO. **Documento da Política de Ação Climática para o Patrimônio Mundial**, 2023. Disponível em: https://www.gov.br/iphan/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/programas/ciclo-de-dialogos-patrimonio-cultural-e-acoes-climaticas/Politica_de_acao_climatica_PT_final.pdf. Acesso em: 28 set. 2025.

ECOMUSEU NATURAL DO MANGUE: MUSEOLOGIA COMUNITÁRIA E SUSTENTABILIDADE SOCIOAMBIENTAL EM TERRITÓRIOS COSTEIROS DO NORDESTE DO BRASIL

Fabiana Barros Pinho

Ecomuseu Natural do Mangue

Rusty de Castro Sá Barreto

Ecomuseu Natural do Mangue

Sineide Moreira Crisóstomo

Ecomuseu Natural do Mangue

Palavras-chave: Museologia social; Ecomuseu; Serviços ecossistêmicos culturais; Educação ambiental.

INTRODUÇÃO

Em 19 de janeiro de 2001, nascia o Projeto Educar Sabiaguaba, posteriormente constituído como Ecomuseu Natural do Mangue (Ecomunam), uma Organização da Sociedade Civil (OSC) de iniciativa privada, criada com o sonho de cuidar, proteger e recuperar os manguezais; assim como contribuir com o desenvolvimento das comunidades humanas que dependem da flora e da fauna desse ecossistema. As histórias colecionadas ao longo de todos esses anos de trabalho demonstram como aquela ideia inicial se confirmaria na prática. Hoje, a OSC segue firme no propósito inicial e avança para alcançá-lo, baseando-se, entre outros, nas metas dos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável (ODS) e mais recentemente pelas Décadas da Restauração dos Ecossistemas e Década da Ciência Oceânica.

A grandeza do Ecomuseu e sua complexidade é, ao mesmo tempo, o desafio que os move no sentido de aprimorar diariamente na continuação do trabalho proposto. Diante dos grandes problemas ocasionados por ações eminentemente antrópicas em ecossistemas naturais, principalmente naqueles mais frágeis, como os manguezais, preservar os recursos naturais disponíveis é um grande desafio.

Tem-se em vista que o modelo de ecomuseu é pensado como um centro de criação cultural feito a partir da interação entre a cultura, a comunidade e a natureza. Os Ecomuseus são ferramentas importantes para levar à comunidade a capacidade de encontrar sua identidade por meio do patrimônio local, influenciando, assim, na mudança de hábitos negativos e de práticas que possam destruir o meio ambiente e a cultura local. (Santos, 2020).

Uma proposta que está se mostrando relevante e efetiva para a conservação dos mangues é a dos Ecomuseus naturais. Por terem sido pensados dentro da perspectiva da sociomuseologia, voltam-se para questões territoriais e de inserção da comunidade local e para o resgate dos patrimônios históricos, culturais e naturais da região (Santos, 2020 apud Souza, 2019). Dentro da perspectiva da sociomuseologia, o ecomuseu abre espaço para as comunidades se envolverem com o meio ambiente e tratarem das questões territoriais e socioambientais. Assim, os ecomuseus surgem como uma alternativa para a construção de um novo olhar sobre o patrimônio ecológico a ser conservado e protegido. (Santos, 2020 apud Souza, 2019).

OBJETIVO

Apresentar a trajetória, as práticas e os impactos do Ecomuseu Natural do Mangue como iniciativa de museologia comunitária voltada à valorização do patrimônio natural e cultural do ecossistema manguezal em território costeiro. O relato busca demonstrar como o Ecomuseu articula saberes tradicionais, educação ambiental e participação social para promover a sustentabilidade ambiental, o fortalecimento da identidade local e a conservação dos manguezais, atuando de forma integrada com as comunidades e os diversos atores sociais do litoral cearense.

MUSEOLOGIA SOCIAL, TERRITÓRIO-MUSEU, ECOLOGIA INTEGRAL, PROTAGONISMO POPULAR E EDUCAÇÃO EMANCIPATÓRIA

Todo empreendimento tem suas bases estruturadas a partir de ideias, estudos e processos de desenvolvimento para dar origem aos seus conceitos idealizadores. A nova museologia, num contexto de transformações no mundo dos museus, no início da década de 1970, passou a repensar sobre esse papel de alinhar os museus com os novos destinos mundiais.

A ocupação de edifícios e de espaços para lá da utilização que lhes é dada reveste em nosso entender um outro significado talvez ainda mais profundo. Trata-se da aquisição do direito de propriedade, propriedade essa que liga estreitamente os autores de cada processo ao meio onde se inserem. Ao definir se uma área de influência, assinalada por limites mais ou menos materializados e marcas de propriedade (uma serra com toda a vida animal e vegetal própria, moinhos ou escavações arqueológicas, etc.) mais não se está a fazer que a tomar posse, do agora seu território. Os circuitos de descoberta tão desenvolvidos na Ecomuseologia são formas de posse que ultrapassam o discurso museológico o qual,

numa primeira abordagem, lhes serve de justificação. Num caso extremo viu-se a população das aldeias que compõem um ecomuseu no Quebec, assinalar por meio de pequenas construções todo o território de intervenção. Essas construções “exibits” cuja forma e conteúdo foram largamente debatidos durante reuniões preparatórias, foram então colocadas em lugares privilegiados. A cartografia, as setas indicadoras de percursos, os espaços de paragem e observação são uma nova forma do cadastro rural. São o cadastro cultural de cada território (Moutinho, 1989, p. 112 e 113 Apud Jesus, 2015, p.22).

Questões como territorialidade, área de influência e circuitos de descobertas patrimoniais vão para além de uma das vértices da tríade da Ecomuseologia, pois ao serem humanizadas ganham ainda mais complexidades. O museu aparece-nos, assim, como uma instituição bem mais complexa do que poderia parecer numa primeira abordagem, pois a essas questões são agregadas toda a complexidade de uma sociedade contemporânea e em permanente mutação. Sendo entre as principais complexidades atuais a “ecologia integral”.

O mundo atual é um mundo de mudanças aceleradas. Grandes pensadores, entre eles Libânio (2011), analisando a história contemporânea, dizem-nos que não vivemos uma época de mudanças, mas uma mudança de época. Um dos movimentos mais importantes de mudança relaciona-se com o tema do ambiente. Seus problemas, os quais preditos, analisados, verificados no último século, exigem da humanidade uma nova direção na forma de se relacionar com o cosmos, com o ambiente no qual nós nos desenvolvemos como seres humanos. Como afirma Edgar Morin (2003, apud Libânio, 2011, p. 354): “De tanto sacrificar o essencial em favor do urgente, acabamos por esquecer a urgência do essencial”. E está quase passando da hora de mudar isso. Os problemas ambientais põem questionamentos sérios à forma de vida da humanidade. Questionamentos que a humanidade, através da ciência e dos saberes, tem que responder (Follmann, 2020 apud Libânio, 2011).

O Ecomuseu Natural do Mangue (Ecomunam), insere-se nesse contexto através de seus projetos e práticas educativas:

a) MUSEU ITINERANTE - Expedição Mundo Mangue: veículo que circula municípios do Ceará e outros estados do Brasil levando parte do acervo do Ecomunam (crustáceos, peixes, mariscos, entre outros), sendo esses animais conservados em formol ou taxidermizados, buscando através dessa prática acessibilizar conhecimento em populares e regiões que não têm acesso ao Ecomuseu e as áreas costeiras. O Museu Itinerante é uma ação inovadora que leva a história, a cultura e a ciência dos manguezais até as comunidades, escolas e espaços públicos.

Mais do que uma exposição móvel, é uma tecnologia social da memória: pescadores, marisqueiras, artesãos, jovens e moradores compartilham saberes e experiências em rodas de conversa e atividades coletivas. Essa troca fortalece a identidade cultural, estimula a consciência ambiental e transforma moradores em educadores ambientais e multiplicadores culturais. A Tecnologia Social da Memória é um conjunto de referenciais e instrumentos para se criar, organizar e socializar memórias de pessoas, grupos, organizações e comunidades, contadas através de histórias de vida.

b) **AULAS DE CAMPO:** A aula de campo no Ecomunam é uma experiência imersiva que alia conhecimento científico, saberes tradicionais e vivência prática no ecossistema manguezal. Conduzida por educadores ambientais e monitores capacitados, a atividade proporciona aos participantes a oportunidade de explorar trilhas interpretativas, observar a biodiversidade local (fauna e flora) e compreender a importância ecológica, social e cultural do mangue. Durante a vivência são apresentados conceitos sobre os serviços ecossistêmicos (ambientais e culturais), como a proteção costeira, a produção de alimento, os ensinamentos dos antigos e o sequestro de carbono, além de debates sobre os desafios enfrentados pelas comunidades que vivem nesse território. A metodologia privilegia o aprendizado participativo, estimulando a curiosidade, a observação e o diálogo, de forma a conectar teoria e prática. Além disso, a aula promove reflexões sobre conservação ambiental e cidadania, convidando os participantes a reconhecerem o manguezal como um patrimônio natural e cultural vivo, cuja preservação depende do engajamento coletivo. Atividade guiada para qualquer tipo de grupo (escolas, universidades, famílias, igrejas, empresas etc.) com agendamento prévio.

c) **VIVEIRO EDUCADOR – PLANTIO:** Plantio e manutenção do viveiro, através da seleção de propágulos (sementes) de *Rhizophora mangle* (mangue vermelho) e plantio em sacos plásticos próprios, com diferentes tipos de substratos, depositados em áreas onde é possível o contato direto com a água e as árvores “mães”, diminuindo o estresse da muda no momento de destinar para áreas de plantio definitivo, efeito conhecido como “aclimatização”. Com essa tecnologia social buscamos aumentar o aproveitamento das mudas trabalhadas, além da sensibilização da importância de preservar o ecossistema manguezal com nossos alunos durante as aulas de campo.

d) **CURSO MANGUEANDO:** uma iniciativa de educação ambiental que promove a valorização dos serviços ecossistêmicos dos manguezais (provisão, regulação, culturais e de suporte), por meio da formação de agentes multiplicadores em ecossistemas costeiros. Realizado de forma híbrida, com aulas teóricas online e aulas práticas em campo, o curso aborda o tema na lente da educação ambiental, unindo ciência, saberes tradicionais e vivências comunitárias. Destinado a professores, estudantes, profissionais da área ambiental e lideranças locais, o Mangueando busca ampliar

o conhecimento, estimular a conservação e fortalecer o vínculo entre as comunidades e os territórios de mangue.

O LEGADO DO ECOMUNAM: RESULTADOS QUE CONECTAM PESSOAS, SABERES E MANGUEZAIS

A missão do Ecomunam é salvaguardar, preservar, pesquisar e divulgar o patrimônio natural, histórico e cultural associado aos manguezais, em especial em Fortaleza, contribuindo para o desenvolvimento socioambiental e sociocultural do Brasil. Busca consolidar-se como referência nacional em pesquisa, educação e reflexão sobre os manguezais, sua fauna e flora, bem como sobre os modos de vida das comunidades costeiras do país, sobretudo no Nordeste.

O Ecomuseu Natural do Mangue atua há mais de duas décadas como referência em educação, cultura e sustentabilidade, integrando comunidade, ciência e memória na defesa dos manguezais. Seu reconhecimento institucional inclui o Título de Patrimônio Histórico-Cultural e Natural de Fortaleza (Lei Municipal 11053/2020) e a coautoria no texto inicial da Lei 16996/2019, que instituiu a Semana Estadual de Proteção aos Manguezais (Ceará). Entre suas conquistas, destacam-se a parceria com a Associação de Nativos, Moradores e Amigos da Sabiaguaba (ANMAS), que fortalece ações sociais e ambientais; a participação na criação da Rede Nacional de Manguezais (RENAMAN); a inserção na Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários (ABREMC); e colaborações com instituições como o Instituto Centec e o Laboratório de Ecologia de Manguezais do IFCE – Acaraú, responsáveis pela realização do curso Mangueando. Em âmbito internacional, firmou em 2023 parceria oficial com o Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (PNUMA), no âmbito da Década da Restauração dos Ecossistemas, alinhando-se a agendas globais de preservação.

Os resultados acumulados revelam impacto direto nas áreas socioambiental e cultural: cerca de 13.500 alunos já participaram das aulas de campo, que promovem vivências críticas sobre conservação; aproximadamente 49.500 pessoas visitaram as exposições itinerantes realizadas entre 2001 e 2025, em diversas cidades do Ceará e de outros estados do Brasil, como Rio Grande do Norte (RN), Paraíba (PB), Pernambuco (PE), Alagoas (AL), Sergipe (SE), Bahia (BA), Espírito Santo (ES), Rio de Janeiro (RJ) e Brasília (DF); 13 grupos de estagiários tiveram formação prática em pesquisa e preservação; e mais de 155 entrevistas registraram memórias, percepções comunitárias e conhecimentos tradicionais, constituindo um acervo de patrimônio imaterial sobre os manguezais.

Em termos de impacto ambiental, cerca de 4 hectares foram recuperados por meio de reflorestamento aliado à regeneração natural, ampliando a biodiversidade e fortalecendo a proteção costeira. A Expedição Mundo Mangue, por sua vez, promove trocas inter-regionais e reforça a dimensão

cultural e educativa, integrando saberes populares e acadêmicos em um diálogo vivo sobre o valor ecológico e simbólico dos manguezais.

No alinhamento com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), o Ecomunam contribui de forma integrada com:

- a) o ODS 4 (Educação de Qualidade), ao oferecer aulas, exposições e cursos que estimulam pensamento crítico e valorização da natureza e da cultura local;
- b) o ODS 11 (Cidades e Comunidades Sustentáveis), ao apoiar práticas comunitárias de preservação em áreas urbanas e costeiras;
- c) o ODS 14 (Vida na Água) e ODS 15 (Vida Terrestre), por meio de reforestamento, conservação marinha e valorização da biodiversidade; e
- d) o ODS 17 (Parcerias e Meios de Implementação), a partir de redes e cooperações técnico-científicas e comunitárias.

Mas além do eixo ambiental, o diferencial do Ecomuseu está no cunho cultural de seus resultados, pois ao registrar memórias, promover exposições e articular vivências comunitárias, o Ecomunam cumpre um papel de guardião da identidade cultural associada aos manguezais, reforçando a importância dos modos de vida ribeirinhos, das tradições locais e do patrimônio imaterial como pilares da sustentabilidade. Assim, sua atuação transcende a conservação ecológica, afirmando o manguezal como espaço de memória, pertencimento e cultura viva, indissociável das agendas globais de desenvolvimento sustentável.

DESAFIOS ENFRENTADOS NO CAMPO MUSEAL E EDUCATIVO

Segundo Horta (1995) o Documento de Caracas pode ser lido sob três ângulos:

- a) um balanço da situação dos Museus na América Latina hoje, com suas fortalezas, oportunidades, dificuldades e riscos. Do texto pode-se tirar um perfil das mudanças político sociais, econômicas e tecnológicas ocorridas na América Latina nos últimos vinte anos, e da transformação conceitual e operacional ocorrida nas instituições museológicas;
- b) uma “releitura” do Documento de Santiago, e sua atualização considerando-se o primeiro aspecto de conteúdo, e a visão do futuro que se apresenta com o século XXI;
- c) uma agenda de atuação e uma proposta de conceituação para os museus hoje, desafios a serem enfrentados, as metas a serem alcançadas, uma nova visão destas instituições e uma proposta de definição de suas funções e modos de atuação de acordo com a realidade do Continente (Horta, 1995, p. 33-34 apud Jesus, 2015).

Para além dos desafios globais, o Ecomuseu Natural do Mangue enfrenta os desafios particulares a uma instituição de iniciativa privada, que apesar de ser reconhecida como Ponto de Cultura do Ceará (Secult/2023), patrimônio histórico, cultural e natural de Fortaleza (Lei 110535/2020), não é valorizada e apoiada institucional e financeiramente pelo estado e/ou

Município, o que torna seu trabalho mais lento, devido a falta de investimentos na contratação de mais profissionais e melhorias físicas aos locais de trabalho.

As empresas em geral, e mesmo as universidades buscam a instituição em momentos “específicos” em “eventos e datas pré-programadas”, “absorvem seus conhecimentos”, mas não permanecem nas parcerias.

POTENCIAL TRANSFORMADOR E ESPERANÇA GERADA

“É preciso ter esperança, mas esperança do verbo esperar; porque esperança do verbo esperar não é esperança, é espera. Esperançar é levantar-se, esperançar é ir atrás, esperançar é construir, não desistir, é juntar-se com outros para fazer de outro modo” (Freire, 1992). Essa afirmação de Paulo Freire (1992) expressa com precisão a essência dos projetos realizados pelo Ecomuseu Natural do Mangue (Ecomunam). Atuando há mais de duas décadas no litoral do Ceará, o Ecomuseu desenvolve práticas de educação ambiental e museologia comunitária que inspiram a ação coletiva, a defesa dos territórios e a construção de alternativas sustentáveis diante das crises socioambientais que atingem os ecossistemas costeiros, especialmente os manguezais.

Ao fomentar a formação de novas lideranças populares e ambientais, como ocorre no curso Mangueando e em oficinas de base comunitária (exemplo: 2024 – visita ao município de Sirinhãem-PE e rede de conversa com o grupo Sirimangueando e 2025 na Resex do Batoque, com pescadores e marisqueiras locais e na comunidade do Balbino em Cascavel, com promoção de café da tarde e rodas de conversa na praça. Além disso, em todas essas localidades foi realizada visita ao manguezal com moradores locais contando seus relatos e experiências.

O Ecomuseu contribui para o fortalecimento de agentes locais capazes de atuar em rede, promover mudanças e inspirar a criação de novos ecomuseus e espaços de formação popular em outros territórios costeiros. Diversos exemplos dessa multiplicação podem ser observados nas ações compartilhadas nas redes sociais do @ecomunam, que refletem a potência do trabalho colaborativo e da educação ambiental crítica no enfrentamento das desigualdades territoriais.

Além disso, o Ecomunam atua como espaço de memória, identidade e pertencimento comunitário, promovendo iniciativas como o mapeamento afetivo, rodas de memória e exposições itinerantes. O trabalho conjunto com a Associação de Nativos, Moradores e Amigos da Sabiaguaba (ANMAS), através da representação nos Conselhos Gestores (Área de Proteção Ambiental-APA da Sabiaguaba e Parque Estadual do Cocó), ações de limpeza no manguezal, exposições, coleta e doação de alimentos durante a pandemia da Covid-19, e eventos festivos, como a Festa do Mocororó, fortalecem especialmente a voz e a presença das mulheres na

defesa dos territórios de mangue, resgatando histórias invisibilizadas e articulando lutas por justiça ambiental e social. Segundo Chagas (2010), os ecomuseus devem ser compreendidos como “processos vivos”, capazes de dialogar com os conflitos e tensões locais, promovendo empoderamento comunitário e a construção de futuros possíveis a partir da memória e da ação presente.

Nesse contexto, o Ecomunam se consolida como uma tecnologia social e cultural de resistência, que valoriza saberes tradicionais, promove o cuidado com a natureza e impulsiona a organização comunitária em defesa do bem comum. Sua prática amplia o entendimento de museus como agentes de transformação e reforça que a sustentabilidade não é apenas ecológica, mas também política, cultural e social.

CONCLUSÃO

A experiência do Ecomuseu Natural do Mangue evidencia, de forma concreta e inspiradora, o poder transformador da museologia comunitária quando aliada ao protagonismo popular, à educação ambiental crítica e ao compromisso com a justiça socioambiental. Em um contexto de múltiplas crises — climática, ecológica, social e política —, o Ecomuseu surge como resposta territorial enraizada no saber tradicional, na memória viva e na ação coletiva. Sua atuação, que transcende os limites físicos do museu para habitar os territórios costeiros e dialogar com as comunidades que ali vivem, transforma o manguezal em espaço de aprendizagem, resistência e esperança.

Ao articular práticas educativas, reflorestamento, produção de conhecimento, mobilização social e fortalecimento das identidades locais, o Ecomunam mostra que os museus podem — e devem — ser agentes ativos na transformação da realidade, especialmente quando assumem o compromisso com a ecologia integral e com os Objetivos do Desenvolvimento Sustentável. Apesar dos desafios estruturais enfrentados por instituições independentes e periféricas, o Ecomuseu resiste, floresce e semeia futuros possíveis ao formar lideranças, inspirar novos territórios e promover o cuidado com a casa comum. Nesse processo, o verbo “esperançar”, tão caro a Paulo Freire, deixa de ser apenas conceito para tornar-se prática cotidiana, coletiva e profundamente necessária.

REFERÊNCIAS

SANTOS, Iracema Maria dos. **A contribuição do Ecomuseu Natural do Mangue na construção de uma consciência ambiental**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Ambientais) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

FOLLMANN, José Ivo (org.). **Ecologia integral**: abordagens (im)pertinentes. São Leopoldo: Casa Leiria, 2020.

JESUS, Mirleno Livio Monteiro de. **O Ecomuseu Natural do Mangue da Sabiaguaba na trilha da educação científica: uma trama de (in)certezas e perseveranças**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CHAGAS, Mário. Ecomuseus: museus para o século XXI. **Revista Museu**, Rio de Janeiro, n. 6, 2010.

FORTALEZA. Lei nº 11.053, de 16 de julho de 2020. Declara o Ecomuseu Natural do Mangue como Patrimônio Histórico-Cultural e Natural do Município de Fortaleza. **Diário Oficial do Município de Fortaleza**, Fortaleza, CE, 16 jul. 2020.

MANGUEANDO SABERES E PERTENCIMENTO: EDUCAÇÃO AMBIENTAL E MUSEOLOGIA COMUNITÁRIA PELOS SERVIÇOS CULTURAIS DO MANGUEZAL

Fabiana Barros Pinho

Ecomuseu Natural do Mangue.

Rafaela Camargo Maia

Instituto Federal do Ceará – Laboratório de Ecologia de Manguezais.

Felipe Marques Nascimento

Laboratório de Ecologia de Manguezais.

Rusty de Castro Sá Barreto

Ecomuseu Natural do Mangue.

Palavras-chave: Educação ambiental; Manguezais; Cultura; Serviços ecossistêmicos.

INTRODUÇÃO

O ecossistema de manguezal desempenha múltiplas funções naturais importantes, sendo conhecido como berçário, fornecendo abrigo e alimentação para diversos organismos. Dessa forma, atua como um importante mantenedor da diversidade biológica, como fonte de subsistência de comunidades tradicionais, como espaços de contemplação, aprendizagem e cultura. Além disso, é responsável pela proteção da zona costeira, pela retenção de contaminantes e no sequestro de carbono. No entanto, esses ambientes estão sofrendo transformações devido a diversos fatores.

No Brasil, estima-se que 25% dos manguezais tenham sido destruídos desde o começo do século 20, sendo a situação mais grave na região Nordeste, onde a fragmentação das áreas levou à supressão de cerca de 40% do ecossistema (Maia, 2025).

Nesse contexto, a conservação dos manguezais é urgente para assegurar às gerações futuras os serviços prestados por esses ambientes. Diante dessa problemática, formar multiplicadores para atuarem na educação ambiental, incluindo aspectos culturais sobre manguezais, é essencial,

pois eles desempenham um papel fundamental na disseminação de conhecimento e na promoção de uma consciência socioambiental e cultural, sendo esse o objetivo central do Curso Magueando.

Fruto da parceria entre o Ecomuseu Natural do Mangue (Ecomunam), o Laboratório de Ecologia de Manguezais (Ecomangue), vinculado ao IFCE de Acaraú, e o Instituto Centro de Ensino Tecnológico (Centec). Iniciado no segundo semestre de 2024, com período de 6 meses de duração e com a segunda turma vigente no ano 2025, avança baseando-se também no princípio de isonomia e no letramento digital, possibilitando que através de conteúdos online estudantes de diversos municípios cearense possam acessar seus conteúdos e capacitar-se. Estamos ainda embasados nos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, trabalhando diretamente com os ODS 04, 11, 14 e 17.

O Curso Magueando está ambientado nas temáticas de museus e sustentabilidade ambiental, cultural e social, e ainda em pesquisas e programas de formação no campo museológico.

Segundo Gomes, Neto e Silva (2018), ao analisar a atual crise social, econômica e ambiental, é de fundamental importância compreender a influência das ações econômicas na dinâmica dos ecossistemas. Entretanto, é primordial que se entendam as funções ecológicas, que posteriormente se traduzem em bens e serviços ecossistêmicos, os quais são relevantes para a existência, para a manutenção da vida e para o bem-estar humano, bem como para o desenvolvimento de atividades econômicas (Nicholson et al., 2009; Derissen et al., 2013; Hails et al., 2013). Nesse contexto, a ecossocioeconomia corresponde à perspectiva de um modelo de desenvolvimento em que o crescimento econômico, o aumento igualitário do bem-estar social e a preservação ambiental são indissociáveis (Sachs, 2007).

A ideia de valorar os serviços ecossistêmicos é muito discutida, porém ainda muito criticada, principalmente quando se trata de questões intangíveis, ou seja, quando não estão passíveis da estipulação de um valor monetário, como a vida, o ar que respiramos ou regiões sagradas e com relevantes aspectos culturais.

Segundo Santos (2020), o conceito de serviços ecossistêmicos é relativamente recente, tendo sido utilizado pela primeira vez no final da década de 1960, por autores como King (1966) e Helliwell (1969). Entretanto, apenas em 1997 ganhou maior evidência, a partir das publicações de Gretchen Daily, *Nature's Services: Societal Dependence on Natural Ecosystems* (1997), e de Robert Costanza, *The Value of the World's Ecosystem Services and Natural Capital* (Costanza et al., 1997). No que se refere especificamente aos serviços ecossistêmicos culturais, estes englobam benefícios intangíveis proporcionados pelos ecossistemas, como os espirituais e religiosos, recreativos e ecoturísticos, estéticos/inspiradores e educacionais.

Os manguezais possuem essa ligação intrínseca com as comunidades ao seu redor, atuando como espaço de memória, de práticas tradicionais (pesca, mariscagem, contação de histórias, saberes e curas), de pertencimento e relação afetiva e ancestral com o território.

Por meio de aulas, vivências, trilhas e escutas com as comunidades, o Curso Magueando amplia o conhecimento sobre os valores simbólicos, identitários e educativos do mangue, fortalecendo o vínculo afetivo com o ecossistema e incentivando sua proteção como patrimônio natural e cultural, numa perspectiva da museologia do território e da educação ambiental crítica no reconhecimento desses valores imateriais.

Contexto de criação do curso Magueando

O Ecomuseu Natural do Mangue atua desde 2001, em Fortaleza (CE), promovendo educação ambiental, museologia comunitária e defesa do ecossistema manguezal através de trilhas, exposições, viveiros e formações populares. O Instituto Centec, fundado em 1999, é referência na oferta de cursos técnicos, profissionalizantes e de extensão em todo o Ceará, com foco em ciência, tecnologia e desenvolvimento sustentável. Já o Laboratório de Ecologia de Manguezais, desenvolve pesquisas aplicadas, monitoramentos ecológicos e ações de extensão voltadas à conservação dos manguezais e à formação técnica e científica de estudantes e comunidades litorâneas.

A criação do Curso Magueando foi gestada desde o ano de 2020, durante o isolamento provocado na Covid-19, quando um grupo de professores e pesquisadores discutia a alertava para a falta de material didático nas escolas voltados à temática manguezal. Foram muitas as tentativas para implementação desse projeto, submissão em editais, tentativas de parcerias que naquele momento não funcionaram, até que em 2024 nasceu a primeira turma, fruto da parceria supracitada.

Naquele momento inicial muito foi pesquisado e comentado sobre os livros que os alunos recebiam e continuam recebendo, pois nestes se fala de ecossistemas que sequer existem no nosso país, porém não trazem conteúdo sobre manguezal, que está em praticamente todo o nosso litoral. No Brasil o Atlas dos Manguezais (ICMBIO, 2018) são 16 estados, distribuídos em 338 municípios. Somente no Ceará está presente em 22 municípios (PINHO, 2020), e muitas vezes é o quintal dos alunos, que por não conhecerem, não cuidam, não entendem o grande valor cultural, ambiental, social e econômico.

Metodologia do Curso Magueando

Esta pesquisa foi realizada com base em um estudo de caso, conforme proposto por Yin (2005, apud Maia, 2024), com uma abordagem qualitativa focada na formação continuada de professores da educação básica sobre a Ecologia e Conservação dos Manguezais durante seis meses. O curso

é hospedado nos polos de apoio dos Centros Tecnológicos Vocacionais (CVT) nas cidades de Acaraú, Fortim e Fortaleza, abrangendo o litoral oeste, leste e a região metropolitana do estado do Ceará, respectivamente.

Os dados foram coletados em três etapas distintas, a saber: i) Percepção: um questionário aplicado aos professores para avaliar sua percepção ambiental inicial e suas práticas pedagógicas relacionadas aos manguezais; ii) Capacitação: com o curso de formação continuada ministrado por meio de módulos de educação à distância, utilizando a plataforma dos CVT's e com a realização de aulas práticas presenciais nos polos de apoio dos CVTs; e iii) Avaliação: com questionários a realizados com os professores após a conclusão do curso, identificando a mudança de percepção e a aplicação prática do conhecimento adquirido.

O método de análise de conteúdo adotado será baseado em Bardin (2011 apud Maia, 2024) e conduzido em três fases distintas. Na Fase 1, ocorreu a transcrição e organização dos dados coletados por meio dos questionários e das entrevistas. Na Fase 2, esses dados foram codificados e categorizados, identificando temas recorrentes e relevantes para a formação continuada em educação ambiental. Finalmente, na Fase 3, os dados foram discutidos e interpretados, com foco nas mudanças percebidas nas práticas pedagógicas e na integração dos conteúdos curriculares com a temática manguezal.

É importante ressaltar que, por envolver participantes humanos, a pesquisa foi submetida à Comissão de Ética em Pesquisa com Seres Humanos do Instituto Federal do Ceará, garantindo a confidencialidade e integridade dos participantes. Os participantes também assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Maia, 2024).

Resultados observados sob a perspectiva dos serviços ecossistêmicos culturais

Conforme Maia (2024), a educação e sensibilização ambiental: dos 75 cursistas aprovados em 2024, 73 concluíram os 6 meses de formação teórica e prática com índice de aprovação superior a 75%, com impacto em escolas, universidades e organizações comunitárias; Participantes relataram mudança de percepção sobre o manguezal, de “espaço marginal” para “espaço de saber e identidade”; Preservação da memória e das práticas tradicionais, sociais e preservação ambiental.

Foram realizadas, além das vídeo aulas, aulas de campo em três municípios: Acaraú, Fortaleza e Fortim. Ao final do curso foram desenvolvidas atividades práticas, como: registros orais, vídeos e mapas afetivos elaborados como produtos pedagógicos e museológicos. Fortalecimento do pertencimento e da identidade: jovens e educadores de comunidades costeiras passaram a atuar como multiplicadores; Integração com os Conselhos Gestores das Unidades de Conservação (UC) e movimentos so-

cioambientais locais; Expressão cultural e estética; Produção de materiais artísticos inspirados no mangue (fotografias, desenhos, poesias); Exposições itinerantes do curso apresentadas em espaços culturais.

Conforme dados do relatório final de acompanhamento do curso Mangueando, os principais resultados são: alta taxa de conclusão e aproveitamento; permanência de 96% dos cursistas, com aproveitamento mínimo de 75% do conteúdo obrigatório, que reflete o comprometimento e a relevância da temática para os participantes.

No que se trata da satisfação com o cronograma e a metodologia, foi apurado que dos 36 cursistas que responderam ao questionário de percepção, 91,6% consideraram o cronograma totalmente satisfatório, e que a metodologia, as técnicas e os materiais foram destacados como pontos fortes. Na seção de atividades foi averiguado que as aulas de campo foram consideradas relevantes por 52,8% e as atividades síncronas (“tira-dúvidas”) tiveram impacto positivo, com sugestões para maior participação dos professores ministrantes nesses momentos.

A avaliação geral dos cursistas demonstra que o curso não apenas atingiu, mas superou as expectativas, consolidando-se como uma importante iniciativa educacional para a conservação dos manguezais. Essa ampla adesão reflete a importância da temática abordada e a necessidade de formar profissionais capacitados para atuar na conservação dos manguezais.

Além disso, evidencia o papel do curso como uma ferramenta estratégica para disseminar conhecimentos científicos e promover práticas de conservação essenciais para a proteção de ecossistemas ameaçados e para o desenvolvimento de uma consciência ambiental crítica em âmbito regional e nacional (Maia, 2025).

Para além dos resultados acima, a avaliação dos inscritos validou a satisfação dos cursistas com o projeto, conforme os dados abaixo:

Atividades concluídas %	Quantidade de alunos
100	20
86	37
75	15
Total alunos	72
Taxa aprovação (%)	96

Tabela de resultados, 2024

Como resultado desse processo formativo, os cursistas produziram uma ampla gama de materiais educativos e projetos aplicáveis a diferentes contextos escolares e comunitários. Esses produtos finais não apenas demonstram a assimilação do conteúdo, mas também refletem a capacidade dos participantes de transformar teoria em prática, desenvolvendo estratégias pedagógicas que favorecem a sensibilização ambiental e a adoção de práticas sustentáveis.

Metodologias ativas e educação ambiental nos manguezais

Entre os principais resultados do curso, destaca-se o uso de metodologias ativas na criação de materiais didáticos voltados para a sensibilização dos alunos sobre os manguezais. A aprendizagem ativa propõe que os estudantes sejam protagonistas do seu próprio conhecimento, participando de atividades que estimulam a reflexão crítica e a resolução de problemas ambientais reais. Segundo Maia (2025), os cursistas desenvolveram diferentes estratégias pedagógicas, incluindo i) aprendizagem baseada em projetos (ABP): incentivo à investigação sobre problemas reais relacionados aos manguezais, como a poluição e a degradação ambiental, promovendo o protagonismo estudantil (Hernandez, 2008); ii) estudos do meio: atividades de campo que possibilitam a imersão dos alunos no ambiente dos manguezais, permitindo observações diretas e análises científicas, conforme sugerem Carvalho e Pelegrini (2019) em seus estudos sobre educação ambiental experiencial.

Essas metodologias foram aplicadas na construção de materiais pedagógicos que podem ser utilizados tanto em sala de aula quanto em atividades extracurriculares, contribuindo para uma educação mais dinâmica e integrada à realidade dos estudantes e na criação de oficinas educativas e materiais para diferentes faixas etárias.

Outro eixo central dos produtos finais do Curso Manguendo foi a criação de oficinas educativas e materiais didáticos adaptados para diferentes faixas etárias. A literatura educacional aponta que a adequação da linguagem e das estratégias pedagógicas à idade dos alunos é essencial para garantir um aprendizado significativo (Vygotsky, 2007 apud Maia, 2025). Os materiais produzidos contemplaram desde a educação infantil, com atividades lúdicas e histórias ilustradas sobre a fauna e a flora dos manguezais, até o ensino fundamental e médio, com roteiros de experimentação científica, debates sobre conservação ambiental e projetos interdisciplinares que envolvem ciências, geografia, cultura e artes.

As oficinas foram estruturadas para atender diferentes públicos e abordaram temas como: ciclo de vida dos organismos do manguezal, oficinas práticas com modelos interativos que mostram as relações ecológicas entre os seres vivos desse ecossistema, impactos das mudanças climáticas nos manguezais, e atividades para estimular o pensamento crítico sobre os desafios ambientais contemporâneos.

Arte e natureza: oficinas que utilizam a pintura, a música e o teatro como formas de expressão e sensibilização ambiental, alinhadas aos princípios da educação ecossistêmica (Capra, 2006 apud Maia, 2025). Essa diversidade de abordagens permitiu que os cursistas criassem materiais mais inclusivos e acessíveis, ampliando o alcance da educação ambiental e cultural sobre os manguezais.

Para a turma 2025. 1, que está em execução, foram selecionados 110 alunos, contemplando todos os municípios do Ceará e aberto a todos os públicos.

Contribuição para a Agenda 2030 dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) e para a museologia sustentável

O curso Manguendo 2024 contribuiu diretamente para a Agenda 2030 e para a museologia sustentável, unindo educação ambiental e valorização cultural dos manguezais. No ODS 4 (Educação de Qualidade), garantiu oportunidades inclusivas de aprendizagem, capacitando professores e agentes culturais, fortalecendo práticas pedagógicas e promovendo a consciência socioambiental em escolas e comunidades. No ODS 11 (Cidades e Comunidades Sustentáveis), valorizou a memória e a identidade cultural das populações ribeirinhas, promovendo atividades artísticas, exposições itinerantes e integração do patrimônio natural e cultural como ferramentas de educação e pertencimento.

Já no ODS 14 (Vida na Água), ampliou a conservação dos ecossistemas costeiros e marinhos por meio do uso sustentável dos recursos, difusão do conhecimento científico e mobilização social na defesa dos manguezais. No ODS 17 (Parcerias), consolidou redes de cooperação entre instituições, comunidades e educadores, adotando metodologias inovadoras e tecnologias sustentáveis. Assim, o Manguendo demonstrou sua relevância como experiência transformadora de educação ambiental e ação cultural, fortalecendo vínculos comunitários e ampliando impactos locais e regionais.

Desafios e lições aprendidas

A Educação Ambiental (EA) como instrumento de formação cultural indispensável para a proteção e melhoria das condições ambientais está posta na agenda política internacional desde a Declaração de Estocolmo de 1972. No Brasil, a EA alcança o status de Política Nacional no final da década de 1990, definida no Art. 1º pelas relações estabelecidas entre o indivíduo e a coletividade que “constroem valores sociais, conhecimentos, habilidades, atitudes e competências voltadas para a conservação do meio ambiente, bem de uso comum do povo, essencial à sadia qualidade de vida e sua sustentabilidade”, bem como sua inserção no processo educativo de forma permanente e capilarizada em todos os níveis e modalidades do ensino, seja no espaço formal ou fora dele (Rebouças; Lima; Silva, 2021).

Segundo Rebouças, Lima e Silva (2021), quando se observam as escolas no Brasil e se a Educação Ambiental é desenvolvida em contextos escolares, percebe-se que 94% das escolas do ensino fundamental afirmam praticar a EA. Essa ampla ocorrência, contudo, quando submetida a uma análise mais atenta, revela contradições entre o discurso e a prática que aparece na rigidez curricular, em uma prática interdisciplinar incipiente, em uma pedagogia conteudista e comportamentalista, na baixa incorporação dos problemas locais, dos conflitos sociais e das relações com as comunidades do entorno e na escassa adesão à prática de reciclagem do lixo (Trajber; Mendonça, 2007; Tozoni-Reis, 2014; Viegas; Neiman, 2015; Teixeira et al., 2019).

Como já tratado neste texto, se a educação ambiental em si enfrenta tantos desafios, a educação ambiental em manguezais, cujo tema sequer se faz presente nos livros didáticos, se torna uma verdadeira odisséia. Além do fato de que em muitos municípios a chegada da internet ou a possibilidade de aquisição de computadores é um grande desafio, sem falar no letramento digital, esse é um dos pontos de grande desafio nos cursos com conteúdo online.

Outro desafio e aprendizado para as novas turmas se dá na melhoria da comunicação e no uso da plataforma, além da necessidade de maior engajamento dos alunos nas aulas de campo.

CONCLUSÃO

O Curso Mangueando se consolida como uma estratégia de educação ambiental transformadora e de base comunitária, que alia o saber científico ao saber tradicional em prol da conservação dos manguezais e do fortalecimento de identidades culturais. Sua metodologia, fundamentada na museologia do território e nos serviços ecossistêmicos culturais, valoriza o ecossistema manguezal não apenas como um espaço natural a ser protegido, mas como um território de memória, pertencimento e resistência. Os resultados evidenciam a potência de uma formação que parte da realidade local para provocar mudanças perceptivas e práticas, promovendo a construção de redes de educadores e multiplicadores comprometidos com a justiça socioambiental.

Os dados de aprovação e os produtos desenvolvidos demonstram o impacto positivo da iniciativa, reafirmando que é possível promover educação de qualidade, mesmo em contextos desafiadores, desde que se estabeleçam parcerias sólidas, adote-se uma pedagogia sensível aos territórios e se promova o acesso às tecnologias de forma inclusiva. Com foco nos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável 04, 14 e 17, o Mangueando contribui não apenas para a valorização dos manguezais, mas para a construção de uma educação emancipadora e ambientalmente comprometida. Os desafios enfrentados – como a carência de conteúdos nos materiais didáticos, as dificuldades de acesso à internet – não impe-

diram os avanços do projeto, mas apontam para a necessidade de políticas públicas contínuas e integradas que fortaleçam iniciativas como esta. Em síntese, o Manguendo reafirma a potência dos processos educativos territoriais e interdisciplinares como caminhos essenciais para a proteção dos manguezais e para a formação de sujeitos críticos e atuantes na defesa do meio ambiente e das culturas costeiras.

REFERÊNCIAS

Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio). **Atlas dos Manguezais do Brasil**. Brasília: Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, 2018. 176 p. Il.

GOMES, A. S.; DANTAS NETO, J.; SILVA, V. F. Serviços ecossistêmicos: conceitos e classificação. **Revista Ibero-Americana de Ciências Ambientais**, v. 9, n. 4, p. 12–23, 2018. DOI: 10.6008/CBPC2179-6858.2018.004.001.

MAIA, C. R. **Manguezal, conservação e educação ambiental**: formação continuada para professores e o impacto no desenvolvimento de suas práticas pedagógicas. Texto do projeto do Curso Manguendo – 2024.2. Documento interno. Fortaleza, 2024.

REBOUÇAS, J. P P; LIMA, G. F. C.; SILVA, E. Desafios da educação ambiental crítica em escolas públicas de Mossoró (RN). **Revbea – Revista Brasileira de Educação Ambiental**, São Paulo, v. 16, n. 3, p. 59–78, 2021. DOI: 10.34024/revbea.2021.v16.12708.

SANTOS, Iracema Maria dos. **A contribuição do Ecomuseu Natural do Manguê na construção de uma consciência ambiental**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Ambientais) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

PINHO, F. B. **Manguezal**: berçário da vida - gibi/revista, Fortaleza, 2020.

MAIA, C. R. **Manguezal, conservação e educação ambiental**: formação continuada para professores e o impacto no desenvolvimento de suas práticas pedagógicas. Texto do relatório final projeto do Curso Manguendo – 2024.2. Documento interno. Fortaleza, 2025.

DERISSEN, S.; QUAAS, M. F.; BAUMGÄRTNER, S. The relationship between resilience and sustainability of ecological-economic systems. **Ecological Economics**, v. 70, n. 6, p. 1121–1128, 2013.

HAILS, C.; et al. Bringing ecosystems services into economic decision-making: land use in the UK. **Science**, v. 341, p. 45–50, 2013.

SACHS, I. **Rumo à ecossocioeconomia**: teoria e prática do desenvolvimento. São Paulo: Cortez, 2007.

KING, N. M. The concept of ecosystem services. **BioScience**, v. 16, n. 1, p. 45–47, 1966.

HELLIWELL, D. R. Valuation of wildlife resources. **Regional Studies**, v. 3, p. 41–49, 1969.

DAILY, G. (Ed.). **Nature's Services**: Societal Dependence on Natural Ecosystems. Washington, DC: Island Press, 1997.

COSTANZA, R. et al. The value of the world's ecosystem services and natural capital. **Nature**, v. 387, p. 253–260, 1997.

YIN, R. K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2005.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011.

HERNÁNDEZ, F. **Transgressão e mudança na educação**: os projetos de trabalho. Porto Alegre: Artmed, 2008.

CARVALHO, I. C. M.; PELEGRINI, G. **Educação ambiental experiencial**: fundamentos e práticas. São Paulo: Cortez, 2019.

VYGOTSKY, L. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAPRA, F. **A teia da vida**: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. São Paulo: Cultrix, 2006.

TRAJBER, R.; MENDONÇA, P. **Práticas de educação ambiental na escola**. Brasília: MEC, 2007.

TOZONI-REIS, M. F. **Educação ambiental crítica**: teoria e prática. Campinas: Papirus, 2014.

VIEGAS, E.; NEIMAN, Z. Educação ambiental e práticas escolares. **Revista Educação & Sociedade**, v. 36, n. 133, p. 89–110, 2015.

TEIXEIRA, C.; et al. Educação ambiental em escolas brasileiras: análise crítica. **Revista Brasileira de Educação Ambiental**, v. 14, n. 2, p. 55–72, 2019.

USO DA DIGITALIZAÇÃO NA ELABORAÇÃO DO PROJETO DE MUSEU DE ARTE SACRA

Gilmário Ribeiro

LAREB, Universidade Federal do Ceará, Russas, Brasil. E-mail: gilmarioribeiro@alu.ufc.br

Mylene M. Vieira

LAREB, Universidade Federal do Ceará, Russas, Brasil. E-mail: mylene.melo@ufc.br

Eugênio Moreira

LED, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil. E-mail: eugeniomoreira@iaud.ufc.br

Esequiel Mesquita

LED, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil. E-mail: emesquita@ufc.br

Palavras-chave: Digitalização a laser; nuvens de pontos; acervo museológico; projeto de museu; modelo 3D HBIM.

INTRODUÇÃO

Tecnologia HBIM aplicada a museus

A preservação de museus, considerando as múltiplas exigências de gestão e conservação, representa um campo relevante para a aplicação de tecnologias como a Modelagem da Informação da Construção Histórica ou Heritage Building Information Modelling (HBIM). As demandas museológicas envolvem desde a preservação contra danos e o controle ambiental até o monitoramento e controle de agentes ambientais (Lucchi, 2018). A Modelagem da Informação da Construção (BIM), como novo paradigma do projeto e da gestão digital, tem sido aplicada a diversos tipos de edificações, incluindo os museus (Daniotti et al., [s. d.]), com enfoque na edificação e nos acervos, como demonstrado na Galleria dell'Accademia di Firenze, na Itália (Tucci, G. et al., 2019). A metodologia propõe o uso de levantamento com laser scanner e um fluxo de trabalho semiautomático para geração de um modelo em Elementos Finitos, voltado à análise estrutural estática e dinâmica.

Método que combina BIM e linguagem de programação visual (VPL) para a valorização e gestão do patrimônio museológico (Lo Turco; Giovannini; Tomalini, 2022) tem sido desenvolvido. A interconexão e interoperabilidade entre BIM, IoT, Blockchain e tecnologias digitais avançadas no contexto exigente de um museu também têm sido investigadas (Siountri;

Skondras; Vergados, 2019). As aplicações dessas tecnologias envolvem o atendimento às exigências administrativas, a proteção e a gestão dos espaços e objetos expositivos, o conforto dos visitantes e a administração financeira, incluindo a bilhetagem e lucros.

Ferramentas e fluxos de trabalho baseados em BIM contribuem para maior produtividade, redução de desperdícios e integração de informações ao longo do ciclo de vida das edificações, incluindo construções históricas (Saleeb; Sher, 2016) (Lee; Sacks; Eastman, 2006). Estudos de caso como o do Museu do Castelo de Kyrenia, no Chipre, mostram o BIM aplicado à documentação e restauração (Biagini; Capparelli; Verdiani, 2021). Já no Palazzo Ducale de Urbino, um modelo HBIM com objetos paramétricos inteligentes, realidade estendida e curadoria digital de conteúdo foi utilizado para promover a musealização digital e a gestão do espaço (Ferretti; Quattrini; D'alessio, 2022).

Por fim, o Museu Greco-Romano de Alexandria, no Egito, também foi objeto da metodologia HBIM (Elsaid; Ayoub; Hassan, 2019). Foi desenvolvido um modelo 3D com base na gramática arquitetônica de Dietriche e Steinon, evidenciando a potencialidade dessa abordagem na representação semântica e geométrica de patrimônios históricos.

Metodologia scan-to-BIM

A combinação da captura de dados por nuvem de pontos, utilizando a técnica de varredura a laser, com a modelagem BIM da geometria existente do patrimônio, configura a chamada metodologia scan-to-BIM, uma ferramenta poderosa para o projeto de edificações históricas. As construções patrimoniais geralmente apresentam carência de documentação e informações sobre o bem (Tang et al., 2010). A metodologia scan-to-BIM é uma ferramenta eficaz para representar a singularidade dos elementos, considerando não apenas o ponto de vista morfológico, mas também seus valores semânticos e tipológicos (Banfi, 2020). Dessa forma, a criação de modelos BIM as-built, baseados em dados de varredura a laser, soluciona a falta de informações ao proporcionar parâmetros geométricos precisos (Badenko et al., 2019; Bosché et al., 2015; Pärn; Edwards; Sing, 2017; Valero; Bosché; Bueno, 2022).

A aplicação da metodologia scan-to-BIM pode ser observada em diferentes tipos de bens patrimoniais e para diversas finalidades, tais como: reconstrução histórica (Rocha et al., 2020); gestão digital (Pepe et al., 2021); conservação de edifícios (Daniotti et al., [s. d.]); simulação dinâmica (Ursini et al., 2022); e monitoramento da construção (Bosché et al., 2015). A criação de modelos HBIM de edificações de alto valor cultural tem sido cada vez mais realizada (Brumana et al., 2019; Stanga et al., 2017; Tucci, Grazia et al., 2019).

Uma abordagem útil para modelagem HBIM é a simplificação do modelo por meio da identificação da gramática formal ou dos componentes geométricos do edifício, sem a necessidade de utilizar bibliotecas de objetos pré-compilados (Capone; Lanzara, 2019). No entanto, devido à complexidade geométrica dos elementos do patrimônio histórico, a modelagem HBIM frequentemente exige a criação de bibliotecas específicas de objetos paramétricos. Um dos principais resultados da aplicação do HBIM é a elaboração de um modelo tridimensional semanticamente enriquecido, que disponibiliza objetos paramétricos capazes de representar tecnicamente as edificações históricas (Moyano et al., 2022a; Murphy; McGovern; Pavia, 2009; Quattrini et al., 2015).

A coleta de dados e informações das edificações históricas, com foco na produção de documentação completa envolvendo diagnóstico, restauração, integração digital, projeto e valorização museológica, tem-se mostrado viável mesmo com orçamentos reduzidos (Banfi, 2020). O método baseado em BIM tem promovido melhorias significativas na gestão de construções existentes, sobretudo nos processos de restauração, preservação, prevenção, reabilitação e manutenção (Banfi, 2017). Esse nível de documentação permite intervenções de retrofit com base em informações precisas, definindo-se, assim, a gramática formal, a geometria dos objetos e, por fim, sua parametrização.

O HBIM geralmente envolve o processo de aquisição de uma nuvem de pontos da edificação existente e a geração de um modelo 3D em HBIM. Seu uso no contexto do patrimônio cultural pode seguir três abordagens principais: a captura de dados para integração em sistemas BIM (scan-to-BIM), a implementação de softwares para o desenvolvimento de elementos paramétricos e similares, e a construção de um modelo digital semanticamente enriquecido (Moyano et al., 2022b). Como mencionado anteriormente, a maioria dos estudos concentra-se na aplicação da metodologia HBIM para a gestão de museus.

Este artigo propõe uma abordagem metodológica de scan-to-BIM aplicada a um projeto de interiores como proposta de Museu de Arte Sacra, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no município de Aracati-CE. O fluxo de trabalho é composto pelas seguintes etapas principais: i) aquisição da nuvem de pontos, ii) modelagem scan to-BIM, iii) levantamento do acervo de arte sacra existente e iv) proposta de projeto de interiores para um museu.

ESTUDO DE CASO: IGREJA NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

Localizada no município de Aracati, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário teve sua construção iniciada em 1714, sendo concluída apenas na segunda metade do século XIX, após sucessivas destruições por enchentes do rio Jaguaribe. Reconstruída definitivamente em 1761 após algumas tentativas, foi elevada à categoria de Matriz em 1779. O edifício integra o conjunto arquitetônico tombado pelo IPHAN em 2001, com fachadas em estilo barroco e portas de arenito trazidas da Bahia em 1773.

A estrutura interna da igreja passou por várias modificações até o momento do tombamento. A organização espacial da igreja segue uma planta retangular. O térreo é composto pela nave central, onde se localiza o altar, ladeada por duas naves laterais com acesso direto à sacristia e ao consistório. Sobre o coro, há capelas em ambos os lados, com escada à direita que conduz ao pavimento superior, onde estão o coro e o sino. Nos fundos da igreja, outra escada dá acesso a um cômodo superior (Figura 1) onde se encontra o acervo sacro histórico da igreja.



Figura 1 – Detalhe da sala com acervo sacro da Igreja.

METODOLOGIA

Aquisição e processamento de nuvem de pontos

A etapa inicial da metodologia scan-to-BIM consistiu na obtenção da nuvem de pontos da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, englobando as fases de planejamento, aquisição e processamento dos dados. O planejamento teve início com uma inspeção visual in loco, na qual foram analisados os ambientes, a iluminação, os elementos arquitetônicos e a disposição dos mobiliários, além da identificação de interferências a serem removidas.

A digitalização foi realizada com o scanner a laser terrestre Leica BLK 360, operado via tablet, contemplando 106 posicionamentos (81 internos e 25 externos) ao longo de 8 horas de levantamento por dois operadores. A captação e visualização em tempo real da nuvem de pontos foi feita com o aplicativo Leica Cyclone Field, que também possibilitou o alinhamento e a otimização inicial dos dados. Na Figura 2a e 2b, nuvem de pontos da Igreja e a nuvem de pontos da sala do acervo sacro, respectivamente.

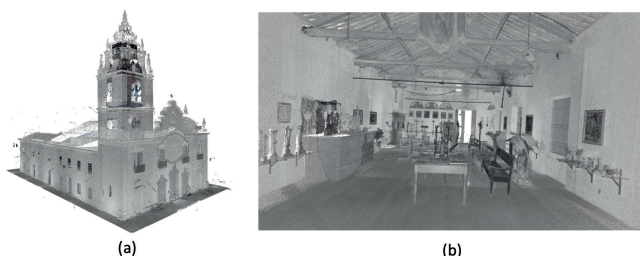


Figura 2 – Nuvem de pontos: (a) da Igreja e (b) da sala do acervo sacro.

O processamento envolveu três etapas: registro das digitalizações, alinhamento planialtimétrico e limpeza da nuvem de pontos. Como o scanner não realiza registro automático, os arquivos brutos (BLK) foram importados no software Leica Cyclone REGISTER 360, em que passaram por registro, revisão e eliminação de ruídos. Ao final, a nuvem de pontos 3D tratada foi exportada em formato E57.

Levantamento do acervo histórico da Igreja

Ambientes expositivos abrigam inúmeros objetos que, por razões sociais ou culturais, possuem importância significativa ao carregarem vestígios do passado. Portanto, exige uma organização espacial criteriosa. Para isso, é fundamental compreender previamente o conteúdo que o espaço irá abrigar, considerando suas dimensões e aspectos específicos. Nesse contexto, foi realizado o levantamento da coleção de Arte Sacra da Igreja, com identificação e registro fotográfico de todas as peças. Para a catalogação, foram utilizadas etiquetas adesivas com códigos de identificação. Cada etiqueta seguiu o padrão “IA000”, sigla para Igreja de Aracati, seguida de numeração sequencial correspondente à listagem. Após o levantamento completo das peças, estabeleceu-se uma criteriosa categorização simplificada das peças com base em tipo, material e função. É importante destacar que a catalogação das peças não teve como objetivo a curadoria do acervo, mas sim a organização tipológica voltada ao projeto do espaço físico.

Essa listagem permitiu compreender de maneira abrangente a diversidade do acervo, facilitando a definição de soluções arquitetônicas capazes de acolher representações de cada grupo de peças no ambiente projetado. A Figura 3 apresenta detalhes das peças de Arte Sacra catalogadas.



Figura 3 – Detalhe das peças de Arte Sacra: (a) crucifixos (b) tabernáculo (c) relógio antigo (d) confessionário (e) quadros e (f) esculturas.

Projeto de interiores do Museu de Arte Sacra

O projeto de interiores do Museu de Arte Sacra seguiu as seguintes fases: seleção das peças a serem expostas e concepção do ambiente. Cada uma dessas etapas será apresentada a seguir. O projeto envolveu duas etapas principais: a modelagem tridimensional da sala destinada à exposição e ao desenvolvimento do projeto de interiores, considerando dois aspectos fundamentais: o espaço físico disponível e as categorias das peças sacras destinadas à exibição. A modelagem 3D da sala foi realizada no Autodesk Revit 2023, com base na nuvem de pontos da igreja importada através da

ferramenta “Nuvem de Pontos” (Figura 4a). Foram inseridas paredes, pisos e cobertura utilizando recursos da aba “Arquitetura”. A geometria dos elementos foi guiada pela nuvem e complementada por imagens em 360° (arquivos LGS) visualizadas no TruView, para melhor compreensão dos detalhes do edifício. A Figura 4b apresenta a isometria do espaço modelado.

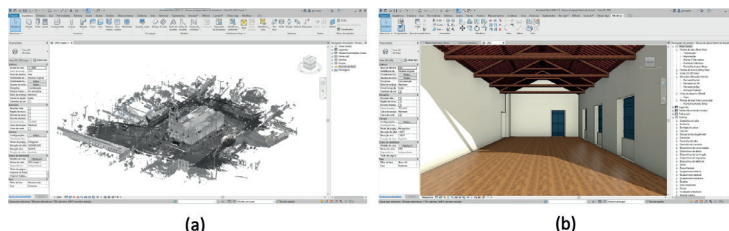


Figura 4 – Modelagem do museu: (a) nuvem de pontos importada para o REVIT e (b) visualização da isometria para o REVIT.

O ambiente expositivo foi planejado para oferecer uma experiência imersiva ao visitante. Após a modelagem, o projeto de interiores considerou o perfil do público (moradores, estudantes e turistas) e as características arquitetônicas da edificação. Com base nisso, foi definida uma linguagem de projeto e realizada a setorização do espaço segundo as normas brasileiras de acessibilidade.

Listagem do acervo de Arte Sacra

A Tabela 01 apresenta as categorias e a quantidade total de 356 peças de Arte Sacra identificadas no levantamento, organizadas em: quadros, castiçais, esculturas, mobiliário e objetos de madeira, objetos metálicos e outros. O levantamento teve como objetivo identificar e categorizar os elementos pertencentes à Igreja, buscando garantir que o projeto de interiores oferecesse as condições adequadas para comportar a diversidade do acervo.

CATEGORIA	QUANTIDADE TOTAL
QUADROS	65
CASTIÇAIS	50
ESCULTURAS	47
MOBILIÁRIO E OBJETOS DE MADEIRA	59
OBJETOS METÁLICOS	39
OUTROS	96
TOTAL DE PEÇAS:	356

Tabela 01 – Lista das peças de Arte Sacra da Igreja.

Foram listadas figuras em gesso e madeira representando santos e divindades, esculturas votivas, pinturas religiosas, além de peças litúrgicas como navetas, caldeirões de água benta, sinos, turíbulos, cálices, bandejas, castiçais e crucifixos. Incluem-se também retratos de sacerdotes, documentos como livros litúrgicos e tábuas de orações, e mobiliário: baús, púlpitos, ambões, bancos, genuflexórios, mesas, oratórios, relógios e itens de comunhão.

Outros objetos registrados incluem sacadas, cúpulas, adornos em madeira, sacrários, ostensórios metálicos, ânforas, jarros de porcelana, lápides antigas, órgão do século XIX, resplendores, urnas, pedras Dara, suportes de Bíblia, réplica da Igreja, selo tricentenário, cruzes, castiçais, estantes de canto e armários. O conjunto forma a base do acervo da proposta do Museu de Arte Sacra.

Projeto de interiores do Museu de Arte Sacra

O Projeto de interiores como proposta de Museu de Arte Sacra será desenvolvido no espaço da sala na qual se encontra atualmente o acervo da Igreja. Apesar da grande quantidade de peças sacras que refletem a história da Igreja ao longo dos anos, algumas peças representativas foram selecionadas para compor o projeto do museu, considerando o espaço disponível no edifício. O objetivo do museu é preservar a memória e o legado da arte sacra da Igreja. Nesse contexto, a organização espacial (Figura 5) foi concebida de forma simples e funcional.

Figura 5 – Detalhe da organização espacial do museu.



O mobiliário foi planejado para acomodar diferentes tipologias do acervo, como livros, pinturas, crucifixos, cálices e elementos de maior porte, como confessionários, bancos e esculturas. A sala conta com uma parede contínua de aproximadamente 11,18 metros, enquanto as demais possuem aberturas de portas e janelas, permitindo o acesso e a entrada de luz natural. Com base nessas características, todas as superfícies disponíveis foram aproveitadas para exposições.

Foram instalados suportes para quadros ao longo das paredes (Figura 6a) e prateleiras ao fundo para peças menores, conduzindo o visitante ao final do percurso expositivo. Na parede posterior, inseriu-se um painel com nichos de diferentes profundidades (Figura 6b), gerando dinamismo e uma experiência visual mais envolvente. Esses nichos foram projetados para abrigar peças como esculturas votivas, representativas das graças alcançadas pelos fiéis.

No centro do ambiente foram posicionados mobiliários que setorizam o espaço de recepção e expõem peças de porte médio (Figura 6c), as quais não são visualizadas logo na entrada, mas reveladas ao longo do percurso.

Objetos maiores foram dispostos entre os corredores de circulação (Figura 6d), permitindo ao visitante observá-los em detalhes durante o trajeto. Dessa forma, o layout expositivo promove uma experiência exploratória, maximizando o uso do espaço e valorizando a apresentação das peças sacras do acervo.

Figura 6 – Detalhe do design de interiores do museu: (a) paredes com pintura (b) nichos de promessas (c) imagens e peças de tamanho médio e (d) objetos de tamanho grande.



(a)



(b)



(c)



(d)

CONCLUSÕES

Foi proposta uma metodologia HBIM para o projeto de interiores do Museu de Arte Sacra na Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Os principais resultados do estudo são resumidos a seguir:

- O escaneamento a laser forneceu dados precisos da geometria do edifício histórico, viabilizando a aplicação do processo scan-to-BIM. A criação do modelo tridimensional HBIM da Igreja possibilitou o desenvolvimento da proposta de projeto de interiores do Museu de Arte Sacra na Igreja.
- O levantamento das peças de arte sacra resultou na catalogação de 356 objetos, organizados por categorias como parte da formação do acervo expositivo do museu. Foram listados itens como imagens sacras, castiçais, objetos litúrgicos e mobiliário antigo.
- Um projeto de interiores para o Museu de Arte Sacra na Igreja foi proposto com aplicação da metodologia HBIM, tanto na representação arquitetônica quanto nas peças sacras e no mobiliário. A arquitetura original foi preservada no projeto, promovendo um espaço de visitação e valorização da história da Igreja.

REFERÊNCIAS

BADENKO, V. et al. Scan-to-bim methodology adapted for different application. In: . **International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences - ISPRS Archives**. [S. l.]: International Society for Photogrammetry and Remote Sensing, 2019. p. 1–7.

BANFI, F. BIM orientation: Grades of generation and information for different type of analysis and management process. In: , 2017. **International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences - ISPRS Archives**. [S. l.]: International Society for Photogrammetry and Remote Sensing, 2017. p. 57–64.

BANFI, F. HBIM, 3D drawing and virtual reality for archaeological sites and ancient ruins. **Virtual Archaeology Review**, [s. l.], v. 11, n. 23, p. 16–33, 2020.

BIAGINI, C.; CAPPARELLI, F.; VERDIANI, G. BIM DESIGN LEAD FOR RESTORATION OF SHIPWRECK MUSEUM IN KYRENIA CASTLE IN CYPRUS. In: **Anais** [...]. [S. l.]: Universitat Politecnica de Valencia, 2021.

BOSCHÉ, F. et al. The value of integrating Scan-to-BIM and Scan-vs-BIM techniques for construction monitoring using laser scanning and BIM: The case of cylindrical MEP components. **Automation in Construction**, [s. l.], v. 49, p. 201–213, 2015.

BRUMANA, R. et al. Hbim level of detail-geometry-Accuracy and survey analysis for architectural preservation. In: , 2019. **ISPRS Annals of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences**. [S. l.]: Copernicus GmbH, 2019. p. 293–299.

CAPONE, M.; LANZARA, E. SCAN-TO-BIM vs 3D IDEAL MODEL HBIM: PARAMETRIC TOOLS to STUDY DOMES GEOMETRY. In: , 2019. **ISPRS Annals of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences**. [S. l.]: Copernicus GmbH, 2019. p. 219–226.

DANIOTTI, B. et al. **Research for Development Digital Transformation of the Design, Construction and Management Processes of the Built Environment**. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponível em: <http://www.springer.com/series/13084>.

ELSAID, M. E.; AYOUB, M.; HASSAN, H. Scan-to-Building Information Modelling vs. HBIM in Parametric Heritage Building Documentation. In: **IOP Conference Series: Earth and Environmental Science**. [S. l.]: Institute of Physics Publishing, 2019.

FERRETTI, U.; QUATTRINI, R.; D'ALESSIO, M. A Comprehensive HBIM to XR Framework for Museum Management and User Experience in Ducal Palace at Urbino. **Heritage**, v. 5, n. 3, p. 1551–1571, 2022.

LEE, G.; SACKS, R.; EASTMAN, C. M. Specifying parametric building object behavior (BOB) for a building information modeling system. **Automation in Construction**, v. 15, n. 6, p. 758–776, 2006.

LO TURCO, M.; GIOVANNINI, E. C.; TOMALINI, A. Parametric and Visual Programming BIM Applied to Museums, Linking Container and Content. **ISPRS International Journal of Geo-Information**, v. 11, n. 7, 2022.

LUCCHI, E. **Review of preventive conservation in museum buildings**. [S. l.]: Elsevier Masson SAS, 2018.

MOYANO, J. et al. Operability of Point Cloud Data in an Architectural Heritage Information Model. **International Journal of Architectural Heritage**, v. 16, n. 10, p. 1588–1607, 2022a.

MOYANO, J. et al. Systematic approach to generate Historical Building Information Modelling (HBIM) in architectural restoration project. **Automation in Construction**, v. 143, 2022b.

MURPHY, M.; MCGOVERN, E.; PAVIA, S. Historic building information modelling (HBIM). **Structural Survey**, v. 27, n. 4, p. 311–327, 2009.

PÄRN, E. A.; EDWARDS, D. J.; SING, M. C. P. **The building information modelling trajectory in facilities management: A review**. [S. l.]: Elsevier B.V., 2017.

PEPE, M. et al. Scan to BIM for the digital management and representation in 3D GIS environment of cultural heritage site. **Journal of Cultural Heritage**, v. 50, p. 115–125, 2021.

QUATTRINI, R. et al. From tIs to hbim. high quality semantically-aware 3d modeling of complex architecture. In: **International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences - ISPRS Archives**. [S. l.]: International Society for Photogrammetry and Remote Sensing, 2015. p. 367–374.

ROCHA, G. et al. A scan-to-bim methodology applied to heritage buildings. **Heritage**, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 47–65, 2020.

SALEEB, N.; SHER, W. **Model Uses: Foundations for a Modular Requirements Clarification Language**. [S. l.: s. n.], 2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/303013287>.

SIOUNTRI, K.; SKONDRAS, E.; VERGADOS, D. D. Towards a Smart Museum using BIM, IoT, Blockchain and Advanced Digital Technologies. In: **ACM International Conference Proceeding Series**. [S. l.]: Association for Computing Machinery, 2019.

STANGA, C. et al. A N-D virtual notebook about the basilica of s. Ambrogio in milan: Information modeling for the communication of historical phases subtraction process. In: **International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences** - ISPRS Archives. [S. l.]: International Society for Photogrammetry and Remote Sensing, 2017. p. 653–660.

TANG, P. et al. **Automatic reconstruction of as-built building information models from laser-scanned point clouds: A review of related techniques**. [S. l.]: Elsevier B.V., 2010.

TUCCI, G. et al. Bim for museums: An integrated approach from the building to the collections. In: **ISPRS Annals of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences**. [S. l.]: Copernicus GmbH, 2019. p. 1089–1096.

TUCCI, Grazia et al. M-BIM: A new tool for the Galleria dell'Accademia di Firenze. **Virtual Archaeology Review**, [s. l.], v. 10, n. 21, p. 40–55, 2019.

URSINI, A. et al. From scan-to-BIM to a structural finite elements model of built heritage for dynamic simulation. **Automation in Construction**, [s. l.], v. 142, 2022.

VALERO, E.; BOSCHÉ, F.; BUENO, M. Laser scanning for BIM. **Journal of Information Technology in Construction**, [s. l.], v. 27, p. 486–495, 2022.

OS MUSEUS ORGÂNICOS DO CARIRI CEARENSE NA PAISAGEM CULTURAL DA CHAPADA DO ARARIPE

Naudiney de Castro Gonçalves

Professor no Programa de Pós-Graduação em História, Culturas e Espacialidades (PPGHCE) da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Palavras-Chave: Chapada do Araripe; Paisagem Cultural; Museus Orgânicos.

INTRODUÇÃO

Ao tratar dos conceitos sobre a Paisagem Cultural, é possível observar no sítio eletrônico do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) o significado que o termo patrimônio cultural passou a ter no contexto da década de 1970, e que apenas nos anos 1990 “paisagem cultural” surgiria enquanto uma nova categoria de preservação. “Em 1992, o Comitê do Patrimônio Mundial, em sua 16ª sessão realizada nos Estados Unidos, cria uma categoria para incluir a noção de paisagem cultural na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO”¹.

Contudo, já no início da década de 1960, Manuel Correia de Andrade afirmava, ao contemplar os sertões do Nordeste brasileiro, que na Chapada do Araripe desenvolveram-se as condições ideais para o surgimento de “paisagens culturais” no Cariri cearense.

A existência de mais de uma centena de fontes, em área de onze municípios com extensão inferior a 10.000 km², dá origem a uma série de riachos perenes e à existência de uma área de solos mais produtores, fazendo com que a sub-região [do Cariri] seja uma ilha agrícola no meio da caatinga. Havia primitivamente nessa região uma vegetação florestal que após o século XVIII foi sendo derrubada à proporção que o povoamento se adensava e a agricultura se desenvolvia. Culturas adaptadas às regiões úmidas, como a cana-de-açúcar e o café, foram-se desenvolvendo, dando margem ao surgimento de paisagens culturais que constituem um verdadeiro contraste no Sertão. Nas proximidades de Barbalha, por exemplo, os canaviais se desenvolvem ao lado de imponente babaçual, havendo como que um encontro entre as paisagens do Leste pernambucano e as dos cocais maranhenses. (Andrade, 1986, pp. 36-37)

1. <https://www.icomos.org.br/paisagens-culturais>. Acessado em 24 abr. 2023.

A categoria paisagem cultural foi criada na década de 1990 pela UNESCO durante o processo de inscrições de bens culturais e naturais na Lista do Patrimônio Mundial, e no ano 2000 foi estruturada a Convenção Europeia da Paisagem. No Brasil, a chancela foi criada em 2009, a partir da Portaria nº 127 do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. De acordo com o seu artigo primeiro: “Paisagem Cultural Brasileira é uma porção peculiar do território nacional, representativa do processo de interação do homem com o meio natural, à qual a vida e a ciência humana imprimiram marcas ou atribuíram valores”.

Sua característica fundamental é a ocorrência, em fração territorial, do convívio singular entre a natureza, os espaços construídos e ocupados, os modos de produção e as atividades culturais e sociais, numa relação complementar entre si, capaz de estabelecer uma identidade que não possa ser conferida por qualquer um deles isoladamente. (Ribeiro, 2007, p.7)²

Apresentamos o Cariri cearense e a Chapada do Araripe a partir do conceito de Paisagem Cultural ao contemplarmos as suas especificidades geomorfológicas, ambientais e de bens culturais, e reconhecemos o seu valor excepcional a partir da análise do seu espaço natural e de sua história, memória e identidade.

A Área de Proteção Ambiental da Chapada do Araripe (destacada em verde na imagem 1) teve o seu primeiro marco regulatório com a criação do Decreto-Lei Nº 9.226, de 2 de maio de 1946, que criou a Floresta Nacional do Araripe-Apodi. Já a Microrregião do Cariri (destacada em vermelho na imagem 1) pode ser interpretada como uma construção identitária desde as narrativas dos relatos de viajantes do século XIX até as políticas públicas atuais efetivadas pelos governos municipais, estadual e federal.

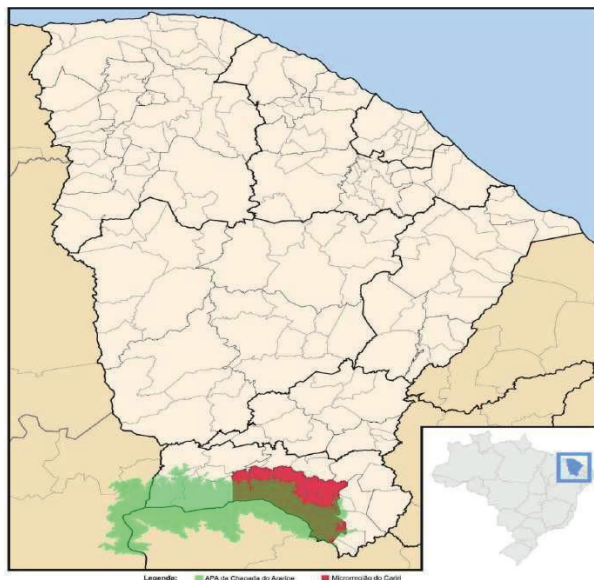
OBJETIVOS

O objetivo deste trabalho é apresentar uma interpretação da Chapada do Araripe a partir do conceito de Paisagem Cultural e da existência de um circuito de museus orgânicos ao sul do estado do Ceará-Brasil. Além de suas especificidades geomorfológicas, a região é reconhecida como um ponto de confluência sociocultural. São apontados aspectos identitários observados nos espaços musealizados, com a intencionalidade de transmitir a memória dos diferentes grupos através das práticas intangíveis e dos suportes materiais que fazem referência à ancestralidade coletiva. A metodologia consiste em uma pesquisa historiográfica realizada junto aos arquivos da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará e da Fundação Casa Grande, com o objetivo de interpretar este lugar enquanto paisagem cultural em um momento em que a chancela da Paisagem Cultural é homologada no Ceará e a candidatura da Chapada do Araripe enquanto patrimônio cultural e natural da humanidade é proposta em um esforço multi-institu-

2. Característica fundamental da categoria “paisagem cultural”, de acordo com Luiz Fernando de Almeida, Presidente do IPHAN. In: RIBEIRO, Rafael Winter. Paisagem cultural e patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN/ COPEDOC. 2007. p. 7.

cional junto à UNESCO. Ao final, compreendemos o sistema dos museus orgânicos enquanto um esforço conjunto para a promoção das políticas de preservação do patrimônio cultural da região.

Imagem 1: a Chapada do Araripe e o Cariri cearense



Fonte: <http://docplayer.com.br/45245586-O-cariri-natural-apontamentos-sobre-a-identidade-caririense.html>. Acessado em 02.07.2023³

A PAISAGEM CULTURAL DA CHAPADA DO ARARIPE

A chamada área do sertão do Nordeste se estende desde as proximidades da margem direita do Rio Parnaíba, no seu extremo norte, até o Rio Itapicuru, no seu extremo sul, abrangendo as terras centrais dos Estados do Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia, numa extensão territorial de cerca de 670.000 quilômetros quadrados, segundo os cálculos dos técnicos da Inspetoria de Obras Contra as Secas. (Castro, 1984, pp. 174-175).

Ao considerarmos os aspectos deletérios do desenvolvimento humano, como as ameaças à preservação do patrimônio ambiental e cultural, observamos os museus orgânicos enquanto marcos da presença humana na Chapada do Araripe, de como se estabeleceram as relações de subsistência, as expressões de suas sociabilidades e as celebrações de sua ancestralidade.

3. SILVA, Leandro Maciel. O Cariri natural: apontamentos sobre a identidade caririense. In: XV Encontro Estadual de História "1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado", 2014, Florianópolis. Anais...Florianópolis: UFSC, 2014. p 1-7. p.3.

A Microrregião do Cariri cearense é abarcada pela Chapada do Araripe e pode ser interpretada como uma construção identitária. Ao rememorar o episódio da aquisição de uma das primeiras máquinas de beneficiamento de algodão do Cariri pelo Padre Cícero, o professor Régis Lopes demonstrou alguns aspectos do início da industrialização ao sul do Ceará e apresentou as aproximações dos discursos desenvolvimentistas e dos que modificaram a paisagem ao sacralizar parte do território a partir da crença católica.

Falar, em tom conclusivo, que “o maior milagre do Padre Cícero é o progresso de Juazeiro” configurou-se como uma imagem fundante para grande parte dos moradores da cidade. O “milagre do progresso” é, desde as primeiras décadas do século até hoje, reapropriado das mais diversas formas: como autovalorização individual ou coletiva, definição da cidade e do Padre Cícero, defesa contra acusações de fanatismo ou banditismo, exaltação patriótica, marketing de políticos, comerciantes ou industriais; enfim, como sagrado e profano (Ramos, 2014, p. 122).

Ao apresentar um conjunto de simbolismos, códigos e significados, Rosiane Limaverde trabalhou a partir da perspectiva da Arqueologia Social Inclusiva para elaborar o trabalho de pesquisa e educação para o patrimônio desenvolvido pela Fundação Casa Grande – Memorial do Homem Kariri, localizada no município de Nova Olinda, e que deu início aos Museus Orgânicos na região. De acordo com a arqueóloga, “a paisagem cultural da Chapada do Araripe é o resultado da interação homem-natureza, um verdadeiro caldeirão de existências e vivências que se desenrolaram ao longo de milhares de anos” (Limaverde, 2015, p. 100).

Ao se evocar a importância da Chapada do Araripe e o sentido de um Lugar Sagrado no contexto do homem do Nordeste como um local privilegiado, qualitativamente diferente dos outros, e que guarda uma qualidade excepcional, “única”, se faz necessário retornar ao tempo do mito, o que significa considerar uma sequência de concepções religiosas e imagens cosmológicas que são solidárias e se articulam num “sistema” ao qual se pode chamar de “sistema de Mundo” das sociedades tradicionais. [...]

A Chapada do Araripe representa, no contexto geográfico do Nordeste, o Centro do Mundo, Espaço Vívido catalisador e sintetizador do universo mítico nordestino, numa verdadeira explosão de culturas que se manifestaram e se manifestam, nesse Lugar Sagrado para o homem habitante no passado e sagrado para o homem habitante no presente, como a Vapabuçú dos Kariri, Terra Sem Males dos Tupi, a Terra da Mãe das Dores dos sertanejos e das romarias do santo milagroso Padrinho Cícero (Limaverde, 2015, p. 101).

A referência à paisagem cultural do Cariri, incrustada no sertão do Nordeste brasileiro, se apresenta a partir da contemplação dos registros das interações humanas com o espaço e identificados a um nível institucional em suas dimensões materiais e imateriais. A busca pelo reconhecimento desse território enquanto patrimônio cultural e natural da humanidade, demonstra a existência de uma consciência do seu valor excepcional e universal.

Em 11 de novembro de 2019 foi criado o Comitê Consultivo Intersectorial da Chapada do Araripe, com o objetivo de promover a sua candidatura junto à UNESCO. O Comitê foi criado após o Seminário Internacional realizado em agosto do mesmo ano nos municípios de Juazeiro do Norte, Crato e Nova Olinda, e contou com a parceria das respectivas Prefeituras, do Governo do Estado, da Fundação Casa Grande, das Universidades, do Geopark Araripe e das Organizações Não Governamentais locais.

A Declaração de Compromisso da Chapada do Araripe⁴, carta elaborada ao final do Seminário, apresentou como premissa para a gestão e salvaguarda do patrimônio aspectos como “Manutenção e disponibilização das informações e acervos sobre o patrimônio para acesso da população”; “Realização, promoção e fomento das ações educativas e a articulação das áreas de patrimônio cultural, meio ambiente e turismo dentre outros campos da ação pública”, de modo a “Fomentar o reconhecimento da importância da preservação do patrimônio cultural”.

OS MUSEUS ORGÂNICOS DO CARIRI CEARENSE

O museu é um lugar dinâmico. Para além da preservação de memórias, acontece neste espaço a construção da diversidade étnica e da alteridade, tão necessárias à aceitação das diferenças. (Gomes; Vieira Neto, 2009, p. 386).

1. Até a submissão deste trabalho, os Museus Orgânicos do Cariri cearense estavam assim distribuídos, totalizando 15 museus: No município de Nova Olinda: Memorial do Homem Cariri; Museu do Ciclo do Couro Memorial Espedito Seleiro; Museu Casa de Antônio Jeremias; Museu Casa Oficina de Dona Dinha; Museu Casa Dona Toinha;
2. No município de Missão Velha: Museu Oficina de Corrinha Mão na Massa; Museu Oficina Antonio Linard;
3. No município de Potengi: Museu Casa do Mestre Antônio Luiz; Museu Casa Oficina do Mestre Françuli; Museu Casa dos Pássaros do Sertão;
4. No município do Crato: Museu Casa do Mestre Raimundo Aniceto; Museu Casa Mestra Zulene Galdino; Museu da Fotografia casa de Telma Saraviva;
5. No município de Juazeiro do Norte: Museu Casa do Mestre Nena; Museu Casa do Doce João Martins.

4. Disponibilizada em: <https://www.araripepatrimonio.com.br/>. Acessado em 14 jun. 2020.

De acordo com a definição do SESC, os Museus Orgânicos:

São expressões dinâmicas da criatividade humana. São cenários vivos e ativos da cultura e do saber fazer popular, abertos nas casas dos mestres que os receberam de herança de seus ancestrais e os mantêm autênticos.

Lugares inovadores de partilha da memória, os museus orgânicos são estruturas de conhecimento e de transmissão fértil e permanente da história, da cultura e das artes dos povos, nas suas mais particulares manifestações.

Expressões identitárias de um povo, hibridando todos os tempos e todas as linguagens das artes e da cultura popular, os museus orgânicos são as portas abertas que conduzem do passado para o futuro a história de um povo, construída e interpretada pelos seus verdadeiros obreiros, oferecendo uma narrativa de interface cultural de possibilidades amplas e de participada valorização territorial. (MUSEUS ORGÂNICOS, p. 7).

Os historiadores Alexandre Gomes e João Paulo Vieira abordaram em seu artigo “Museus e memória indígena no Ceará: a emergência étnica entre lembranças e esquecimentos”, que os museus indígenas cearenses se transformaram em “ferramentas de luta, organização comunitária e visibilidade étnica” (Gomes; Vieira Neto, 2009, p. 371). Ao analisarmos os museus orgânicos do Cariri cearense pudemos observar a indissociabilidade das discussões a respeito das políticas públicas para o patrimônio cultural imaterial. Compartilhamos com os autores, em relação às comunidades tradicionais, a ideia de que “Suas memórias são interpretadas de forma a justificar, no presente, a conduta da comunidade em assumir-se herdeira de uma tradição que não se rompeu”. (Gomes; Vieira Neto, 2009, p. 376).

Infinitas são as atividades a serem desenvolvidas no espaço museal indígena: expressões ritualísticas, oficinas para reaprender e reinventar saberes esquecidos, espaço privilegiado para o trabalho com a história oral. Os guardiões da memória coletiva, os “trancos velhos”, podem narrar, para as novas gerações, suas lembranças e conhecimentos, a partir da cultural material e simbólica. O museu transforma-se num potencial vetor para dar visibilidade às diferenças culturais e terreno fértil para as lutas provindas do processo de construção social da memória. (Gomes; Vieira Neto, 2009, p. 386).

A respeito das políticas públicas dedicadas ao patrimônio natural e cultural na região, destacamos o Inventário Nacional de REFERÊNCIAS Culturais da Região do Cariri e o Mapeamento do Acervo Documental do Patrimônio do Ceará por meio do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, ambos realizados pela Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no Ceará. A nível estadual, a Secretaria da Cultura do Ceará foi uma das pioneiras no Brasil a desenvolver ações voltadas para o patrimônio imaterial. Em 2003 instituiu a Lei nº 13.351, que trata do registro dos mestres da cultura tradicional popular do Ceará e em 2007 re-

cebeu o Prêmio Culturas Populares, concedido pelo Ministério da Cultura por sua atuação e reconhecimento à categoria dos Tesouros Vivos.

O Projeto Cariri surgiu de um Termo de Cooperação Técnica celebrado entre a Superintendência do IPHAN no Ceará e a Universidade Regional do Cariri, a partir de 2002. No contexto do debate promovido pelo Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização do IPHAN, a respeito do conceito de paisagem cultural e a partir de pesquisas prévias realizadas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular na região, o Projeto Cariri lançou as bases para um mapeamento do patrimônio cultural seguindo as diretrizes do recém criado Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (Decreto nº 3.551/2000).

Em setembro de 2006, a Divisão de Ciências da Terra da UNESCO reconheceu o Geopark Araripe como o primeiro geoparque das Américas, a partir da candidatura apresentada no ano anterior, pela Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Educação Superior do Governo do Estado do Ceará e pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Essa certificação corrobora a nossa hipótese de que os Museus Orgânicos só são possíveis por estarem distribuídos em um território único, com um conjunto excepcional de manifestações culturais e que são contemplados por políticas públicas que reconhecem as suas práticas ancestrais.

O fato de os Museus Orgânicos estarem inseridos em uma região comprometida tanto com a salvaguarda, quanto com a comunicação de suas culturas ancestrais, vai ao encontro do que é defendido pela museóloga Cristina Bruno a respeito do “fato museal”:

A consolidação do que delimitamos como fato museal pode ser identificada quando verificamos as facetas de um “fenômeno museológico”, um museu reconhecido como tal ou um processo museológico em franco desenvolvimento. Sob essa perspectiva, a construção desse fenômeno depende de procedimentos sistemáticos de salvaguarda (conservação e documentação) e comunicação (exposição e ação educativo-cultural), que exigem explícita reciprocidade com a natureza tipológica construída pelo fato museal e suas especificidades de pesquisa e gestão.

O conjunto desses procedimentos, desenvolvido como uma cadeia operatória, é a alavanca responsável pelo reconhecimento do mencionado fenômeno que, por sua vez, é vulnerável às necessárias capacitações profissionais, à aplicação de variadas técnicas e tecnologias e à aplicação de sistemáticas metodologias de avaliação. É o corpo que estrutura a noção de fato museal, estabelece caminhos e fronteiras para a valorização da musealidade e permite a compreensão das engrenagens dos processos de musealização (Bruno, 2020, p. 23).

Os museus orgânicos representam diferentes manifestações da cultura popular. A sede de muitos destes museus é o mesmo local nos quais essas manifestações ocorrem há várias gerações. A vocação dos Museus Orgânicos é proporcionar ao público a possibilidade de interagir com os detentores de saberes tradicionais no mesmo espaço onde eles residem e transmitem os seus saberes através da oralidade e das práticas cotidianas. Ao abordarmos as interlocuções entre a Museologia Social e os processos museológicos, como o proposto por Cristina Bruno, concluímos que os Museus Orgânicos estariam inseridos nas discussões sobre “espaço/lugares/territórios” e “instituições/políticas públicas/cidadania”.

Compreendemos a correlação entre Museologia e cidadania a partir da dialética entre territórios da memória e memória dos territórios e a importância da cadeia operatória das ações de salvaguarda e comunicação no contexto da pedagogia museológica e da construção do olhar museológico. Ao nos apresentar o fato museal, o fenômeno museológico e o processo museológico, Cristina Bruno aborda as interligações entre as REFERÊNCIAS culturais, os territórios e as sociedades, além da relevância da interdisciplinaridade e do compartilhamento de responsabilidades na identificação dos capitais cultural, social e econômico do lugar. Desta forma, entendemos o “fato museal” como:

[...] a interlocução relacional entre o “Homem e o Objeto em um Cenário” que, para os dias atuais compreendemos que se trata das conexões estabelecidas entre as sociedades e/ou comunidades com suas REFERÊNCIAS culturais das mais distintas categorias e tipologias, em um território específico, que pode ser uma instituição museológica estabelecida ou uma paisagem cultural delimitada pela percepção museológica (Bruno, 2020, p. 23).

Neste sentido, interpretamos o patrimônio cultural enquanto uma categoria de pensamento e o contextualizamos nas dimensões política, econômica e social. Ao abordarmos a preservação do patrimônio cultural em uma conjuntura interdisciplinar, tratamos de temas como memória e narrativas, arqueologia, paisagem cultural, arquitetura e cidade. Ao tratarmos do conceito de cultura material, nos aproximamos do universo da produção, circulação e consumo de bens culturais.

CONCLUSÃO

Apresentamos a criação de um circuito museológico que atualmente fomenta a cultura, a memória e o turismo social na região do Cariri cearense brasileiro. A região sul do estado do Ceará propicia um mosaico cultural que pode ser abordado por várias áreas do conhecimento, e tamanha riqueza de possibilidades desencadeou um processo de submissão de candidatura à UNESCO para o reconhecimento da Chapada do Araripe enquanto patrimônio cultural e natural da humanidade.

Ao abordarmos o circuito museológico dos Museus Orgânicos, compreendemos que o patrimônio se relaciona com outras áreas do conhecimento enquanto produto da ação humana, vinculando-se a elementos da cultura local e podendo ser analisado pela Museologia Social. Percebemos a abrangência dos estudos e a necessidade da interdisciplinaridade para o desenvolvimento da pesquisa ao debatermos exemplos de fomento, preservação e conservação de diferentes bens culturais do território analisado.

Contemplamos o patrimônio cultural da Chapada do Araripe a partir de bens materiais e imateriais que fazem referência e agregam identidade à memória de diferentes grupos, sejam esses bens artísticos, históricos, arqueológicos ou etnográficos. Diante desse contexto interdisciplinar, propusemos levantamentos bibliográficos e de campo que levaram em consideração os expoentes das expressões culturais, dialogando com fontes históricas e arqueológicas e nos aproximando do campo da Museologia ao buscarmos compreender os Museus Orgânicos.

A abordagem interdisciplinar da Museologia Social nos apresentou reflexões e conceitos sobre identidades, cultura e memórias. Tratamos dos patrimônios culturais móveis e imóveis, ameaçados e protegidos, a dinâmica entre patrimônio material e imaterial, o patrimônio arqueológico e a abordagem sobre os espaços museológicos.

Ao final do primeiro quartel do século XXI, a Chapada do Araripe era cobijada como a nova fronteira agrícola brasileira. Em matéria publicada no sítio eletrônico de notícias “Brasil de Fato”⁵, deparamo-nos com o avanço das monoculturas da soja e do algodão em larga escala na região. A Área de Proteção Ambiental (APA) da Chapada do Araripe é conhecida como a “caixa d’água do Sertão” por conta de sua abundância de recursos hídricos, mas a manutenção dos seus aquíferos depende do equilíbrio ecológico local.

Os possíveis impactos ambientais decorrentes desse formato de expansão agrícola são associados ao histórico de queimadas, desmatamentos e uso indiscriminado de agrotóxicos já observados em monoculturas de larga escala que avançaram em biomas brasileiros, como o Pantanal e o Cerrado.

A busca pelo reconhecimento da Chapada do Araripe enquanto patrimônio cultural e natural da humanidade acontece em um momento em que representantes de um modelo predatório do agronegócio brasileiro se empoderaram, através de forte lobby no Congresso Nacional, resultando em uma pauta política envolta em um apelo de desenvolvimento econômico, mas que negligencia a sustentabilidade ecológica e a permanência das comunidades locais.

5. Disponível em: <https://www.brasildedefato.com.br/2025/03/04/chapada-do-araripe-avanco-de-mono-culturas-e-visto-como-ameaca-a-caixa-da-gua-do-sertao/>. Acessado em 05.03.2025.

Os Museus Orgânicos integrados à paisagem cultural da Chapada do Araripe representam as conquistas das Políticas Públicas para a cultura no Brasil, e se configuram como guardiões das tradições e do meio ambiente.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem no Nordeste**: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste. 5a ed. São Paulo: Atlas, 1986.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museologia: entre abandono e destino. **Revista Museologia e Interdisciplinaridade**, v. 9, n. 17, p. 19-28, 2020.

CASTRO, Josué de. **Geografia da fome**: o dilema brasileiro: pão ou aço. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.

GOMES, Alexandre; VIEIRA NETO, João Paulo. Museus e memória indígena no Ceará: a emergência étnica entre lembranças e esquecimentos. In: PALITOT, Estevão Martins (org.). **Na mata do sabiá**. Contribuições sobre a presença indígena no Ceará. Fortaleza: Museu do Ceará/Imopec, p. 367-391, 2009.

LIMAVERDE, Rosiane. **Arqueologia social inclusiva**: A fundação Casa Grande e a gestão do patrimônio Cultural da Chapada do Araripe. 2015. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal.

MUSEUS ORGÂNICOS. Sesc-CE. 2021. Disponível em: https://www.sesc-ce.com.br/wp-content/uploads/2021/09/Livro_Museus-Organicos.pdf

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **O meio do mundo**: território sagrado em Juazeiro do Padre Cícero. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem cultural e patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC. 2007.

CENTRO CULTURAL DO CARIRI SÉRVULO ESMERALDO: REQUALIFICAÇÃO ARQUITETÔNICA E REIVINDICAÇÃO DA ARTE NO CRATO

Andressa da Silva Nascimento

Universidade Regional do Cariri, email: andressa.silvanascy@urca.br

Gabriel de Souza Pereira

Universidade Regional do Cariri, email: gabriel.dipaulo2052@urca.br

Giovanna Garcêz Freire

Universidade Regional do Cariri, email: giovanna.freire@urca.br

Mariana Alves Figueiredo

Universidade Regional do Cariri, email: mariana.alvesfigueiredo@urca.br

Palavras-chave: Centro Cultural; Museu; Centro Cultural do Cariri; Patrimônio Cultural; Crato.

INTRODUÇÃO

Os centros culturais desempenham um papel essencial na ampliação do acesso à arte e na valorização da memória coletiva. Como afirmam Ferreira e Borges (2017, p. 85), “a cultura é a vida de um povo”. Com programação variada — como exposições, oficinas, apresentações musicais e rodas de conversa — essas instituições aproximam a população de diferentes expressões artísticas, e onde o acesso à cultura sempre foi mais restrito, tornam-se espaços de resistência e inclusão social. Assim, ao preservar saberes tradicionais, contribuem para a construção de uma sociedade mais plural, equitativa e democrática.

Nesse contexto, o foco deste trabalho é o Centro Cultural do Cariri Sérvulo Esmeraldo - Centro Cultural do Cariri, localizado na cidade do Crato, no Ceará. Instalado em um edifício de grande valor histórico — que abrigou, inicialmente, o Seminário da Sagrada Família (de 1948 a 1971) e, posteriormente, o Hospital Manuel de Abreu (de 1973 a 2014), o espaço passou por um processo de requalificação (de 2018 a 2022) conduzido pelo escritório de arquitetura e design Carvalho Araújo.

Figura 1. Prédio do Seminário da Sagrada Família.



Fonte: Site Centro Cultural do Cariri, 2024.

Segundo o portal Cariri das Antigas (2018), uma pesquisa realizada em 2016 identificou o potencial de restauração do prédio, o que impulsionou ações de conscientização patrimonial na região. A partir disso, a Secretaria da Cultura do Ceará (Secult/CE) lançou uma licitação no valor de R\$ 68,4 milhões para a execução do projeto do Centro Cultural do Cariri, (GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ, 2020, p. 1) visando respeitar as características originais do edifício, tombado pelo município em 2017. (GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ, 2022).

Figura 2. Fachada do Centro Cultural do Cariri.



Fonte: Os autores, 2025.

Hoje, o Centro Cultural do Cariri representa o diálogo entre memória e contemporaneidade. O espaço funciona como um marco urbano, resultado de sua própria trajetória, e se estabelece como ponto de encontro voltado à arte e à cultura. Ao integrar diferentes linguagens artísticas e reforçar a identidade do Crato, o centro impulsiona a produção local e oferece novas possibilidades de ocupação simbólica do território, como o próprio site do equipamento aponta, “assume um importante papel como mediador das relações entre vida, arte, cultura, natureza, memória, tradição e patrimônio” (CENTRO CULTURAL DO CARIRI, 2024).

Diante disso, torna-se relevante investigar os efeitos da requalificação do edifício e sua nova função na dinâmica social da cidade. Compreender o cuidado adotado no seu processo de restauração, que incorporou princípios de sustentabilidade, e de que maneira a arquitetura e o uso do espaço — hoje oficialmente reconhecido como patrimônio — contribuem para a economia da região e, ao mesmo tempo, estimulam manifestações culturais, artísticas, esportivas e de lazer. Esse é um dos principais objetivos deste estudo.

A pesquisa foi conduzida com base em metodologia qualitativa, a partir de revisão bibliográfica, análise documental e observações in loco. Esse conjunto de abordagens permitiu examinar como os espaços internos foram reorganizados após a restauração, observando sua configuração atual e os diferentes núcleos que o compõem. A partir dessa análise, busca-se evidenciar o papel que a arquitetura patrimonial pode exercer no contexto histórico e urbano do Cariri.

OBJETIVOS

O objetivo geral desta pesquisa é investigar como a arquitetura do edifício contribui para o acesso e a valorização da cultura, ao mesmo tempo em que promove práticas de sustentabilidade na preservação do patrimônio e no uso do espaço.

Para tanto, propõem-se como objetivos específicos:

1. Investigar as características arquitetônicas do Centro Cultural do Cariri enquanto patrimônio cultural requalificado;
2. analisar os impactos urbanos, sociais e sustentáveis decorrentes de sua instalação na cidade do Crato; e
3. compreender de que forma o equipamento cultural fortalece e impulsiona a identidade cultural da região.

ANÁLISE

O acesso principal ao edifício está localizado na fachada sul, voltada para a Avenida Joaquim Pinheiro Bezerra de Menezes. Na lateral direita do conjunto, um corredor externo acompanha o edifício principal e se estende até o planetário, passando ao lado do gramado, com áreas de permanência cuidadosamente planejadas para atividades como piqueniques, que contam com ampla sombra proporcionada pela vegetação arbórea e boa ventilação natural. A disposição dos blocos favorece percursos contínuos e facilita a circulação entre os diferentes setores, garantindo uma transição suave entre ambientes internos e externos.

Durante o processo de requalificação, conforme a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (2022), optou-se por conservar a forma em ‘H’ e manter as fachadas tombadas, reforçando o valor histórico e respeitando a memória urbana que o edifício tem para a região do Cariri. Essa decisão se alinha a princípios de sustentabilidade, ao evitar demolições desnecessárias, minimizando o consumo de novos materiais e a geração de resíduos,

contribuindo para a redução dos danos ecológicos. Segundo Farah, Sorbo e Ranolfi (2021), intervir no que já está construído de forma consciente contribui para a redução de impactos ambientais e para a valorização dos recursos anteriormente empregados, integrando patrimônio e responsabilidade socioambiental.

Figura 3. Vista aérea do Hospital Manuel de Abreu.



Fonte: Renieri, 2018.

O formato em 'H', característico da edificação, remete à década de 1940, quando arquitetos alemães exilados no Brasil projetaram o edifício com concreto armado e elementos neocoloniais. Há rumores de que o desenho teria sido uma homenagem a Adolf Hitler, por quem os projetistas supostamente nutriam simpatia ideológica. Embora nunca comprovada, essa teoria repercutiu e teria influenciado a retirada do Seminário da Sagrada Família da cidade do Crato.

Figura 4. Vista aérea do Centro Cultural do Cariri.



Fonte: Site Centro Cultural do Cariri, 2024.

A organização espacial do edifício se estrutura a partir de uma recepção central, que conecta diretamente as galerias de exposição climatizadas, localizadas no interior do prédio. Os ambientes estão dispostos de forma

integrada, tornando a circulação fluida entre os espaços culturais e as áreas administrativas, também proporcionando ventilação cruzada nas áreas integradas com o exterior do edifício.

Figura 5. Área de Exposições do Centro Cultural do Cariri.



Fonte: Os autores, 2025.

O Centro Cultural do Cariri conta com um teatro escola de 500 lugares, biblioteca, anfiteatro, planetário, laboratórios de arte e ofícios, restaurante e café, além de espaços esportivos e de lazer na área externa do prédio, como areninha, pista de skate, quadras de areia e brinquedopraça. Esses espaços ampliam as possibilidades de uso coletivo do equipamento cultural, diversificando as formas de apropriação do lugar e atraindo diferentes perfis de público.

Figura 6. Areninha do Centro Cultural do Cariri.



Fonte: Os autores, 2025.

Figura 7. Pista de skate do Centro Cultural do Cariri.



Fonte: Os autores, 2025.

Também foi implantada, logo após sua inauguração, uma estrutura robusta de Residências Artísticas, visando fomentar a pesquisa, produção e intercâmbio entre artistas de regiões distintas do Brasil e o território cariense. Essa iniciativa fortalece a conexão entre o espaço cultural e o território em que está inserido, promovendo o diálogo entre diferentes práticas artísticas.

Ademais, o Centro Cultural do Cariri abriga também uma programação voltada principalmente para mostras temporárias que ocupam as galerias internas do edifício, como a exposição *Encarnado* (2024), com curadoria de Cassundé, que apresentou obras do artista Efrain Almeida. Já *Terra em Transe* (2024), com curadoria de Moura, reuniu trabalhos de mais de 70 fotógrafos brasileiros, entre eles Telma Saraiva, Allan Bastos e outros nomes relevantes da fotografia contemporânea, discutindo temáticas sobre natureza, tradição e corpo social.

Além das mostras, o espaço recebe atividades culturais pontuais, como oficinas, apresentações e eventos abertos ao público, realizados tanto em ambientes internos quanto externos. As áreas externas, como o gramado, a quadra e a pista de skate, são também ocupadas de forma espontânea pela comunidade, funcionando como espaços de convivência, lazer e permanência. Esses usos informais demonstram a apropriação cotidiana do equipamento cultural pela comunidade local, para além da programação institucional, contribuindo na ampliação da presença social no espaço.

DISCUSSÕES

Apesar da alusão sombria dessa escolha, o formato em “H” revelou-se funcional com o passar das décadas. Mesmo tendo sido mantido ao longo de três fases distintas de uso — Seminário da Sagrada Família, Hospital Manuel de Abreu e, atualmente, Centro Cultural do Cariri —, o desenho garante uma separação eficiente entre os setores, dinamizando o fluxo de visitantes e favorecendo a troca térmica do exterior com os ambientes internos. A simetria do prédio também contribui para uma ocupação harmô-

nica do terreno, consolidando o projeto como um exemplo de adaptação prática ao longo do tempo.

A análise da organização espacial e funcional do Centro Cultural do Cariri revela como a arquitetura do edifício requalificado atua como um instrumento eficaz de acesso e valorização da cultura. A preservação das fachadas originais e da volumetria do prédio demonstra uma clara preocupação com a memória e a identidade do lugar — elementos fundamentais na concepção de patrimônio cultural —, além de evitar o demolimento, que geraria destroços e causaria incômodo para os moradores próximos. A reorganização dos ambientes favorece a circulação, a permanência e a apropriação do espaço, qualificando o centro como um equipamento cultural dinâmico e inclusivo. A articulação entre áreas internas e externas estimula múltiplos usos e práticas coletivas, criando um ambiente acolhedor que fortalece a conexão entre arquitetura, território e as vivências culturais cotidianas da comunidade.

Figura 8. Pátio externo do Centro Cultural do Cariri.



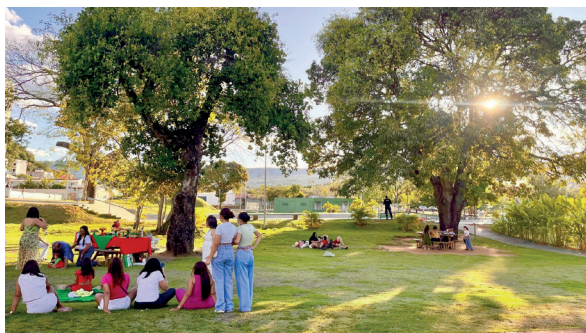
Fonte: Os autores, 2025.

Além disso, a apropriação espontânea do espaço pela população evidencia que o local vai além da função de centro de exposições. Ele se transforma em um lugar de encontro, reafirmando seu papel como instrumento de inclusão cultural e social, profundamente conectado ao cotidiano da comunidade da região do Cariri.

Nesse contexto, destaca-se também a integração com o paisagismo existente, marcado pela preservação de árvores antigas e da vegetação nativa. Essa escolha não apenas contribui para o conforto ambiental e a qualidade do espaço, como também reforça a memória ecológica do território. Conforme aponta Milton Santos (1996, pág. 38), o espaço é formado por um conjunto indissociável de objetos e ações, sendo continuamente produzido pelas relações entre sociedade e natureza. Assim, ao manter elementos naturais preexistentes, o Centro Cultural do Cariri incorpora uma dimensão simbólica e afetiva à sua configuração espacial.

Nesse sentido, o paisagismo reforça a sustentabilidade ao priorizar espécies nativas, que crescem em sintonia com o clima local, exigem menos irrigação e cuidados, e mantêm viva a memória da flora regional. Somam-se a isso soluções que permitem ao solo absorver melhor a água da chuva, tornam os espaços mais frescos e amenizam os efeitos das ilhas de calor urbano. Essas escolhas deixam o ambiente mais agradável para quem o frequenta e ajudam o Centro Cultural do Cariri a enfrentar os desafios das mudanças climáticas, mostrando, na prática, que é possível unir cuidado ambiental, cultura e vida coletiva.

Figura 9. Gramado do Centro Cultural do Cariri.



Fonte: Os autores, 2025.

CONCLUSÕES

O estudo realizado demonstrou a importância do Centro Cultural do Cariri como projeto de requalificação arquitetônica e foco de influência no cenário urbano e cultural da cidade do Crato, no Ceará. A ideia reflete uma ação ponderada, que honra e mantém a história do lugar, renovando seu uso sem ocultar sua trajetória. O exame das características físicas e estruturais do prédio mostra que a remodelação vai além do aspecto material, oferecendo novas utilidades para a comunidade. Assim, a arquitetura se torna uma ligação importante entre o passado e o presente, criando uma conversa ativa entre o antigo e o moderno.

Além disso, a criação do Centro Cultural gerou resultados notáveis na estrutura urbana e na vida diária da cidade. Sua presença na área tem valorizado os arredores, influenciado a organização do espaço urbano e contribuído para mais vivacidade na região. Essa influência também se mostra no incentivo ao movimento de pessoas, no turismo e na realização de eventos culturais. O equipamento ultrapassa sua forma física ao fortalecer a rede cultural local, despertando sentimentos de identidade, união e experiência coletiva.

Nesse sentido, ele mostra como a sustentabilidade pode estar presente na própria forma de cuidar da cidade e de sua memória. Ao reutilizar um prédio já existente, evita-se o desperdício e dá-se novo sentido a uma estrutura que carrega histórias, preservando recursos e valorizando o passado.

A sustentabilidade não é apenas ambiental, aparece também na maneira como o espaço aproxima pessoas, abre oportunidades e fortalece os laços da comunidade. O Centro se torna um lugar vivo, no qual tradição e inovação caminham juntas, garantindo que a cultura local siga se reinventando sem perder suas raízes, capaz de unir memória, criação e pertencimento.

Ao refletir sobre o papel desempenhado por este espaço na formação da identidade cultural da região, percebe-se que o Centro Cultural do Cariri excede a proteção arquitetônica. Ele serve também como palco de celebração das expressões populares, das tradições e das histórias que modelam o imaginário comum do Cariri. Dessa forma, o funcionamento do Centro fortalece os laços da comunidade com sua herança cultural. O espaço deixa de ser só um ponto de acolhimento de cultura e passa a ser um lugar onde os próprios habitantes se veem como criadores e disseminadores de conhecimentos.

Diante disso, fica claro que a arquitetura do Centro Cultural do Cariri tem um papel essencial na valorização da cultura regional. Ela não só preserva o patrimônio edificado, mas incentiva o desenvolvimento das identidades locais em suas diversas manifestações. Enfim, o prédio restaurado se torna, assim, um motor de mudança social e cultural, consolidando-se como um espaço de encontro e pertencimento, no qual a comunidade não apenas consome cultura, mas também a produz. Assim, em meio aos desafios enfrentados pela cultura regional, o Centro Cultural do Cariri se firma como símbolo de resistência, diversidade e pertencimento no contexto cearense.

REFERÊNCIAS

CARIRI DAS ANTIGAS. **Seminário da Sagrada Família** / Hospital Manoel de Abreu. Cariri das Antigas, 2021. Disponível em: <https://cariridasantigas.com.br/seminario-da-sagrada-familia-hospital-manuel-de-abreu/?amp=1> Acesso em: 1 jul. 2025.

CENTRO CULTURAL DO CARIRI. Sobre. 2024 Disponível em: <https://centroculturaldocariri.cultura.ce.gov.br/sobre/> . Acesso em: 1 jul. 2025.

FARAH, Ana Paula; SORBO, Júlia Siqueira; RANOLFI, Leticia Ferreira. Patrimônio cultural e sustentabilidade: premissas para atuação na preexistência. **Anais do 4º Simpósio Científico do ICOMOS Brasil**, 2020. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/simposioicomos2020/250323/>. Acesso em: 28 ago. 2025.

FERREIRA, Bruna de Andrade; BORGES, Fabrícia Dias da Cunha de Moraes Fernandes. **Centros culturais** – a importância do edifício para divulgação da cultura: uma proposta para a cidade de Presidente Bernardes/SP. Colloquium Socialis, 2017.

CEARÁ. Projeto do Centro Cultural do Cariri vai revitalizar prédio que já abrigou seminário e hospital. **Secult-CE**, 6 mar. 2020. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/2020/03/06/projeto-do-centro-cultural-do-cariri-vai-revitalizar-predio-que-ja-abrigou-seminario-e-hospital/>. Acesso em: 15 jul. 2025.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

CEARÁ (Secretaria da Cultura do Estado do Ceará). **Entrega à população o Centro Cultural do Cariri, em Crato**. Crato, 2 abr. 2022. Disponível em: https://www.secult.ce.gov.br/2022/04/02/governo-do-ceara-entrega-a-populacao-o-centro-cultural-do-cariri-em-crato/?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 2 jul. 2025.



PAINÉIS TEMÁTICOS DO 6º FÓRUM ESTADUAL DE MUSEUS

PT 5 PESQUISA E PROGRAMAS DE FORMAÇÃO NO CAMPO MUSEOLÓGICO

PT 5: PESQUISA E PROGRAMAS DE FORMAÇÃO NO CAMPO MUSEOLÓGICO

Graciele Karine Siqueira

Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará - MAUC/UFC; Grupo de Pesquisa Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal da Paraíba - RedMus/UFPB

Saulo Moreno Rocha

Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará - MAUC/UFC; Conselho Regional de Museologia 1ª Região - COREM 1R; Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins - PPG-PMUS/UNIRIO/MAST

Bruna de Campos Antunes

Museóloga do Museu Ferroviário Estação João Felipe / Instituto Mirante.

A pesquisa, juntamente com a documentação, constitui um dos pilares fundamentais dos museus, sustentando suas demais funções e qualificando-os como instituições de referência para os territórios em que atuam. Além de basear a produção de conhecimento, a pesquisa promove um tratamento ético das disputas de memória e das exclusões históricas, contribuindo para narrativas mais plurais, representativas da diversidade social, étnico-racial, de gênero e territorial do país.

No museu, a pesquisa pode se pautar nos referenciais acadêmicos, assim como deve, nos dias atuais, buscar dialogar com os saberes tradicionais e comunitários. Deste modo, a pesquisa rompe com a exclusividade acadêmica e incorpora escutas sensíveis, comprometidas com diferentes grupos sociais e suas visões de mundo, tanto para fins expositivos como construção de conteúdos para sua documentação, como para as publicações e difusão institucional. Neste sentido, essa perspectiva exige profissionais qualificados e evidencia a conexão entre museus, educação e formação, fortalecida pela articulação com universidades, escolas, movimentos sociais e demais instâncias formadoras.

Neste contexto, o Painel Temático 5 **Pesquisa e programas de formação no campo museológico** propõe refletir sobre os caminhos da pesquisa e da formação teórica, acadêmica e técnica de profissionais e agentes atuantes no campo museológico no Brasil, com ênfase nos dobramentos e reverberações no território cearense. Pretende-se deba-

ter os desafios e avanços na consolidação de programas educativos que expressem a pesquisa e a formação nas instituições museológicas, bem como os caminhos para a construção de uma prática museológica crítica, plural e socialmente comprometida com as questões contemporâneas.

Devido a alta demanda de pesquisas para este Painel Temático, e como forma de organizar e dispor sobre os trabalhos apresentados, organizamos o conjunto de produções em 4 eixos abaixo organizados por temáticas que os aproximam.

No Eixo 1, apresentamos as pesquisas que se referem ao tema das pesquisas sobre mediações educativas interdisciplinares e itinerantes: “De uma linha a rotas temáticas: mediação interdisciplinar no Memorial MPCE”; “Café nos trilhos: um passeio entre museus” e “Memórias de trilhar educação: quando o museu se desloca e descentraliza o acesso e a experiência à arte e à cultura”. Este grupo de pesquisas reúne ações educativas que reinventam os modos de mediação museal ao propor percursos não lineares, temáticos, interinstitucionais e itinerantes. As propostas rompem com a visita tradicional e buscam aproximar os públicos por meio de experiências contextualizadas e dialógicas. No Memorial MPCE, as Rotas Temáticas aplicam o conceito freireano de “tema gerador”, enquanto o projeto Café nos trilhos conecta o Museu da Indústria e o Museu Ferroviário Estação João Felipe em um circuito colaborativo entre museus. Já o Trilhando Educativo MAC-CE atua fora do espaço físico do museu, levando a arte contemporânea às escolas e às comunidades periféricas, ampliando o acesso e construindo pertencimento.

No Eixo 2, as práticas artísticas e performativas na educação museal estão presentes nos seguintes trabalhos: “Programa de Extensão Desenhando no Museu (MAUC/UFC)”; e “Da sala de aula para o museu: um encontro com a arte de Descartes Gadelha”. As pesquisas deste eixo colocam em foco a criação artística como ferramenta pedagógica, promovendo vivências formativas no museu e articulando arte, educação e crítica social. O Desenhando no Museu (MAUC) oferece percursos sistemáticos de formação em desenho no espaço museal. Já o trabalho com a obra de Descartes Gadelha integra escolas públicas ao universo da arte local, promovendo leitura de mundo e produção artística dos estudantes a partir de metodologias freireanas.

No Eixo 3 temos a perspectiva da Museologia territorializada, afetos e narrativas dissidentes com os seguintes trabalhos: “Formação, território e afetos: narrativas museológicas no Sertão Central Cearense”; “Práticas educativas na Pinacoteca do Ceará: temáticas dissidentes no campo museológico”; e “Aquilombando MAC.CE: reestruturação do Núcleo Educativo e a força contracolonial da educação museal como insurgência epistemológica, estética, ética e política”. Este grupo de trabalhos discute práticas educativas e museológicas comprometidas com os territórios,

as memórias subalternizadas e a justiça social, propondo ações críticas e decoloniais. O Roteiro Afetivo Cego Aderaldo da Casa com mesmo nome cria cartografias sensíveis no sertão cearense; a pesquisa sobre a Pinacoteca do Ceará evidencia mediações voltadas a públicos historicamente marginalizados; enquanto o relato Aquilombando MAC-CE analisa a reestruturação do núcleo educativo do museu como gesto contracolonial e de escrivência museal.

No Eixo 4, voltado para pesquisas sobre museus como espaços de ciência, conservação e educação patrimonial, apresentamos as pesquisas: “O pequeno laboratório de restauro: mediações lúdicas como preservação de novos futuros”; e “Um mundo de saberes: o Museu do Ceará na 7ª Feira do Conhecimento (FdC) – 2023”. As experiências reunidas aqui abordam os museus como centros de produção e popularização do conhecimento científico, patrimonial e histórico, voltados à formação cidadã. O artigo sobre o Pequeno Laboratório de Restauro (Pinacoteca do Ceará) introduz a conservação preventiva de forma lúdica ao público infantil, já a proposta apresentando o Museu do Ceará na FdC reforça a dimensão científica e comunicativa dos museus.

EIXO 1 - MEDIAÇÕES EDUCATIVAS INTERDISCIPLINARES E ITINERANTES

I. De uma linha a rotas temáticas: mediação interdisciplinar no Memorial MPCE

Este relato de experiência apresenta a implementação do Programa Rotas Temáticas no Memorial do Ministério Público do Estado do Ceará (MPCE). O programa foi desenvolvido com o objetivo de expandir o modelo tradicional de visitação anteriormente adotado pelo Memorial MPCE, até então centrado em expor as informações de forma linear e cronológica através de uma linha do tempo que destacava eventos marcantes do Brasil e de suas instituições.

A partir disso, buscando envolver os alunos na narrativa da exposição, foi utilizada uma abordagem que, mesmo a partir da linha do tempo, fosse não linear, temática e interdisciplinar. Cabe salientar que o programa tem como base a metodologia freireana do “tema gerador”, facilitando, assim, a assimilação dos conteúdos durante a visita por meio da interdisciplinaridade, que por sua vez se adequa ao trabalho multifacetado do MP brasileiro. A implementação do programa tem contribuído para que alunos do ensino fundamental, médio e superior compreendam com maior facilidade as ações e o papel do MPCE, haja vista que antes da visita muitos estudantes desconheciam as funções da instituição.

II. Café nos trilhos: um passeio entre museus. Ação educativa inter-museal em Fortaleza-CE

O presente trabalho é um relato de integrantes das equipes dos Núcleos Educativos do Museu da Indústria e do Museu Ferroviário Estação João

Felipe, ambos localizado em Fortaleza/CE, sobre o projeto em parceria “Café nos trilhos: um passeio entre museus”, que teve seu início em dezembro de 2024, e atualmente está na sétima edição. A pesquisa busca explorar as origens do projeto, bem como refletir sobre a sua importância e metodologia utilizada na prática educativa. A estrutura do trabalho consiste em um relato de experiência, que tem como fonte o mapa do percurso, consulta nos formulários de inscrição, tabela das edições realizadas, referenciais teóricos da educação museal e clipping de matérias de comunicação. O percurso “Café nos trilhos” é uma ação museal que fortalece e aproxima o público à história local, além de promover o acesso à cultura, ao conhecimento e à fruição de forma gratuita.

III. Memórias de trilhar educação: quando o museu se desloca e descentraliza o acesso e a experiência à arte e à cultura

Este relato parte da experiência de dois arte-educadores participantes do Programa de Estágio em Educação Museal do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE), que integra o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC). A presente escrita emerge de um momento específico: o intervalo entre exposições no museu, que implicou o fechamento temporário do espaço expositivo. Frente a essa pausa e à necessidade de manter as ações educativas ativas, a supervisora do Núcleo Educativo concebeu o projeto Trilhando Educativo MAC-CE. O projeto consiste em ações de mediação artístico-cultural, que objetivam deslocar o museu para além de suas paredes físicas, atuando em escolas públicas, comunidades, centros culturais, universidades e outros territórios frequentemente marginalizados das políticas culturais e educacionais.

Sua proposta se ancora na arte contemporânea como ferramenta crítica e relacional, instaurando o museu como espaço de escuta, pertencimento e reinvenção coletiva. Ao invés de levar conteúdos prontos, o projeto constrói experiências educativas situadas, fundadas no encontro entre os saberes do acervo MAC-CE e os saberes dos territórios, ativando a arte como linguagem de resistência e transformação.

EIXO 2 - PRÁTICAS ARTÍSTICAS E PERFORMATIVAS NA EDUCAÇÃO MUSEAL

I. Programa de Extensão “Desenhando no Museu”: Perspectivas para a formação em desenho no Museu de Arte da UFC (MAUC/UFC)

O Programa de Extensão Desenhando no Museu consiste em uma parceria entre o Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC) e o Museu de Arte da UFC (Mauc). Está vinculado à Pró-Reitoria de Extensão da UFC (PREX), e visa oferecer ampla formação na área de desenho através de cursos, oficinas, workshops e sessões temáticas de desenho dentro do espaço museal. Tem por objetivo oferecer percursos formativos em desenho, capacitando o estudante a desenvolver desenhos em diversos graus de complexidade, além de colaborar para a democratização da educação em Artes e para a ocupação criativa e experimental do museu.

II. Da sala de aula para o museu: Um encontro com a arte de Descartes Gadelha

O trabalho tem o objetivo de apresentar reflexões sobre a possibilidade da educação museal nas escolas públicas municipais de Fortaleza. A Educação Museal é abordada como uma prática educativa, democrática, crítica e transformadora, que respeita a diversidade cultural e suas epistemologias. Em face da necessidade de expandir os horizontes interpretativos sob múltiplas linguagens e códigos, é estabelecido um diálogo entre os âmbitos da Arte e da História, bem como da Comunicação Social. Nesse sentido, após visitas às Coleções Cicatrizes submersas, Catadores do Jangurussu, Iracemas, Morenos e Coca-colas, entre outros trabalhos de Descartes Gadelha, foram realizadas oficinas de produção artística entre os estudantes, cujas ações giram em torno da pesquisa sobre o referido artista e a produção de telas que trabalharam desde o autorretrato a retratos da realidade social que representam o povo cearense. Assim, foram desenvolvidas leituras de pinturas, esculturas e manifestações culturais, bem como construída uma galeria com telas de pintura (20x30cm) e outros suportes artísticos que caracterizam a representação da realidade dos estudantes, numa metodologia freireana, no processo de construção da “palavramundo” (FREIRE: 1989, p.9), que percorre o caminho da “leitura do mundo” que precede a leitura da palavra.

EIXO 3 - PERSPECTIVA DA MUSEOLOGIA TERRITORIALIZADA, AFETOS E NARRATIVAS DISSIDENTES

I. Formação, Território e Afetos: narrativas museológicas no Sertão Central Cearense

O artigo propõe uma reflexão sobre experiências museológicas no contexto da Casa de Saberes Cego Aderaldo, com ênfase no projeto “Roteiro Afetivo Cego Aderaldo”, desenvolvido pelo Núcleo Educativo do equipamento. A iniciativa buscou estabelecer uma conexão sensível e significativa entre a história e a memória do poeta e cantador Cego Aderaldo e o patrimônio cultural e natural do município de Quixadá, no sertão cearense. Ao percorrer os caminhos trilhados por Aderaldo enquanto andarilho do sertão, o projeto articula território, memória e afetos, ressignificando práticas de mediação cultural a partir de uma perspectiva territorializada e poética. A metodologia adotada incluiu pesquisa bibliográfica e levantamento de relatos sobre os locais por onde o cantador passou, promovendo uma cartografia afetiva.

II. Práticas educativas na Pinacoteca do Ceará: temáticas dissidentes no campo museológico

Este estudo apresenta resultados de uma pesquisa qualitativa que analisou as práticas de arte-educação e mediação cultural desenvolvidas pela equipe educativa da Pinacoteca do Ceará no ano de 2024. O foco recai sobre ações educativas voltadas a públicos diversos, especialmente aqueles historicamente marginalizados, observando como as mediações têm dialogado com os princípios da Política Nacional de Educação Museal (PNEM).

Foram utilizadas como metodologias a observação direta, entrevistas com educadores e análise documental das atividades propostas pela equipe educativa. Destaca-se a importância da formação crítica dos educadores museais, a valorização das narrativas dissidentes e a criação de estratégias inclusivas que aproximem o museu de seu território social e cultural. O estudo evidenciou lacunas, como a ausência de sistematizações avaliativas e metodológicas formais, mas também revelou práticas inovadoras e afetivas que reafirmam o papel da pesquisa e da educação museal como ferramentas fundamentais de transformação social.

III. Aquilombando MAC.CE: reestruturação do Núcleo Educativo e a força contracolonial da educação museal como insurgência epistemológica, estética, ética e política

Tendo como ponto de partida a reestruturação do Núcleo Educativo do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC.CE), este relato de experiência apresenta esse processo a partir do reconhecimento da escassez de registros institucionais das ações educativas do museu — um vazio que revela uma fragilidade recorrente no campo museal quanto à sistematização e à valorização dessas práticas. Historicamente, os trabalhos pedagógicos em museus têm sido relegados a condições de informalidade, descontinuidade e invisibilidade, apesar de sua importância estratégica na mediação entre museu, território e público.

EIXO 4 - PESQUISAS SOBRE MUSEUS COMO ESPAÇOS DE CIÊNCIA, CONSERVAÇÃO E EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

I. O pequeno laboratório de restauro: mediações lúdicas como preservação de novos futuros

O presente relato de experiência tem como objetivo refletir sobre a ação educativa “O Pequeno Laboratório de Restauro”, que foi desenvolvida pela equipe educativa da Pinacoteca do Ceará em 2024, a partir de uma articulação de pesquisa entre a coordenação de Arte e Educação da Gerência Artística com a Gerência de Acervo e Pesquisa. Inserida no contexto da Mostra Acervo Pinacoteca do Ceará, a ação apresenta de forma lúdica os processos de conservação preventiva e montagem de exposições para o público infantil, com foco especial em crianças moradoras do bairro Moura Brasil, território vizinho à instituição.

II. “Um Mundo de Saberes”: O Museu do Ceará na 7ª Feira do Conhecimento (FdC) - 2023

Este trabalho relata a experiência da primeira participação do Museu do Ceará da Secretaria da Cultura/CE na 7ª Feira do Conhecimento (FdC), realizada no Centro de Eventos do Ceará, Fortaleza, nos dias 30 de novembro, 01 e 02 de dezembro de 2023. O Museu do Ceará (MUSCE), localizado no centro de Fortaleza, Estado do Ceará, produziu para a FdC a mostra - Um mundo de saberes: Museu do Ceará, utilizando-se de parte do próprio acervo para a divulgação das potencialidades da instituição

museológica na produção do conhecimento. O trabalho apresenta o processo de pré-produção, organização e execução da mostra, a partir da concepção da popularização da ciência no campo museológico. Além disso, é discutida a experiência de interação com o público visitante, sob a compreensão da mediação cultural no processo de comunicação museológica para popularização da ciência.

Diante de todo o exposto acima, ressaltamos que a pesquisa, junto à documentação, constitui a espinha dorsal dos museus, garantindo um funcionamento qualificado, consistente e socialmente relevante. Essas dimensões não apenas sustentam todas as demais ações institucionais, desde procedimentos administrativos e político-institucionais, como a elaboração de planos museológicos, até a concepção e a organização de exposições, eventos e publicações, como também asseguram a legitimidade e a eficácia do papel e da função social dos museus, conforme apregoa o Conselho Internacional de Museus com a sua nova definição de museu. Como vimos acima, nestes 10 resumos das pesquisas aqui apresentadas, ganha destaque a importância e a potência da produção desenvolvida nos museus cearenses pelos seus profissionais, pesquisadores, estagiários, bolsistas e voluntários e a necessidade de políticas de incentivo e de continuidade neste campo.

Por fim, reafirmamos o compromisso que a prática investigativa e documental não só contribui para a preservação da memória e do patrimônio, mas também projeta novas perspectivas críticas e criativas para o campo museológico em âmbito regional e nacional, por meio de pesquisas pessoais e institucionais cuja reverberação pode adentrar aos programas de pós-graduação lato e stricto sensu. Reconhecer e fortalecer tais iniciativas significa potencializar a atuação dos profissionais e comunidade envolvida, ampliar o alcance e função social das instituições e consolidar os museus como espaços de conhecimento, reflexão e transformação cultural.

DE UMA LINHA A ROTAS TEMÁTICAS: MEDIAÇÃO INTERDISCIPLINAR NO MEMORIAL MPCE

Alisson Freitas da Silva

Mestre pelo Programa em História, Culturas e Espacialidade da Universidade Estadual do Ceará e Arte-educador no Memorial MPCE.

Lígia Rodrigues Holanda

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em História e Letras da Universidade Estadual do Ceará. Historiadora do Memorial MPCE.

Lucas Rodrigues Pinheiro

Especialista em História do Brasil pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Piauí. Chefe de Departamento do Memorial MPCE.

Palavras-chave: Rota Temáticas; Arte-educação; Lugar de Memória; Ministério Público; Ceará.

INTRODUÇÃO

O Memorial do Ministério Público do Estado do Ceará (Memorial MPCE), tem como missão fomentar atividades de memória institucional, como salvaguarda, pesquisa e difusão de informações de caráter histórico da instituição, por meio de pesquisas em acervos físicos ou digitais. Localizado no Centro Administrativo Governador Virgílio Távora, no bairro Cambé, dentro do edifício da Procuradoria Geral de Justiça do Ministério Público do Estado do Ceará. O Memorial MPCE foi inaugurado no dia 13 de novembro de 2023 e possui em sua expografia objetos pessoais de promotores e procuradores de Justiça (carteiras funcionais, becas e fotografias) e uma detalhada e extensa linha do tempo com os principais fatos da história jurídica do Brasil e do Ceará.



Fonte: Acervo Institucional Memorial MPCE

Ou seja, tem-se aí um espaço expositivo nichado e mais próximo da temática da História e do Direito. Ao analisar o perfil do Memorial MPCE, percebe-se que sua narrativa se baseia nos pressupostos da memória institucional, na qual, por meio de uma diversidade de procedimentos, busca-se criar uma identidade coletiva de uma empresa ou instituições públicas (Parrela; Nascimento, 2019).

Mesmo com a exposição de longa permanência em funcionamento, ainda não havia formalmente um programa de visita formalizado, sistematizado e que pudesse abranger conteúdos trabalhados de forma mais dinâmica e abrangente, restringindo-se inicialmente ao campo do Direito. Dessa forma, umas das primeiras iniciativas buscadas pelo Departamento de Memória Institucional foi a consolidação do Programa de Visitação e a busca de um “modelo de mediação” que extrapolasse a mediação expositiva e linear inicialmente realizada.

Além disso, seria necessário que o modelo de visita se adequasse aos diferentes objetivos da comunidade escolar (disciplinas e seus conteúdos) e outros públicos, quando possível. Assim, o presente relato de experiência busca evidenciar a execução dos percursos de mediação realizados no Memorial MPCE durante o ano de 2024, nomeados de Rotas Temáticas.

OBJETIVOS

Objetivo Geral

Apresentar o Programa Rotas Temáticas como modelo de mediação artístico-cultural desenvolvido pelo Memorial do Ministério Público do Estado do Ceará (MPCE), com o objetivo de trabalhar a atuação e a história do MPCE com grupos escolares que visitam a exposição de longa duração.

Objetivos Específicos

1. Discutir as diferentes formas que o MPCE atua em prol da sociedade em áreas como meio ambiente, educação, questões de gênero, dentre outras.
2. Analisar os diferentes contextos históricos e mudanças institucionais as quais o MP brasileiro passou nas últimas décadas, principalmente a partir da Constituição de 1988.

3. Refletir sobre os recursos e linguagens utilizadas nas mediações realizadas no Memorial MPCE, como poesias, fotografias, entrevistas, mapas e outros elementos durante as mediações.

Na contramão da especialização do espaço, buscando “expandi-lo”, foram criados mecanismos que facilitassem a assimilação do conteúdo pelo público. Essa dinâmica inclui a leitura de pequenos textos e crônicas e o uso de materiais produzidos pela própria instituição, além da utilização do próprio acervo do Memorial.

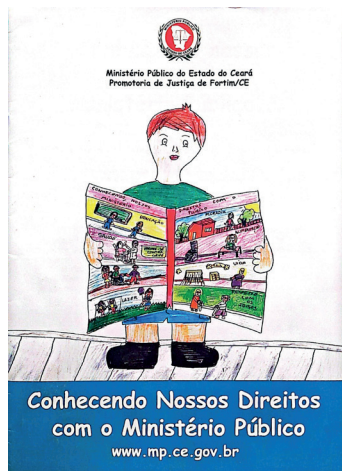


Figura 1. Fonte: Acervo Memorial MPCE.

Assim, a aproximação inicial durante a visita é feita sem abordar diretamente o conteúdo, mas sim de forma lúdica, assuntos que perpassam a atuação do MP levando em conta a bagagem trazida pelo público (previamente é realizado um levantamento sobre o(s) objetivo(s) do grupo ao realizarem visita ao Memorial MPCE). Geralmente se busca entender a realidade de cada grupo e como esses percebem o mundo ao redor a partir de perguntas como: “O que são direitos? Na comunidade ou bairro onde vocês moram, existe algum direito que não está sendo respeitado? Vocês sabem o que o Ministério Público faz? Ouviram ou leram alguma coisa na TV, internet ou rede social sobre a instituição?”.

Logo, a partir dessa interação com os visitantes, temas como meio ambiente, violência, cidadania, saúde, educação e cultura são citados. Alguns temas estavam intimamente ligados, como educação e cidadania, violência e direitos, desmatamento e meio ambiente. Diante disso, a adoção de temas como eixo para as mediações passou a ser uma escolha metodológica, construída a partir das respostas e reflexões trazidas pelos visitantes.

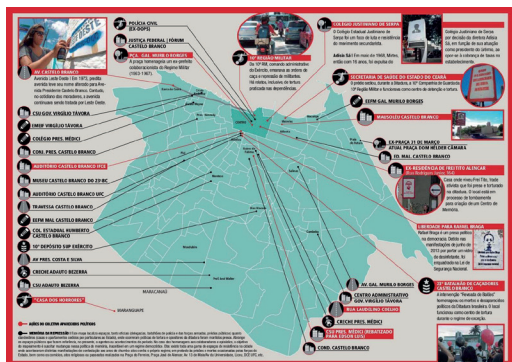
A partir disso, vislumbrou-se a ideia freireana do “tema gerador”, em que os grupos, ao visitarem o Memorial MPCE releem a realidade circundante com um olhar crítico. No caso específico desta instituição museal, o olhar se direciona para aspectos e situações em que o MP poderia estar envolvido e atuando em prol da sociedade, e quando a instituição é ausente.

A visita, para além de difundir a história e atuação do MPCE, busca inserir as pessoas no cotidiano do público, também as coloca como agentes fiscalizadores que podem cobrar a atuação da instituição. Da mediação entre a realidade do público e o Memorial tem-se um novo olhar interpretativo da realidade (Freire, 2014), em que se pode tensionar o saber já construído “por cada sujeito com o saber em processo de construção intersubjetiva a partir da discussão em grupo” (Zitkoski; Lemes, 2015, p. 07). Depreende-se então que o objetivo geral das Rotas Temáticas é, a partir da interdisciplinaridade de temas geradores, difundir o acesso e entendimento da atuação do Ministério Público brasileiro como órgão defensor da sociedade civil e do estado democrático de direito (Art. 127/CF88), principalmente no contexto pós-Constituição de 1988, que coloca a instituição como agente proativo na resolução de problemas coletivos.

MP, DITADURA E DEMOCRACIA

Na rota “MP, Ditadura e Democracia” são abordadas questões relativas aos momentos autoritários na história do Brasil, primeiro abrangendo as questões relativas ao período Vargasista. Durante a visita é destacado que apesar da conquista de direitos sociais, salientamos as perseguições políticas e a perda de autonomia na atuação do Ministério Público brasileiro, o cargo de procurador-geral de justiça, chefe da instituição, passou a ser de livre nomeação e exoneração por parte do governador do estado.

Quando vamos abordar o período referente à ditadura civil-militar, são trabalhadas questões relacionadas à memória do regime por meio de diferentes instrumentos didáticos. Um desses é um mapa confeccionado pelo grupo Aparecidos Políticos, dentro do projeto “Conexões Cartográficas da Memória”. A partir da espacialidade da cidade de Fortaleza, o mapa elenca lugares de memória da ditadura, difundindo informação e intervindo artisticamente nesses espaços.



Fonte: Coletivo Aparecidos Políticos

Dos 35 lugares catalogados pela cidade de Fortaleza e que ainda guardam a memória de personagens e de episódios do período da ditadura, um deles é o Centro Administrativo Governador Virgílio Távora, local onde funcionam diversos órgãos do Estado, e onde está sediado o Memorial MPCE – fato este que nos auxilia na ligação entre a visita e o tema proposto, haja vista que o Centro Administrativo do Cambeba (como também é chamado) — é constructo das ações que envolviam o PLAMEG II, plano de governo de Virgílio Távora (1979 - 1982).

Para refletir sobre o período e sobre as ações perpetradas pelo governo militar, utilizamos as charges de diferentes artistas, que podem ser acessadas no Memorial da Democracia para debater sobre repressão, violência, justiça e resistência.



Fonte: Memorial da Democracia.

É importante dizer que essa rota foi pensada a partir de demanda surgida em uma das visitas, em que o professor solicitou que o tema sobre democracia e ditadura fosse trabalhado durante a visita com suas turmas. Logo, os alunos detinham conhecimentos prévios sobre o tema abordado.

Tanto o mapa quanto as charges compõem um primeiro momento da mediação, no qual as características de governos ditatoriais são elencadas e palavras sobre violência, repressão, censura, perseguição e mortes dão a tônica do momento. Foi durante o período de Ditadura que o MP brasileiro foi seccionado e perdeu parte de suas prerrogativas e foi transformado de instituição independente em uma Secretaria de Estado que era demandada ora pelo poder executivo ora pelo poder legislativo. Já em um segundo momento, ao focar o período de reabertura política do país, iniciam-se discussões sobre direitos, democracia e o papel das instituições propagadoras desses elementos. É dessa maneira que inserimos o papel do Ministério Público na garantia desses fundamentos constitucionais, a partir da linha do tempo da exposição, que tem como um de seus pontos de destaque a Lei da Ação Civil Pública (1985) e a assinatura da Constituição de 1988 (nesse ponto da exposição consta um vídeo da Assembleia Nacional Constituinte, na qual Ulisses Guimarães proferiu seu discurso, que recortamos o trecho: “temos ódio e nojo da Ditadura”).

A Constituição de 1988, também conhecida como Constituição Cidadã, formalizou o retorno da democracia no país e reformulou as bases de atuação do Ministério Público, transformando-o em uma “instituição permanente, essencial à função jurisdicional do Estado, incumbindo-lhe a defesa da ordem jurídica, do regime democrático e dos interesses sociais e individuais indisponíveis” (BRASIL, Art. 127).

MP E QUESTÕES DE GÊNERO

A rota “MPCE e Questões de Gênero” partiu de uma solicitação de uma professora, que ao abordar questões de gênero na sala de aula, buscou tratar de modo prático sobre como se davam essas relações em órgãos públicos. O percurso busca evidenciar o papel das mulheres na memória institucional do órgão. Pouco se discute nos programas dos cursos de direito sobre como o público feminino passou a acessar o espaço jurídico, e principalmente sobre as dificuldades de atuação profissional.

A partir disso, são apresentados alguns fatos sobre a entrada das mulheres no mundo do direito, já durante os momentos finais do século XIX e anos iniciais do século XX, em que enfrentaram grandes obstáculos para sua profissionalização. Fosse para finalizar o curso de Direito ou mesmo para terem seus diplomas reconhecidos ou seu registro na Ordem dos Advogados do Brasil (OAB, 2025), as mulheres se deparavam com diversos obstáculos.

No caso do MPCE, o ano de 1929 registrou a entrada da primeira mulher na instituição na função de Promotora de Justiça. Henriqueta Galeno, filha do poeta Juvenal Galeno, foi a escolhida para o cargo, mas não assumiu. Em seu livro “Mulheres memoráveis”, Henriqueta narra com tristeza o episódio que a fez não adentrar a instituição:

Fiz o Curso de Direito na Faculdade do Ceará e, logo ao concluir, o Presidente do Estado, Dr. João Tomé, ofereceu-me a nomeação para a Promotoria da Capital. [...] Sonhei na tribuna profligando com vêemencia os crimes. Mas êste belo sonho, logo [...] foi desfeito pelo veto terminante de meu pai, que não concebia, naquela época, uma moça exercendo êste cargo, e zangado, como eu raramente o via, disse-me: “Sou absolutamente contrário e terei grande desgosto se você me desobedecer”. (GALENO, 1965, s/p)

O caso de Henriqueta Galeno é um dentre os variados casos existentes que expressam a “lógica masculina do exercício do Direito”, em que instituições como tribunais, associações e colégios de magistrados, escolas, faculdades e associações classistas, controladas predominantemente por homens, ditavam quem poderia exercer a profissão ou não (Epstein, 1981), fato esse muito comum quando focamos as primeiras décadas do século XIX.

Apenas cinco anos após assumiu a primeira mulher na função de Promotora no Ceará, a sobralense Lucrécia Pinho. Como parte importante da pesquisa histórica empreendida pelo Departamento de Memória Institucional do MPCE, foi realizada uma exposição em sua homenagem entres os meses de março a julho de 2025, abordando aspectos ainda desconhecidos de sua vida.



Fonte: Visita Virtual do Memorial MPCE



Fonte: Mediação a Exposição Lucrécia Pinho - trajetória da primeira Promotora de Justiça do Ceará, junho de 2025, Acervo Memorial MPCE.

No intuito de melhor compreender o espaço que as mulheres ocuparam e ocupam no MP, analisamos, também de forma conjunta as Galerias Institucionais, como a de Procuradores Gerais de Justiça, Corregedores e Ouvidores. No caso da Galeria de Procuradores Gerais, dos 33 quadros existentes e que representam os 134 anos do MPCE, constam somente três mulheres no cargo de chefia da instituição: Georgia Gomes de Aguiar (primeira Procuradora-Geral de Justiça do Ceará), Socorro França (Procuradora Geral com mais mandatos) e Maria Iracema Martins do Vale (atua como Desembargadora no Tribunal de Justiça do Ceará)¹. Mencionar a existência dessas mulheres é de extrema importância para o percurso proposto, haja vista que apesar de estarmos com o foco no MP, a ausência de mulheres na chefia de instituições é predominante. Até hoje existem

1. Essas informações podem ser acessar no site oficial do Memorial MPCE: <https://memorial.mpce.mp.br/>

estados nos quais mulheres não conseguiram chegar ao cargo de Procurador Geral de Justiça.

Dados de pesquisa de 2023, publicados pelo Conselho Nacional do Ministério Público (CNMP) sobre a representatividade feminina no MP brasileiro (2023) revelam que a instituição conta, no total, com 13.170 membros, dos quais 40,54% são mulheres e 59,46% são homens. Entre as regiões, o Nordeste se destaca por apresentar o maior índice de equidade de gênero, com 43,18% de mulheres exercendo os cargos de promotoras e procuradoras de Justiça. Tal fato expõe que muito se avançou em relação à desigualdade institucional, mas pouco se sabe sobre o percurso para se chegar nesse ponto e as dificuldades enfrentadas pelas primeiras mulheres a desbravar a área jurídica, e mais especificamente o trabalho no MP.

TRILHAS DO CAMBEBA

O percurso “Trilhas do Cambeba” é voltado para discussões relacionadas ao meio ambiente, biodiversidade e sustentabilidade. Essas temáticas são trabalhadas com crianças entre 08 e 15 anos de idade a partir dos princípios da Permacultura, conhecimento vasto que engloba o estudo da ecologia, paisagem e manejo de recursos naturais para criar ambientes humanos sustentáveis (Viebrantz, 2016). Esse percurso foi pensado a partir de planejamentos internos, considerando a localização do Memorial MPCE, bem como a atuação da instituição na defesa do meio ambiente.

Extrapolamos o espaço físico do Memorial MPCE e utilizamos o espaço da Área de Relevante Interesse Ecológico do Cambeba (ARIE), do Cambeba, para inserir os alunos em uma das principais áreas de atuação do MP brasileiro. Em um primeiro momento os alunos visitam a exposição de longa duração no memorial, tendo contato com os principais elementos e suas áreas de atuação, em que a defesa do meio ambiente será o ponto mais focado e debatido.

Para isso introduzimos alguns casos de importância nos quais o MPCE atuou, como os casos da Praia do Balbino e os danos causados por um empreendimento particular ao Riacho Mupeba – resultando na primeira Ação Civil Pública do Estado² em defesa do meio ambiente – ou nos diferentes episódios envolvendo o Fortal e a utilização de espaços públicos, e no desmatamento de áreas verdes. São utilizados também exemplos que perpassam o cotidiano urbano, como pontos de lixo, esgoto a céu aberto, poluição de rios, prédios abandonados, desmatamento, dentre outros problemas.

Após esse momento, dirigimo-nos para a parte prática: o percurso de trilha, aproveitando o espaço natural que cerca o Memorial MPCE. De modo específico, essa rota é realizada em conjunto entre o Departamento de

2. PROMOTOR DE JUSTIÇA DE CASCAVEL APURA DENÚNCIA, O Povo, Fortaleza, 06 ago. 1987.

Memória Institucional do MPCE, a Secretaria de Educação–(SEDUC-CE) e a Secretaria de Meio Ambiente (SEMA-CE), haja vista que há uma divisão de responsabilidades que envolvem a utilização e a preservação das trilhas citadas.



Fonte: Acervo Memorial MPCE

Os grupos que visitam a ARIE do Cambeba por meio do Rotas Temáticas compreendem sobre a flora e a fauna da localidade, bem como a importância das ações do MPCE relacionadas à defesa do meio ambiente.

CONCLUSÃO

Como se pôde perceber, a memória institucional não foi colocada à margem das outras temáticas, mas sim diluída junto a outros assuntos de grande pertinência. Julgamos que dessa forma houve uma maior dinamização da exposição e uma melhor assimilação por parte dos alunos, de temas como democracia, cidadania e direitos, bem como a própria história da instituição e em quais áreas podem atuar.

A partir do planejamento do programa Rotas Temáticas percebeu-se que a área jurídica possui íntima relação com outras áreas de conhecimento. Logo, pensar em mediações interdisciplinares se fundamenta na amplitude de atuação dos operadores do Direito, em uma multiplicidade de atuação (Siqueira; Santos, 2023), bem como do próprio Ministério Público e suas frentes de trabalho.

Apesar de não possuímos um balanço mais sistematizado sobre os impactos do Rotas Temáticas, é fato que a partir de sua metodologia interdisciplinar temática, depreende-se que a mediação expandiu as formas de enxergar as ações do Ministério Público do Ceará, principalmente pela união e coesão de conteúdos durante os percursos, não se restringindo apenas ao nicho e à tipologia de memorial institucional.

REFERÊNCIAS

AXT, G. Mulheres pioneiras no direito no Brasil. **REI** - Revistas Estudos Institucionais, v. 11, n. 1, p. 239–301, 2025. Disponível em: <<https://estudosinstitucionais.emnuvens.com.br/REI/article/view/859>>. Acesso em: 23/06/2025.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Senado Federal, 2023.

EPSTEIN, Cynthia F. **Women in Law**. New York: Basic Books, 1981.

FILHO, Durval de Lara. Museu, objeto e informação. **Transinformação**, v. 21, n. 2, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.puccampinas.edu.br/transinfo/article/view/6235>>. Acesso em: 24/06/2025.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 57^a ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

PARRELA, I. D.; NASCIMENTO, A. Memória Institucional e Arquivologia: uma discussão teórico-metodológica. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 24, n. 2, p. 176-188, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/pci/article/view/22277>. Acesso em: 03 jul 2023.

SIQUEIRA, Dirceu Pereira; SANTOS, Marcel Ferreira dos. A IMPORTÂNCIA DA INTERDISCIPLINARIDADE PARA O SISTEMA JURÍDICO E OS REFLEXOS SOBRE OS DIREITOS DA PERSONALIDADE. **Revista da Faculdade de Direito da UERJ - RFD**, n. 42, p. 1–40, 2023. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/rfduerj/article/view/61778>>. Acesso em: 26/06/2025.

VIEBRANTZ, Pietra. B. **A permacultura como estratégia de educação ambiental formal**: potencialidades e limitações. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Geografia. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Florianópolis, SC, 2016.

ZITKOSKI, J. J.; KARPINSKI, R. O tema gerador segundo Freire: Base para a Interdisciplinaridade. In: **Anais do IX Seminário Nacional Diálogos com Paulo Freire**: Utopia, Esperança e Humanização. 2015. Disponível em: <[zitkoski_lemes.pdf](#)>. Acesso em: 24/06/2025.

CAFÉ NOS TRILHOS: UM PASSEIO ENTRE MUSEUS. AÇÃO EDUCATIVA INTER-MUSEAL EM FORTALEZA-CE

Mariana Dias Lima

Pós-graduanda em História e Cultura no Brasil Contemporâneo.
Analista Educacional do Museu da Indústria SESI/FIEC.

Antônia Amanda Menezes Tavares

Graduanda em História. Auxiliar Educativa do Museu
Ferroviário Estação João Felipe (SECULT/Instituto Mirante).

Gerliane Deborah Rodrigues Lima

Pós-graduanda em Gestão e Produção Cultural.
Assistente Educativa do Museu Ferroviário Estação
João Felipe (SECULT/Instituto Mirante).

Palavras-chave: Patrimônio; Mediação cultural; Educação Museal.

INTRODUÇÃO

A ação educativa “Café nos Trilhos: Um passeio entre museus” trata-se de um percurso que conecta dois museus históricos, proporcionando um ambiente de interação entre visitantes sobre conteúdos diversos e vivências. Ao envolver exposições distintas em dois equipamentos culturais, essa experiência é marcada por múltiplas possibilidades metodológicas, destacando a importância do núcleo educativo como peça fundamental na democratização do acesso ao Patrimônio Cultural.

Esse projeto surgiu com a finalidade de articular duas temáticas que compartilham uma narrativa comum na construção nacional e regional: café e ferrovia. A idealização do projeto foi fruto da colaboração entre a gestão e educadores dos dois equipamentos culturais: o Museu Ferroviário Estação João Felipe, gerido pelo Instituto Mirante, a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, e o Museu da Indústria, iniciativa da Federação das Indústrias do Ceará (FIEC) e Serviço Social da Indústria (SESI), ambos localizados na rua Dr. João Moreira, no centro de Fortaleza.

A exposição de longa duração do Museu Ferroviário intitulada “Nos trilhos do tempo. Histórias da ferrovia no Ceará” foi inaugurada em novembro de 2023 em um dos galpões de armazenamento da antiga Estação Ferroviária Profº João Felipe. Enquanto a exposição “Caminhos do Café no Ceará”, localizada poucos metros deste primeiro Museu, foi inaugurada em outubro de 2024, no Museu da Indústria.

O primeiro percurso ocorreu em novembro de 2024 e contabilizamos até a presente data 7 edições do projeto, com proposições mensais que incluem além da visita mediada, oficinas, vivências e apresentação de esquetes teatrais. A atividade articula as duas temáticas das exposições, abordando temas como relações de trabalho, aspectos sociais, econômicos, culturais e afetivos da região cearense, partindo do recorte temporal do final do século XIX.

Este trabalho é um relato de experiência do Percurso “Café nos Trilhos: um passeio entre museus”, logo, apresentamos as motivações e viabilidade para esta atividade, aliada aos seus objetivos. Em seguida, discutimos as metodologias e o planejamento do núcleo educativo, e por fim, analisamos os impactos da atividade para o público. Para isso, utilizaremos referenciais teóricos no viés da educação museal: Ramos (2004); Freire (2005); Martins, et al (2013); Gob; Drouguet (2019). Concluiremos a pesquisa discutindo as nossas aspirações de incentivar a permanência do percurso.

OBJETIVOS

A atividade tem como objetivo proporcionar uma experiência gratuita e educativa integrada entre dois museus históricos de Fortaleza, promovendo a articulação entre as temáticas do café e da ferrovia como forma de fomentar a valorização do patrimônio cultural cearense, e estimular o interesse pela história local. Busca-se, ainda, estabelecer conexões e narrativas entre as exposições “Nos trilhos do tempo. Histórias da ferrovia do Ceará” e “Caminhos do Café no Ceará”, explorando aspectos históricos, geográficos, sociais, afetivos e econômicos da formação do estado. A iniciativa também visa incentivar o diálogo para a construção de saberes, valorizando a escuta e a mediação educativa, além de desenvolver atividades complementares, como oficinas, vivências e esquetes teatrais que ampliem a compreensão crítica dos conteúdos abordados. Por fim, propõe-se trabalhar em rede e incentivar a circulação de públicos entre diferentes equipamentos culturais, promovendo ações colaborativas entre as equipes envolvidas.

O PERCURSO

O percurso é realizado na Rua Dr. João Moreira, localizada no centro de Fortaleza/CE, que destaca-se pelo seu potencial arquitetônico, paisagístico e urbano, com base em conceitos atuais de preservação. Este trajeto pode ser considerado um importante “Corredor Cultural e Histórico” da cidade.

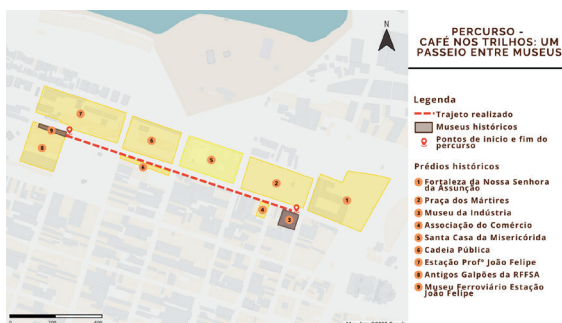
Em 2017, a rua citada foi escolhida para ser o primeiro logradouro da cidade a participar do projeto “Ruas Completas”, com o intuito de proporcionar mais segurança e acessibilidade às pessoas que circulam no local e de valorizar o patrimônio histórico do entorno. A iniciativa criada pela ONG WRI Brasil (World Resources Institute), junto à Frente Nacional de Prefeitos (FNP), resultou na substituição da faixa de estacionamento por uma ciclo-

faixa, na elevação do nível das interseções na rua, na extensão do meio-fio nas esquinas, na disposição de faixas de segurança e na elevação da faixa de rolamento, além de aumentar e nivelar as calçadas, sinalizando-as com piso tátil. Logo, com essas medidas, o percurso se tornou ainda mais viável, seguro e acessível.

Importante salientar que essa rua é uma das poucas em Fortaleza que possuem fiação pública subterrânea, o que deixa o percurso ainda mais interessante, pois proporciona uma paisagem despoluída e evidencia a história local por meio das importantes construções.

Além de ligar o Museu da Indústria e o Museu Ferroviário Estação João Felipe, a Rua Dr. João Moreira reúne ainda boa parte das edificações originais de Fortaleza, tais como: O forte Nossa Senhora da Assunção, Praça dos Mártires, Santa Casa da Misericórdia, Centro de Turismo do Ceará, Complexo Cultural Estação das Artes e a Associação Comercial do Ceará, como podemos observar no mapa abaixo:

Mapa 01 - "Percurso - Café nos trilhos: um passeio entre museus".



Fonte: elaboração das autoras.

O trajeto pode ter início em qualquer um dos dois museus participantes, conforme a logística definida para cada edição da atividade, não havendo, portanto, um padrão estabelecido. Ao longo do percurso, a história do café e da ferrovia é abordada por meio das exposições presentes nos museus, também são feitas breves contextualizações sobre os edifícios que integram o corredor histórico e cultural da cidade. Nesse sentido, o educador tem a liberdade de escolher pontos estratégicos para pausas reflexivas com o objetivo de instigar a valorização do patrimônio material de Fortaleza. Geralmente o ponto escolhido é a Praça dos Mártires, mais conhecida como Praça do Passeio Público, por ser um local arborizado e acolhedor.

A logística construída pelos educadores é fundamentada em diversos fatores, considerando a infraestrutura e a acessibilidade. Inicialmente, são destinadas 30 vagas de inscrições prévias em um formulário digital, divul-

gado nas redes sociais dos equipamentos. A duração é dividida da seguinte forma: são dedicados 30 a 40 minutos para mediação em cada exposição, uma vez que trata-se de um percurso no qual há um deslocamento e busca-se prevenir o cansaço físico, ao mesmo tempo que é uma duração propícia a uma boa apresentação do roteiro planejado. Adicionalmente, são reservados 20 minutos para o deslocamento e pausas reflexivas, e 5 minutos para descanso e acesso a recursos básicos (água e banheiro).

PLANEJANDO O “CAFÉ NOS TRILHOS”

Referente ao planejamento educativo, este consiste no recorte dos conteúdos da exposição. Na exposição do Café, prioriza-se enfatizar a narrativa da produção do café cearense, especialmente no Maciço de Baturité¹, por isso, não aprofundamos em fatores biológicos/químicos sobre a planta, nem traçamos um panorama mundial do café como commodity. No Museu Ferroviário, são abordados aspectos do contexto histórico cearense durante a Belle Époque, com destaque para o projeto inicial da Estrada de Ferro de Baturité. A exposição também trata da participação dos retirantes das secas como força de trabalho na construção da malha ferroviária e das estações, além de apresentar um mapa que ilustra até onde o trem conseguiu chegar.

Dentre as estratégias para alinhar essas duas temáticas mencionadas, há pontos em comuns que valem contextualizar: a produção de café na região serrana do Ceará durante a segunda metade do século XIX impulsionou a construção da Estrada de Ferro de Baturité, que assegurou o escoamento da produção, substituindo a tração animal. A mão de obra de cearenses retirantes da seca foi protagonista nessa construção², e a partir desse paralelo, é possível discutir sobre as relações de trabalho nos cafezais e instigar uma reflexão aos visitantes sobre questões sociais e econômicas desse período.

Outra abordagem presente no trem e no café é a memória afetiva que esses dois elementos despertam no público, a partir de lembranças familiares ou de território.

Essa proposta de planejamento pretende estimular a interação do público bem como o pensamento crítico e a autonomia, conforme os princípios da educação emancipatória (Freire, 2005), abrindo espaço para ques-

1. O Maciço de Baturité é uma região serrana do Ceará que produz café desde 1822 e mostra uma acentuada produção que elevou no período 2% da exportação no cenário nacional (ALCÂNTARA, 2009). Desde 1990 é uma Área de Proteção Ambiental (APA), que abrange nove municípios e possui uma rica biodiversidade. Vale ressaltar que não é a única região cearense que se destacou na produção de café, contudo, para traçar uma relação com a ferrovia, delimitamos esse recorte espacial.

2. Inicialmente, a ferrovia cearense foi construída por trabalhadores comuns, convocados geralmente por meio de anúncios em jornais ou por convites orais. Com a grande seca que assolou o estado entre 1877 e 1879, ocorreu um intenso êxodo rural, levando milhares de pessoas que migraram para Fortaleza e outras cidades em busca de sobrevivência. Diante desse cenário, muitos retirantes passaram a ser incorporados como mão de obra barata e abundante nas obras públicas e ferroviárias, desempenhando funções pesadas sob condições precárias.

tionamentos ou relatos de experiências. Por exemplo, nas exposições os acervos contam com instrumentos de trabalhos como balaios, cestas, machados, rodo, moedores e torradores (café), fardos de café em ambas cenografias, trilhos, mapas, maquete em 3D do trem (ferroviário), além de imagens. Com isso, é possível relacioná-los à nossa narrativa e promover criticidade com a interpretação de tais acervos expostos. Alinhado à isso, Ramos (2004, p. 20) afirma:

Atualmente, os debates sobre o papel educativo do museu afirmam que o objetivo não é mais a celebração de personagens ou a classificação enciclopédica da natureza, e sim a reflexão crítica. Se antes os objetos eram contemplados, ou analisados dentro da suposta “neutralidade científica”, agora devem ser interpretados.

Com isso, os educadores também possuem autonomia para conduzir sua mediação, articulando sua fala com o acervo, escolhendo os pontos da exposição, promovendo uma oficina educativa, dentre outras metodologias. Dos percursos que já ocorreram, cabe destaque a algumas edições: I - a edição de dezembro incluiu a apresentação de duas esquetes teatrais, após a visita às exposições³; II - Na edição de março o Museu da Indústria promoveu a oficina “Contos expressos”, propondo a criação de cartões postais com aquarela; III - em abril, o Museu Ferroviário ofertou a “Oficina de cartas: quando o trem era o nosso correio”. Desse modo, complementamos a importância de promover ações diversas:

As ações educativas são estratégias que permitem ao visitante entrar em contato com a perspectiva daqueles que conceberam a exposição; mas também permitem construir seus próprios significados sobre aquilo que se vê. Os educadores, por meio de suas ações e estratégias, têm o importante papel de dialogar com os diferentes públicos, negociando sentidos e ajudando na compreensão de novas perspectivas. (Martins, et al., 2013, p. 34).

Outro ponto fundamental é que apesar do percurso ter sido idealizado pelas autoras desta pesquisa, a cada edição é conduzido por diferentes educadores das instituições, e isso fortalece a diversificação do roteiro de visita.

PÚBLICO E IMPACTO

No início do surgimento dos Museus não existia um interesse de receber o público, uma vez que quando surgem, atendem aos interesses privados, da elite e de colecionadores, ou seja, o acesso a esses espaços era restrito, não se tinha uma preocupação em receber visitantes. Contudo, em meados do século XX houve mudanças, como colocam os estudiosos:

3. As esquetes “Da fazenda à padaria” e “Estação final” foram apresentadas pelo grupo teatral Trupe “Caba de Chegar”, com o texto produzido por Haroldo Aragão e Cupertino Freitas.

A renovação museológica do último terço do século XX, põe em questão essa visão do museu centrada de modo demasiadamente exclusivo na coleção e propôs colocar o público, a experiência do visitante, mais que o objeto, no centro do processo museal. A quem se dirige o museu? A que público? Como interessar o público pelo museu? O que lhe mostrar e como? Essas são perguntas que, ao longo dos últimos 20 ou 30 anos, provocaram o surgimento de uma série de estudos e pesquisas, mas também de serviços especializados dentro dos museus. (Gob; Drouguet, 2019. p 113-114).

Com essas mudanças no campo da museologia, é possível afirmar que atualmente uma das principais preocupações é atrair público, e para isso é necessário tornar esses espaços culturais mais acessíveis e democratizar o acesso. Assim, não se limitando apenas ao espaço expositivo, mas oferecendo atividades interativas e educativas, tendo em vista que um museu sem visitantes não faz sentido, como Gob e Drouguet (2019.p 115) afirmam “muitos responsáveis culturais e curadores de museu conscientizaram-se de que o museu só cumpre suas missões quando não é apenas aberto ao público, mas é por ele frequentado. Um museu sem visitantes não é um museu digno desse nome”.

Desse modo, como temos recorrido ao longo deste trabalho, o projeto “Café nos trilhos: um passeio entre museus” surge também nesse anseio de ampliação das possibilidades para o público e descentralização das ações museais, não se restringindo apenas aos espaços expositivos.

Por isso, desde a concepção do projeto houve a preocupação em relação à participação do público, sendo pensada de forma estratégica, não apenas para incentivar a visita a ambos os museus e integrar esses visitantes, que talvez conheçam e visitem o Museu Ferroviário, mas não visitem o Museu da Indústria e vice-versa, mas também que seu entorno seja observado e valorizado.

Observamos que ao longo das edições realizadas conseguimos mobilizar públicos diversos de diferentes faixas etárias, como estudantes, professores, famílias, turistas, mas especialmente moradores da própria cidade de Fortaleza, que buscam conhecer mais a respeito da história do local em que nasceram e residem. Com isso, é possível afirmar que há uma ligação afetiva desses indivíduos com o centro da cidade, construída a partir das memórias que se interligam com as temáticas principais envolvidas, abrangendo a antiga estação de trem e a bebida presente no cotidiano, o “cafezinho”.

A atual configuração do centro da cidade é especialmente um local dedicado ao comércio, contudo, no século XIX, funcionou como núcleo da formação inicial urbana da capital. Uma das funções era esse espaço de socialização e lazer, e por meio dos vestígios deixados do passado, como

os prédios históricos que ainda resistem, notamos que há o interesse do público em compreender esse local e suas memórias.

Com o intuito da comprovação da aderência da ação educativa pelo público, realizamos um levantamento da quantidade de participações ao longo das edições, por meio das fichas de frequências que são assinadas durante a atividade. Para melhor compreensão criamos um quadro:

Quadro 1 - Edições do projeto Café nos trilhos: um passeio entre museus e aderência do público.

Edição	Data	Quantidade de participantes	Detalhes
1ª	Novembro 2024	22	Integrou a programação de aniversário 1 ano do Museu Ferroviário
2ª	Dezembro 2024	32	Esquete Teatral
3ª	Fevereiro 2025	24	-
4ª	Março 2025	14	Oficina de Cartão Postal
5ª	Abril 2025	19	Oficina de cartas
6ª	Mai 2025	16	Integrou a programação da Semana Nacional de Museus
7ª	Junho 2025	11	-

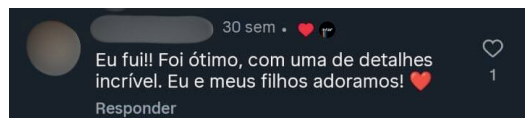
Fonte: elaboração das autoras.

Em meses que registramos menos de 15 inscrições, identificamos alguns fatores que contribuíram para essa baixa adesão, como conflitos de horários com outras programações em equipamentos culturais da cidade e condições climáticas adversas, especialmente dias de chuvas intensas. Além disso, é importante considerar uma margem de erro nos registros, uma vez que alguns participantes não preenchem a ficha de frequência, o que pode impactar os dados finais de participação.

Podemos também associar a mobilização deste público ao fato da divulgação nos veículos de comunicação locais e institucionais que mostram a visibilidade alcançada do projeto, desse modo, reunimos alguns clippings jornalísticos que comprovam o alcance midiático que tivemos. Por exemplo, na segunda edição, o percurso foi noticiado por portais como o GC+ (“Museu Ferroviário promove segunda edição do percurso ‘Café nos Trilhos’”, 2024), e durante a Semana Nacional de Museus ocorreu a divulgação da programação em sites como Opinião CE, Portal IN e Boa Notícia Brasil.

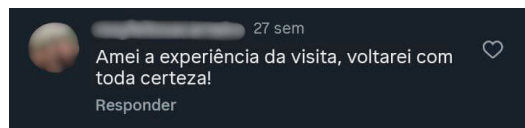
Arelado ao público que conseguimos atingir ao longo das edições, é perceptível também os impactos educativos, culturais e afetivos que essa ação tem promovido. Conseguimos confirmar por meio dos comentários que recebemos em ambas as redes sociais dos equipamentos:

Figura 1 - Comentário de usuários na postagem do projeto “Café nos trilhos”, que integrava a programação de aniversário do Museu.



Fonte: Instagram @museuferroviariojoaofelipe, Novembro, 2024.

Figura 2 - Comentários de usuários na postagem de programação do projeto “Café nos trilhos”.



Fonte: Instagram (Collab - @museuferroviario @museudaindustria), Dezembro 2024.

Figura 3 - Comentários de usuários na postagem de programação do projeto “Café nos trilhos”.



Fonte: Instagram (Collab - @museuferroviario @museudaindustria), Dezembro 2024.

Figura 4 - Comentários de usuários na postagem do projeto “Café nos trilhos” que integrava a programação da 22ª Semana Nacional de Museus.



Fonte: Instagram (Collab - @museuferroviario @museudaindustria), Maio 2025.

Com isso, acreditamos que o público tem sido de suma importância para o desenvolvimento do projeto, pois são eles que dão sentido às práticas educativas nos espaços museais, assim como funcionam como estímulo para o aperfeiçoamento do projeto em questão, e claro, também para outras práticas educativas. Além disso, essa relação dos visitantes com o museu demonstra o papel social que ele desempenha, tendo em vista funcionar como um espaço de diálogo e pertencimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos que o projeto “Café nos trilhos: um passeio entre museus” tem ganhado destaque como uma importante ação educativa interinstitucional, que traz a reflexão do trabalho em rede entre equipamentos, promove diálogo entre as exposições em vigência e como esses espaços podem se tornar locais afetivos e de diálogo.

O projeto possibilita a criação de diferentes roteiros de visitas, oficinas e vivências que fomentam a divulgação de uma parte da história local no importante corredor histórico da cidade. Vale complementar que a atividade também é construtiva para os educadores que atuam no projeto, uma vez que estimula o conhecimento a partir das experiências compartilhadas e autonomia em seu planejamento educativo.

No entanto, também reconhecemos que há desafios a serem superados. Embora o projeto promova a visita a dois equipamentos culturais, com oficinas, esquetes teatrais e outras atividades, além da repercussão e interesse nas redes sociais, ainda gostaríamos de atrair um número maior de visitantes. A próxima etapa do projeto, fundamental para sua consolidação e viabilidade, será a criação de um formulário de pesquisa de satisfação. Com essa ferramenta, poderemos entender melhor o perfil do público que atendemos e suas sugestões, o que nos permitirá gerar dados quantitativos e qualitativos essenciais para futuras pesquisas a serem desenvolvidas.

REFERÊNCIAS

BOA NOTÍCIA BRASIL. **Semana Nacional de Museus**: Sesi promove ações no Museu da Indústria do Ceará. 13 de maio de 2025. Disponível em: <<https://boanoticiabrasil.com.br/2025/05/13/semana-nacional-de-museus-sesi-promove-acoes-no-museu-da-industria-do-ceara/>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 42. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GCMAIS. Museu Ferroviário promove segunda edição do percurso 'Café nos Trilhos'. 11 dez. 2024. Disponível em: <<https://gcmais.com.br/entretenimento/2024/12/11/museu-ferroviario-promove-segunda-edicao-do-percurso-cafe-nos-trilhos/>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

GOB, André; DROUGUET, Noémie. **A museologia: história, evolução, questões atuais**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019. 376 p.

IBAND CE. **Museu Ferroviário recebe lançamento de livro sobre a história das ferrovias no Ceará**. Disponível em: <<https://ibandce.com.br/museu-ferroviario-recebe-lancamento-de-livro-sobre-a-historia-das-ferrovias-no-ceara/>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

MARTINS, L. C.; NAVAS, A. M.; CONTIER, D.; SOUZA, M. P. C. **Formação de públicos de museus e centros culturais**. São Paulo: Percebe, [s.d.].

OPINIÃO CE. **Semana Nacional de Museus tem degustação de cafés em Fortaleza**; veja programação. Disponível em: <<https://www.opinioao-ce.com.br/semana-nacional-de-museus-tem-degustacao-de-cafes-em-fortaleza-veja-programacao/>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

PORTAL IN. **Semana Nacional de Museus movimentou o Museu da Indústria**. Em Fortaleza. Disponível em: <<https://www.portalin.com.br/notas/semana-nacional-de-museus-movimentou-o-museu-da-industria-em-fortaleza/>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

FORTALEZA (Secretaria de Urbanismo e Meio Ambiente). **Ruas Completas**: [apresentação]. Fortaleza: [s.n.], [s.d.]. Disponível em: (https://urbanismoemioambiente.fortaleza.ce.gov.br/images/urbanismo-e-meio-ambiente/infocidade/projeto-ruas-completas/apresentacao_ruas_completas.pdf). Acesso em: 10 jul. 2024.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A doação do objeto**: o museu no ensino de história. Chapecó: Argos, 2004.

SECULT/CE. **Museu Ferroviário promove mesa-redonda e visita mediada na 23ª Semana Nacional de Museus**. 13 de maio de 2025. Disponível em: <<https://www.secult.ce.gov.br/2025/05/13/museu-ferroviario-promove-mesa-redonda-e-visita-mediada-na-23a-semana-nacional-de-museus/>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

MEMÓRIAS DE TRILHAR EDUCAÇÃO: QUANDO O MUSEU SE DESLOCA E DESCENTRALIZA O ACESSO E A EXPERIÊNCIA À ARTE E À CULTURA

Mateus de Oliveira

Graduando em Licenciatura em Ciências Sociais na Universidade Federal do Ceará, e Estagiário do Núcleo Educativo do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC.CE), mateuzdeoliveira@gmail.com

Yan Solares

Graduando em Licenciatura em Teatro no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, e Estagiário do Núcleo Educativo do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC.CE), yanalison480@gmail.com

Palavras-chave: Trilhando Educativo MAC-CE; Arte-educação; Zé Tarcísio; Escolas Públicas; Cidadania Cultural.

INTRODUÇÃO

Este relato parte da experiência de dois arte-educadores participantes do Programa de Estágio em Educação Museal do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE), que integra o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC). A presente escrita emerge de um momento específico: o intervalo entre exposições no museu, que implicou o fechamento temporário do espaço expositivo. Frente a essa pausa e à necessidade de manter as ações educativas ativas, a supervisora do Núcleo Educativo concebeu o projeto Trilhando Educativo MAC-CE.

O projeto consiste em ações de mediação artístico-cultural que objetivam deslocar o museu para além de suas paredes físicas, atuando em escolas públicas, comunidades, centros culturais, universidades e outros territórios frequentemente marginalizados das políticas culturais e educacionais. Sua proposta se ancora na arte contemporânea como ferramenta crítica e relacional, instaurando o museu como espaço de escuta, pertencimento e reinvenção coletiva. Ao invés de levar conteúdos prontos, o projeto constrói experiências educativas situadas, fundadas no encontro entre os saberes do acervo MAC-CE e os saberes dos territórios, ativando a arte como linguagem de resistência e transformação.

Frente a esse cenário, ambos educadores deslocaram-se no mês de junho às instituições públicas de ensino (Escola Professor Clodoaldo Pinto e Escola Areninha Aracapé), situadas em diferentes bairros, Padre Andrade e Aracapé, da cidade de Fortaleza (CE). Tais espaços estão situados em regiões periféricas da capital cearense, marcados por processos de vulnerabilidade social e econômica, nos quais a presença de equipamentos culturais e artísticos é escassa.

A ausência sistemática de políticas públicas de cultura nesses territórios evidencia uma lógica estruturalmente desigual de acesso à produção, circulação e vivência de expressões artísticas e culturais, revelando um processo contínuo de marginalização cultural e apagamento das potências expressivas das periferias urbanas.

Assim, a presença do museu nesses lugares não é um gesto apenas educativo, mas profundamente político: é a afirmação de que o museu não pode se limitar ao centro físico ou social, devendo se reconhecer como um agente em movimento, implicado com os territórios e com as narrativas que tradicionalmente foram silenciadas. Deslocar o museu para essas escolas é também deslocar os modos hegemônicos de produzir e acessar cultura. É permitir que outras vozes, outras formas de sensibilidade e criação, outras histórias e estéticas tenham lugar, sejam vistas, ouvidas e legitimadas.

Trilhando Educativo MAC-CE: o museu como território itinerante de experimentação

De acordo com o Art. 215 da Constituição Federal, o Estado deve garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais, o acesso às fontes da cultura nacional, além de apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais. Na prática, observa-se que os bairros periféricos, afastados dos centros urbanos são justamente os mais afetados pela ausência do poder público, não apenas no que diz respeito à cultura, mas também no acesso a direitos essenciais previstos pela Constituição, como saneamento básico digno, serviços públicos de saúde eficazes e escolas que ofereçam condições adequadas de aprendizado, com infraestrutura e recursos compatíveis com as necessidades reais da população.

Em um país no qual a cultura frequentemente é tratada como algo supérfluo, e os investimentos em arte e cultura são os primeiros a serem cortados, esses territórios seguem enfrentando a negligência do Estado também no acesso a bens culturais. Como aponta Marilena Chauí (2000) em *Cultura e democracia*: o discurso competente e outras falas, a cultura ainda é vista como ornamento, um luxo dispensável, e não como um componente essencial da cidadania. Ao adotar essa lógica, essa organização reforça uma estrutura excludente que restringe a cultura às elites, ao entretenimento e à indústria, negando seu caráter de direito social e sua função como ferramenta de transformação social.

Portanto, o projeto Trilhando Educativo MAC-CE reivindica a instituição museal como um lugar de emancipação, em que a arte é caminho de questionamento e transformação. Ao invés de espaço estático, aqui ele se reconstrói em acontecimento, em momento de resistência e reinvenção de saberes, contribuindo na formação de sujeitos críticos e sensíveis à complexidade das relações sociais, políticas, sensíveis, estéticas e culturais.

Considerando que a arte exerce um papel fundamental na construção de subjetividades e no fortalecimento do senso crítico e cívico, a presença do projeto nessas comunidades revela-se não apenas pertinente, mas essencial, rompendo com a lógica da centralização cultural e reafirmando o direito à arte e à cultura como dimensões constitutivas da cidadania.

Mediação “Conhecendo o Zé e a criação Artística”

A ação, que aconteceu para as turmas do 4º ano do Ensino Fundamental I da Escola de Ensino Municipal Professor Clodoaldo Pinto, no dia 12 de junho de 2025, teve como provocação despertar o interesse dos alunos - entre 9 a 11 anos - pela arte regional cearense, promovendo a sensibilização e estética a partir das obras Ex-votos (2006) de Zé Tarcísio e sua relação com a cultura e o cotidiano nordestino. A ideia de abordar o artista cearense e sua biografia a partir de um poema autoral do educador, reforçando a importância da leitura nos primeiros anos do ensino básico.

A acolhida pelos discentes, sua escuta atenta, sua sensibilidade, os olhares curiosos e mãos dispostas a criar, surpreendeu o jovem educador que carregava, como quem guarda uma pedra no bolso, o medo do encontro, de não se fazer entender, de não conseguir alcançar, para além dos objetivos pedagógicos, a dimensão estética, ética e política desse momento. Ilustrando tais percepções, destaca-se a relação de ensino-aprendizado com a criança autista que não sabia ler, revelando-se como oportunidade única de proximidade. O dedo que percorre as linhas do poema enquanto lido, acompanhado pelo ritmo da voz, atravessado pelo tempo de seu olhar - simples gesto de partilhar o papel, o tempo e a escuta, percebeu-se a mediação enquanto algo maior que apenas uma ponte: era um chão compartilhado.

Em outro momento, umas das crianças informou que não sabia desenhar “nada artístico”. A partir de estímulos orais, do afeto e da reafirmação enquanto território seguro para criação, a discente contorna a própria mão sobre a folha e a preenche com desenhos e cores, fazendo notar-se que, de forma instintiva, algo profundamente próximo à linguagem da obra mediada na ação. Tais práticas ensinaram mais sobre escuta e criação ao profissional em formação do que qualquer planejamento prévio.

Ao final da atividade, sob uma perspectiva positiva de atravessamento e inspiração relatada pelos participantes, nota-se a responsabilidade sobre práticas educativas que refletem acerca do papel da arte e suas comple-

xidades, entendendo-a não como adorno, mas como uma linguagem de existência, resistência e comunicação. Afinal, como nos ensina Conceição Evaristo (2005), a escrivência é a inscrição da subjetividade de quem escreve, de quem vive e resiste.

Desta forma, as oportunidades de compartilhar publicamente tais percepções e experimentações consiste em, para além do relato profissional, um gesto de memória encarnada, uma forma de dar continuidade a essa vivência e ampliá-la em outros sentidos.

Importante ressaltar que a experiência, como nos alerta Jorge Larrosa Bondía (2002), “não é o que simplesmente acontece, mas o que nos passa, o que nos toca”. E assim, o Trilhando não apenas aconteceu ali como ação pontual ou ainda institucional, mas como profundo atravessamento do ser, e lugar fértil de aprendizado de outras práticas docentes, dialogando com a ideia de que quando o museu se desloca, transforma-se.

Tal cenário insurge uma das inquietações que instigam as elaborações desta prática profissional: o pensamento constante sobre métodos de escuta e como a arte educação pode colaborar na amplificação desse encontro, percepção essa que também embasa-se a partir do entendimento da vulnerabilidade desse público específico, sendo esta não apenas socioeconômica, mas também afetiva, observada no cotidiano dessas relações.

Para muitos desses estudantes, o ambiente institucional não é apenas um espaço de aprendizado, mas um refúgio, território de conforto que a realidade de suas casas não proporciona, tornando projetos como este, que objetivam chegar aos territórios socialmente considerados marginais, poderosos métodos de transformação, permitindo por outras vias a reelaboração do ser enquanto pensante crítico e criador.

A arte educação tem essa capacidade única de atravessar barreiras. Seja através da leitura, da fruição, da comunicação e/ou da criação artística, a arte permite a criação de um espaço de expressão em que a criança não é apenas um receptor passivo de conhecimento, mas uma protagonista ativa em sua própria formação. Como nos lembra Paulo Freire (1996), “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção”. E ela, por si só, revela a complexidade do ser humano em sua essência mais pura e criativa.

Ainda nesta vivência, em um gesto simples, mas profundamente simbólico, foi proposta a exibição das criações da turma, em formato de varal, estendido no pátio da escola, instigando este território a fruir arte de uma outra maneira, tornando-o em espaço ainda mais vivo, com traços, cores e sentidos, elaborando a ação como amplificação desta escuta.

Figura 1. Trilhando Educativo MAC-CE: Conhecendo o Zé e a criação Artística.



Fonte: Arquivo pessoal

Mediação “Fabulação e criação nas poéticas imersivas presentes nas obras de Zé Tarcísio”

Esta proposta educativa, realizada no dia 25 de junho, na Escola Areninha Aracapé, partiu das obras do artista cearense Zé Tarcísio, cuja trajetória é marcada por uma experimentação incessante entre linguagens, formas e sentidos, por meio de criações no qual convoca um olhar sensível e comprometido com as realidades do seu tempo.

Ao aproximar esse artista e suas elaborações aos jovens estudantes do Aracapé, a intenção não era apenas apresentá-lo, mas provocar reflexões sobre como essas obras atravessam tais vivências, subjetividades e marcadores sociais das pessoas participantes e possibilidades de criação e fabulações outras.

Iniciada a conversa com perguntas simples e, ao mesmo tempo, profundamente provocadoras (O que é arte? Por que a gente cria? A arte pode transformar a vida?), os estudantes, inicialmente tímidos, aos poucos se aproximaram, arriscando falas, gestos, ideias.

As obras – Casal (1970), Entre os pais (1970), Peregrinos (1970), Cinco irmãos (1970), Pagando promessa (1970), Amizade (1970), Concludentes (1970); Coral (1970), As irmãs (1970); Entre amigos (1970), Vigário (1970), Romeiros (1970), As primas (1970) e Na romaria (1970) - apesar de serigrafias, foram selecionadas por apresentarem traços visuais fortemente relacionados ao universo estético dos folhetins de cordel, carregando uma expressividade gráfica, temática e simbólica que dialoga diretamente com essa linguagem popular, narrativa e profundamente enraizada no cotidiano nordestino, instigando a imersão sensível que se alinha à experiência pretendida aos discentes.

Como estratégia de mediação artística, utilizou-se a abordagem lúdica e afetiva, provocada pela contação de cordel de autoria do próprio educador, intitulado Arruaça no Canindé, no qual as estrofes relacionavam os títulos das obras trabalhadas na ação. O objetivo era despertar o interesse pela criação poética como forma de expressão pessoal e coletiva, mostrando que a literatura de cordel é também espaço de invenção e liberdade criativa.

Com isso, a partir do diálogo sobre as imagens e seus sentidos, os estudantes foram convidados a produzir seus próprios folhetins, instigados pelas impressões, pelos sentimentos e pelas ideias que emergiram da atividade. A atividade culminou na montagem de um varal de cordéis, que resultou em uma pequena, mas poética, exposição, transformando o ambiente escolar para dar visibilidade aos talentos dos estudantes e reconhecer a escola enquanto território vivo de cultura, criação e protagonismo juvenil.

Figura 2. Trilhando Educativo MAC-CE: Fabulação e criação nas poéticas imersivas presentes nas obras de Zé Tarcísio no bairro Aracapé.



Fonte: arquivo pessoal.

Mediações em diálogo

As experiências relatadas pelos educadores revelam pontos de encontro potentes entre suas propostas, mesmo em territórios distintos da cidade de Fortaleza: bairros periféricos, marcados pela ausência de museus e equipamentos culturais públicos, além de outros pontos de vulnerabilidade estrutural, que afetam diretamente a vivência de crianças e adolescentes nesses contextos.

Cientes dessas ausências, os profissionais optaram por abordagens que não apenas apresentassem obras de arte pertencentes ao acervo MAC-CE, mas que ativassem a escuta, o pertencimento e a criação a partir das vivências dos próprios estudantes. Em ambos os casos, o ponto de partida foi a obra do artista cearense Zé Tarcísio, cuja produção é profundamente enraizada no imaginário, na fé, nas lutas e nos afetos do povo nordestino, sendo essa escolha estratégica: ao mesmo tempo em que carrega densidade estética e crítica, também possui uma acessibilidade simbólica que permite a identificação das pessoas participantes com as imagens apresentadas.

Um elo marcante entre as duas ações foi o uso da poesia como ferramenta de mediação: no Aracapé, a literatura de cordel serviu como linguagem lúdica e provocadora para a criação coletiva, já em Padre Andrade, o poema autoral conduziu à biografia e à poética do artista. Em ambos os casos, a elaboração poética foi instrumento de aproximação, reconhecimento e invenção, fazendo com que a mediação, nesses encontros, ultrapassasse o campo da explicação, ela se fez gesto, escuta, corpo presente e afetividade partilhada.

Esse tipo de abordagem dialoga diretamente com os princípios da educação popular de Paulo Freire, como bem conceitualiza Conceição Paludo (2001), uma educação com o povo, com os oprimidos, partindo de seu contexto concreto e de sua realidade vivida. Em ambas as experiências, a mediação educativa não foi imposta de cima para baixo (como ocorre na lógica da educação bancária criticada por Freire), mas construída de forma dialógica, horizontal e participativa, reconhecendo os saberes prévios e a capacidade criativa dos educandos.

Mais do que apresentar conteúdos prontos, os educadores objetivaram provocar a curiosidade, a criatividade e o pensamento crítico, conforme propõe a pedagogia freireana. O fazer artístico (seja na forma de poemas, desenhos ou cordéis), neste sentido, não foi tratado como simples atividade ilustrativa, mas como linguagem de existência, resistência e invenção, impulsionando os conteúdos a emergirem das próprias práticas de vida dos estudantes e não de um currículo fechado e descolado da realidade.

CONCLUSÕES

Esta prática pedagógica em territórios periféricos, portanto, não apenas provoca a criação artística onde é pouco instigada, mas reconhece o outro como sujeito de saber e construtor do conhecimento, ativando a práxis e o protagonismo juvenil. Cada gesto de criação compartilhado, cada resposta poética, cada cordel escrito e pendurado, tornam visíveis os sujeitos históricos que habitam a escola e seus entornos.

Nesse sentido, o projeto Trilhando Educativo MAC-CE, mais do que um deslocamento físico das equipes e conhecimentos do museu, realiza um deslocamento político e pedagógico, ao sair dos centros institucionais e fazer da escola um espaço de cultura, escuta e transformação. E os educadores, ao se permitirem afetar, ensinar e aprender em diálogo com os estudantes, colocam em prática uma educação libertadora ética, estética, política e profundamente humana.

A culminância das ações com a exposição dos trabalhos em varais poéticos e visuais reforça essa lógica de valorização das criações dos estudantes. Ao pendurar os desenhos no pátio ou os cordéis nas paredes da escola, os educadores possibilitaram aos jovens o protagonismo dos seus gestos, conferindo visibilidade àquilo que tantas vezes é silenciado: sua voz, sua imaginação, sua potência. Esse gesto simples, mas carregado de sentido, transforma o espaço escolar num território de pertencimento estético, no qual a arte se torna linguagem de vida e resistência.

Assim, as duas experiências revelam como a arte-educação, especialmente em contextos marginalizados, não é um luxo ou complemento, mas um dispositivo essencial para o exercício do direito à cultura, à escuta e à expressão. Ao sair dos limites institucionais do museu, confirmamos que a arte se faz quando há encontro, e que esses encontros, quando afetuosos e respeitosos, são capazes de transformar realidades, ainda que em pequenos gestos.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 1988.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra**: os processos de subjetivação. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.

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

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

PALUDO, Conceição. Educação popular. In: GADOTTI, Moacir; ROMÃO, José Eustáquio (Orgs.). **Educação popular**: utopia latino-americana. São Paulo: Cortez, 2001. p. 79–91.

PROGRAMA DE EXTENSÃO “DESENHANDO NO MUSEU”: PERSPECTIVAS PARA A FORMAÇÃO EM DESENHO NO MUSEU DE ARTE DA UFC (MAUC)

Aline Teresinha Basso

Professora vinculada ao Instituto de Cultura e Arte
da Universidade Federal do Ceará – ICA/UFC.

Saulo Moreno Rocha

Museólogo vinculado ao Museu de Arte da
Universidade Federal do Ceará – Mauc/UFC.

Palavras-chave: Museu; Formação; Desenho; Educação; Extensão Universitária.

INTRODUÇÃO

O Programa de Extensão Desenhando no Museu consiste em uma parceria entre o Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC) e o Museu de Arte da UFC (Mauc). Está vinculado à Pró-Reitoria de Extensão da UFC (PREX), e visa oferecer ampla formação na área de desenho através de cursos, oficinas, workshops e sessões temáticas de desenho dentro do espaço museal. Tem por objetivo oferecer percursos formativos em desenho, capacitando o estudante a desenvolver desenhos em diversos graus de complexidade, além de colaborar para a democratização da educação em Artes e para a ocupação criativa e experimental do museu.

Os museus vêm, a cada dia mais, constituindo-se como espaços formativos, seja nas artes ou ciências. O fortalecimento da função educacional nos processos museais é uma das características marcantes da contemporaneidade, que possibilita novos olhares e modos de pensar, fazer e viver os museus, em sinergia com as abordagens mais inovadoras nos campos da Arte, da Educação e da Museologia. No mundo todo é crescente o número de atividades educativas e formativas nestes espaços para públicos de todas as idades. Neste sentido, introduzir um programa dessa natureza no Mauc, dedicado exclusivamente ao desenho, foi um processo alinhado ao reposicionamento da instituição com relação à sua função social, marcada-

mente com uma abertura mais ampla à diversidade de experiências e saberes da comunidade universitária, e que convergiu com as necessidades de um campo de estudo em crescimento na cidade de Fortaleza.

Atualmente o Programa dedica-se à oferta de oficinas e minicursos diversos no âmbito do desenho, a sessões de desenho de modelo vivo abertas à comunidade e, recentemente, introduziu a atividade de visitas desenhadas no âmbito das exposições vigentes. Tem-se observado um público cada vez maior nas atividades e, conseqüentemente, novas demandas formativas têm surgido. Neste trabalho apresentaremos o Programa, seu contexto, os objetivos, as realizações e as proposições para o futuro.

O Museu de Arte da UFC, a articulação do Núcleo Educativo e a inserção de um Programa de Extensão dedicado ao desenho

Desde a sua criação, em 1961, o Museu de Arte da UFC possui um forte vínculo com a educação. Por ser um museu universitário, sempre manteve uma relação próxima do universo da formação humana; por ser um museu de arte, o primeiro do Estado do Ceará desde a sua fundação, serviu de espaço para exposições, produção artística e incentivo à criatividade e à valorização da cultura cearense e regional em um diálogo permanente com o universal (Siqueira; Correia; Costa, 2019).

Os primeiros indícios da atividade educativa do Mauc podem ser encontrados ainda no período denominado pré-criação do museu (1955-1961), ou seja, nas atividades expositivas e culturais realizadas e irradiadas a partir da Reitoria da UFC, sob a orientação e incentivo do Reitor Antônio Martins Filho, criador da Universidade e do museu. A oferta regular de cursos e oficinas está prevista no seu ato de criação (Resolução nº 104, de 18 de julho de 1961), demonstrando a preocupação da instituição de tornar o museu uma referência para o desenvolvimento das Artes no território em que está inserido (Moreno Rocha; Siqueira; Correia, 2020).

Em 2019, em um contexto de reorganização institucional e de alinhamento às políticas nacionais e locais para a cultura e a museologia, o Mauc implantou o seu Núcleo Educativo (NEMauc), instância de gestão e execução da política educativa e cultural do museu. O núcleo tem atuado intensamente na organização de eventos, cursos, palestras, lives, conteúdo para redes sociais, oficinas de arte e outras estratégias educativas que têm colaborado para consolidar e ampliar a atuação do museu como instância de educação. É nesse processo de ampliação do lugar do museu junto a diferentes públicos que se insere o Programa Desenhando no Museu, que visa fortalecer o Mauc no quadro das instituições formativas no contexto artístico local, em continuidade à sua tradição histórica, mas também inovando a partir de novos referenciais, ações e articulações promovidas por profissionais da UFC.

Assim, o Programa de Desenho busca suprir uma lacuna verificada na cidade e na Universidade, ao tempo em que colabora para estreitar os laços entre a sociedade, o museu e a UFC, a partir de um viés extensionista e em articulação com as políticas internas de ampliação da cultura artística e com o programa educativo do museu. O Programa tem contribuído para o incentivo à iniciação artística e cultural, divulgando o acervo e a atuação do Mauc, promovendo um espaço formativo que integre diversos sujeitos e potencialize o fazer artístico como um vetor de futuro para as novas gerações, em sinergia com a preservação do patrimônio e com a valorização da cultura. Foi pensado como uma formação ampla e diversificada em desenho, abrangendo desde os conteúdos mais básicos e introdutórios, até os mais avançados e conceituais, incluindo o desenvolvimento de poéticas artísticas em desenho.

Por que desenho?

A estruturação de todo o Programa de Extensão se deu em torno da proposta de ensinar desenho. Além de uma multiplicidade de possibilidades formais, que dizem respeito a elementos como linha, mancha, valores, texturas, cor, e a composição desses elementos no plano do papel, o desenho também se refere ao pensamento sobre a espacialidade (perspectiva ou planaridade), o gesto e a autonomia da mão. Ana Leonor Rodrigues inicia uma definição para o desenho de maneira bastante simples:

Um desenho é um conjunto de linhas sobre um papel, feitas directamente com a mão, que resulta nesse objecto comum. Objecto que está presente em tantas actividades humanas e é tão importante para determinados desenvolvimentos do conhecimento e das artes [...] (Rodrigues, 2003, p. 9).

A autora defende que o desenho, contudo, não consiste apenas em riscar um papel, mas que a atividade de desenhar é, em si, “um acto investigativo da realidade através do olhar”, que envolve complexos “processos mentais e capacidades de abstracção” (Rodrigues, 2003, p. 9), sendo, portanto, difícil de definir. Apesar disso, ela defende que o desenho consiste num método que pode ser aprendido, não sendo um talento subjacente a apenas algumas pessoas.

O desenho, como prática de registro e de investigação, é a disciplina estruturante de diversas outras linguagens plásticas, seja para a arte, seja para o design. Pode-se dizer que muito do pensamento plástico ao longo dos tempos (pintura, escultura, instalação, design de produtos, arquitetura etc.) parte de um esboço físico ou mental, composto por linhas e eventualmente manchas, que precede a realização da obra e investiga as melhores possibilidades para ela.

A consciência do entendimento do desenho como base fundamental e determinante para a aprendizagem de todas as artes, remonta ao renascimento. Após um percurso secu-

lar, o desenho autonomizava-se e era-lhe reconhecido um estatuto enquanto linguagem artística por excelência. Tal passagem reflectiu-se, necessariamente, na prática de sua aprendizagem que deixou de se confinar ao atelier, onde uma relação de mestre-discípulo assegurava a transmissão directa do saber. A transferência do ensino do desenho para instituições oficiais, ampliava o sentido inicial de que este era portador, operando uma espécie de inversão da sua carga simbólica - da intimidade passava-se à colectividade do saber fazer. O conhecimento dos mestres era assim extensivo a um grupo cada vez maior de aprendizes de todas as artes, marcando tendências e sedimentando valores condicionados a procedimentos de aprendizagem padronizados (Ribeiro; Araújo, 1995, p.76)

Neste sentido, a ideia de um Programa de Extensão dedicado ao desenho, que ocorre nas instalações de um Museu, torna-se uma ideia inevitável. Oferecer um primeiro contato com a arte através de uma disciplina acessível, com materiais acessíveis, que coloque o estudante em contato com as principais noções artísticas, com a educação do olhar e da sensibilidade, é um empreendimento que faz todo o sentido.

Contudo, reduzir o desenho a uma ferramenta apenas introdutória ou de suporte a outras linguagens é bastante limitante, visto que o desenho como linguagem em si e como expressão, apresenta um vasto leque de possibilidades. Para John Berger (2017, p. 97), “[...] o desenho é tão fundamental para a energia que nos faz humanos como o canto ou a dança”¹. O autor afirma ainda que “Desenhar é conhecer com a mão”² (p. 88). Neste sentido, para além de meio de estruturação ou de linguagem em si, o desenho é uma ferramenta profícua para a expressividade humana. Ele é gesto, pensamento, investigação de mundo, invenção. Ana Leonor Rodrigues defende essa ampliação da concepção sobre o desenho:

Podemos desde já enumerar algumas das maneiras de entender o acto de desenhar e que se referem directamente ou a um modo de expressão artística em si mesmo, ou a um exercício e desenvolvimento dessa expressividade, ou a uma técnica de preparação e estudo prévio da obra a realizar noutra técnica e com outras tecnologias, mas também podemos explicá-lo como a manifestação de uma maneira de pensar específica e como um modo de comunicação simples e imediato no qual radica a própria escrita (Rodrigues, 2003, p. 18)

Na própria multiplicidade de definições sobre o que é o desenho, já se justificaria a existência de um Programa dedicado ao seu ensino dentro de um Museu. Portanto, seja como alicerce para outros aprendizados em arte, seja para o desenvolvimento de uma poética artística em desenho, seja como ferramenta de apreensão e expressão do mundo, defendemos

1. Livre tradução de Berger (2017, p.97): “[...] el dibujo es tan fundamental para la energía que nos hace humanos como el canto o la danza.”

2. Livre tradução de Berger (2017, p.88): “Dibujar es conocer con la mano”.

a importância do ensino do desenho no contexto da educação museal. Portanto, concordamos com Cabau, quando afirma que:

Só quando o ensino do desenho artístico é observado no contexto de uma aula de desenho se podem compreender os dispositivos capazes de activar o acesso de um aluno à sua natureza enquanto mecanismo de pensamento visual e aceder a essa capacidade que o desenho possui enquanto ferramenta de exploração na invenção e resolução de problemas plásticos (Cabau, 2012, p. 15).

Neste contexto,

O ensino do desenho pode recuperar a sua essência tornando-se numa educação da percepção, da observação exacta e da exacta dimensão, mas também da hipótese da transgressão da medida, da observação do mundo, não apenas pela aparência exterior dos objectos e seres, mas das suas linhas de força (Ribeiro; Araújo, 1995, p. 79)

Neste sentido, a proposta de um programa dedicado essencialmente ao ensino do desenho como prática artística, dentro de um museu, desloca a sala de aula para um contexto de imersão e contato direto com a arte. Por sua vez, o museu, enquanto sala de aula, enquanto instituição que fomenta o exercício do desenho, cumpre o seu papel para uma fruição e compreensão mais aprofundada da arte, promovendo o fazer artístico coordenado com a leitura e contextualização de obras (Barbosa; Cunha, 2010). Estabelece-se, assim, uma sinergia fecunda entre experimentação artística, sensibilização e formação estética, ocupação criativa e democrática de um espaço público, em conexão com o cumprimento da missão universitária e da função social do museu.

O ensino do desenho no contexto da extensão universitária na UFC

Para uma melhor compreensão do papel do Programa Desenhando no Museu, no contexto da extensão universitária na UFC, faz-se necessário compreender a extensão universitária, em si, a partir da proposta da sua Pró-Reitoria de Extensão (PREX):

A Extensão Universitária da Universidade Federal do Ceará fortalece a troca de saberes e experiências com diferentes segmentos sociais, compreendendo as ações extensionistas como processos educativos, culturais e científicos que articulam o ensino e a pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora entre Universidade e Sociedade.³

O Programa Desenhando no Museu visa, portanto, atender a uma grande demanda por formação inicial em arte na cidade de Fortaleza, articulando-se a uma necessidade social e comunitária latente, visto a escassez de espaços não-formais de formação artística. Nesse sentido, compreendendo o Museu de Arte como uma instância de educação não-formal,

3. Disponível em: <<https://prex.ufc.br/pt/sobre/apresentacao/>> Acesso em: 15 ago. 2023.

integrou-se às iniciativas educativo-culturais da instituição, amparadas em seu plano museológico, especialmente o Programa Educativo, em sinergia com o eixo temático Cultura Artística e Esportes, do PDI da UFC.

Além disso, cumpre destacar que esta iniciativa surgiu dos anseios e debates realizados no âmbito do Núcleo Educativo do Mauc, que reúne técnicos, docentes e estudantes a partir de distintos projetos de pesquisa, extensão e cultura. Um dos eixos centrais do Núcleo é o de desenvolver ações que contribuam para a democratização da arte e do acesso ao museu. Assim, o Programa de Desenho foi pensado de maneira a permitir o protagonismo discente e da comunidade artística cearense, o que evidencia a importância do museu para a formação de novas(os) professoras(es) e, ao mesmo tempo, colabora para uma integração eficaz e constante entre museu e sociedade.

Para o desenvolvimento das atividades, a atuação dos estudantes bolsistas remunerados e voluntários torna-se essencial. Ao assumirem o protagonismo das ações, eles têm a oportunidade de entrar em contato com as demandas advindas da sociedade, interagir e aprender a ensinar. Além dos estudantes bolsistas, o programa também conta com ministrantes diversos para a oferta de oficinas, minicursos e workshops. As(os) ministrantes - sejam discentes, ex-discentes ou membros da comunidade artística - são convidados em função dos seus conhecimentos e investigações artísticas, que podem ou não dialogar com o acervo e os artistas do Mauc. Desse modo, essa iniciativa articula-se ao tripé universitário, aliando ensino, pesquisa e extensão à dimensão de fruição, preservação e acesso ao patrimônio e ao saber artístico.

Programa Desenhando no Museu: propostas, ações, possibilidades e desafios

A criação do Programa foi antecedida por atividades isoladas de desenho, integradas ao escopo do Laboratório de Práticas Experimentais em Arte e Educação Museal (LAPEArte), um projeto de extensão criado em 2020 e vinculado ao Núcleo Educativo do Mauc. O Laboratório é cadastrado junto ao Programa de Promoção da Cultura Artística (PPCA) da Secretaria de Cultura da UFC, por meio do qual recebe fomento através de bolsas remuneradas para discentes da Universidade.

A partir de 2021, com a integração da Prof.^a Aline Teresinha Basso (ICA/UFC) ao LAPEArte, foram sendo desenvolvidas as primeiras atividades com foco em desenho, considerando a área de especialidade da docente. Em paralelo, a presença de discentes⁴ com conhecimentos básicos e intermediários nessa área favoreceu a elaboração e oferta da 1ª Edição do **Curso Básico de Desenho do Mauc**, ministrado na modalidade à distân-

4. Atuaram como ministrantes do Curso Básico (1ª Edição) os seguintes discentes da UFC: Mateus Fonseca Valente (Design), Melissa Morais Prates (Design), Natasha Sonali Souza de Sá Barreto (Design-Moda) e Vinícius Santos Ribeiro (Pedagogia).

cia, e primeiro indício de forte demanda social para atividades formativas em desenho, visto os cerca de 200 inscritos, com 40 vagas disponibilizadas, 37 matriculados e 15 concluintes (Barreto et al, 2022, p. 36).

Portanto, a demanda crescente e a participação significativa de público em atividades isoladas, como oficinas, possibilitou os primeiros ensaios para o que viria a ser o Programa de Extensão Desenhando no Museu, que se propunha, inicialmente, a ofertar cursos de extensão com duração acima de 20 horas-aula. Elaborado o projeto básico do Programa, foi tramitado internamente, nas instâncias de análise e avaliação, tanto do Mauc como do ICA, recebendo parecer favorável na PREX. Após sua aprovação na Pró-Reitoria, o Programa concorreu ao edital de bolsas, recebendo uma bolsa para discente, com início regular das atividades em março de 2022.

Formalizado junto à estrutura acadêmica, as atividades tiveram início com a oferta da **segunda edição do Curso Básico de Desenho do Mauc**, ao longo do primeiro semestre de 2022⁵. Paralelamente, outras atividades foram sendo implementadas, em função das demandas do Museu, tais como a participação dos bolsistas nos eventos calendarizados da instituição, como a Calourada, as Férias no Mauc, a Primavera e Semana dos Museus. Em todos os eventos, foram ofertadas atividades em desenho para o público, prática que ainda hoje vem sendo realizada e que consolida o lugar do programa em sua interface e integração com as atividades regulares e consolidadas do Mauc.

Contudo, os cursos mais longos apresentaram alguns pontos de fragilidade, sendo o principal deles a evasão. Apesar de observarmos uma procura bastante alta de pessoas, confirmada pelo número de inscrições, ao longo do processo a evasão mostrou-se alta, e os cursos finalizaram com poucos estudantes. Essa realidade também é observada nas outras atividades do programa, que sempre recebem muitas inscrições, mas, muitas vezes, um pequeno número de participantes. Porém, devido à exigência de regularidade que um curso de longa duração apresenta, a evasão torna-se mais visível. Diante desse quadro, tomamos a decisão de suspendermos a oferta de cursos de longa duração, e intensificamos as outras atividades planejadas e de curta duração.

Com relação às **oficinas**, uma diversidade de temas tem sido trabalhada pelos próprios bolsistas do Museu⁶: desenho com luz e sombra, cartoon, desenho de personagens, desenho com aquarela, desenho de anatomia,

5. Atuaram como ministrantes do Curso Básico (2ª Edição) os seguintes discentes da UFC: Luiza Rocha Torres (Design - primeira bolsista remunerada do Programa), Melissa Moraes Prates (Design), Natasha Sonali Souza de Sá Barreto (Design-Moda) e Symon Agostinho de Moraes Silva (História - primeiro bolsista não remunerado do Programa).

6. Atuaram como ministrantes de oficinas ao longo dos anos de 2022 e 2023 os seguintes discentes da UFC: Mateus Fonseca Valente (Design), Melissa Moraes Prates (Design), Natasha Sonali Souza de Sá Barreto (Design-Moda), Symon Agostinho de Moraes Silva (História), Luiza Rocha Torres (Design), Julia Gomes Gaia (Design), Diego Silva Costa (Design-Moda), Gabriel Oliveira do Amaral (Design-Moda), Helena Saraiva Kuhn (Design-Moda), Joana Cláudia Teixeira da Silva (Design-Moda), Julia Alves Anastácio (Design-Moda), Maressa Vasconcelos Bastos Varela (Publicidade e Propaganda) e Jennifer Rodrigues da Costa (Design-Moda).

desenho de autorretrato, desenho gestual, desenho com hachura, dentre outros. Contudo, também foram estabelecidas parcerias com profissionais externos à UFC, no sentido de contribuírem com seus conhecimentos oferecendo minicursos em suas áreas. Foi o caso do minicurso de Urban sketches: modos de ver a cidade (ministrado por Raony Rodrigues Bernardo), e do primeiro módulo do minicurso de Cultura e Pintura Japonesa (ministrado por André Luis R. Soares), que gerou grande procura. Para além de oficinas e minicursos, foi firmada uma parceria com o professor Galber Rocha⁷, que ministra aulas de desenho na cidade de Fortaleza, que propôs uma programação mensal de aulas com temas voltados ao desenho clássico e anatômico, a serem ministradas uma vez ao mês no Museu.

As **Sessões de Modelo Vivo**, atividade que a princípio teria um papel secundário, foram tornadas regulares e têm atraído um público bastante diversificado. As sessões passaram a fazer parte da programação do museu aos sábados, nos dias em que a instituição se encontra aberta ao público. Nestas sessões, é montado um palco em uma das salas expositivas e um ou dois modelos⁸ posam para que os participantes os desenhem. Algumas dessas sessões têm sido temáticas, a exemplo das sessões que dialogam com exposições temporárias. Nesta atividade, não há tutoria de nenhuma natureza, mas apenas a coordenação do tempo e organização geral da sessão por parte de um bolsista. Também têm sido ofertadas sessões sob demanda, voltadas para contribuir com disciplinas da própria universidade e destinadas a turmas de desenho curriculares, caso das turmas da disciplina de Desenho da Figura Humana, do curso de Design-Moda.

Atualmente, para além das atividades descritas, foi implementada uma nova ação, as **Visitas Desenhadas**, que consiste em construir diálogos em desenho com as exposições em cartaz. Os participantes são convidados a participarem de uma visita mediada em que o desenho tem papel de mediador da experiência estética. Neste sentido, pode-se conhecer a obra do artista e, ao mesmo tempo, aprender com ela e experienciá-la através do desenho.

CONCLUSÕES

Ao longo dos seus 64 anos de existência, o Mauc vem sendo palco para inúmeras e diversificadas iniciativas artístico-educativas. Ao implantar o seu Núcleo Educativo, em 2019, e estabelecer um conjunto de estratégias de ampliação das interfaces com a comunidade universitária e a sociedade mais ampla, a instituição reinventa-se constantemente, sem perder

7. Registra-se que o Prof. Galber participou de cursos de desenho e pintura no Mauc no início da década de 1990, mantendo desde então relações com o museu, especialmente por meio de oferta de cursos, workshops e aulas abertas sobre desenho, sendo um dos exemplos de colaboradores assíduos beneficiados pela atuação da instituição no âmbito da iniciação e formação artísticas.

8. Atuaram como modelos vivos ao longo do ano de 2022 diversos discentes da UFC, de maneira pontual ou com maior regularidade. A partir do ano de 2023 passamos a contar com dois modelos regulares, cadastrados como bolsistas na Pró-reitoria de Extensão: Nara Sofia Alves Gomes (Design-Moda) e Davi Moura Rodrigues (Teatro).

de vista a sua historicidade, sua missão e seus objetivos, em sinergia de propósitos e ações com o ensino, a pesquisa e a extensão.

Assim, o Programa Desenhando no Museu aponta para a potencialidade e a relevância da integração entre unidade acadêmica e administrativa (ICA e Mauc); da colaboração entre docentes, técnicos e discentes; da construção e fortalecimento de vínculos do museu com a sociedade e da universidade com os distintos públicos que podem agregar-lhe valor, impacto e ressonância. A extensão universitária, portanto, é uma instância de diálogo, de participação e de democratização, possibilitando que agentes internos e externos às instituições de ensino possam dela participar, usufruindo do patrimônio coletivo que é o conhecimento construído cotidianamente nas universidades públicas.

Ao propor percursos formativos em Desenho, o Programa também supre uma demanda em função da ausência de curso de Artes Visuais na UFC, possibilitando um espaço de iniciação à arte, além de um ambiente de encontro, diálogo e troca entre artistas com carreiras já consolidadas e pessoas ingressantes nesse universo. Dessa forma, instituem-se novas ambiências educativas que, historicamente, têm sido muito importantes para o desenvolvimento das Artes no Ceará, como atesta a própria história do Mauc e de sua atuação.

Destacamos, ainda, a relevância das pessoas discentes que atuaram e atuam no Programa, base essencial para o desenvolvimento das diferentes linhas de atuação até agora implementadas. O incentivo à autonomia e a valorização das competências, saberes e fazeres dos estudantes tem-se mostrado caminho virtuoso de promoção dos talentos artísticos de nossa universidade. Ao integrarem-se ao Programa, além de atuar no planejamento, organização, execução e avaliação de ações, as(os) estudantes participam ativamente da vida do Museu, construindo caminhos singulares na cena artística e educacional da cidade, além do incentivo à produção científica, representada por meio da apresentação de trabalhos em eventos, como os Encontros Universitários e a Jornada de Práticas Educativas e Científicas do Mauc.

À sociedade, foco central das ações extensionistas, o Programa tem oferecido diversas ações que fomentam e incentivam a participação cidadã na Universidade, a ocupação e democratização do ambiente museal, além dos ganhos subjetivos e objetivos que cada partícipe agrega à sua trajetória pessoal e profissional por meio da prática do desenho. Assim, a par das demandas apresentadas na escuta constante dos nossos públicos, a avaliação tem indicado caminhos de aprimoramento e expansão, bem como redirecionamento de estratégias previamente delineadas.

Após mais de quatro anos de implantação, acreditamos que ainda há muito a desenvolver no âmbito de um Programa de Extensão inserido no

contexto museal. Como extensão, é notório que deve atender às demandas do público, motivo principal que justifica uma ação dessa natureza. Compreender as especificidades desse público nos fez repensar as ações e ofertas inicialmente planejadas. Através das experiências realizadas foi possível perceber a necessidade de adaptação do projeto inicial, gerando novos desdobramentos e caminhos.

Portanto, se “Desenhar é aumentar o mundo” (JANEIRO, 2013, p. 19), então seguimos firmes no propósito de contribuir, através das ações do Programa Desenhando no Museu, com essa expansão do mundo, com a construção de novos olhares e possibilidades nas vidas de inúmeras pessoas.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da. (Org.). **Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

BARRETO, Natasha Sonali Souza de Sá et al. Curso Básico de Desenho do Mauc - 1ª Edição (2021). In: **Jornada de Práticas Educativas e Científicas do Mauc**: caderno de resumos e programação. Fortaleza: Mauc, 2022, p. 36.

BERGER, John. **Sobre el dibujo**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2017.

CABAU, Philip. **O Dispositivo Desenho**. A implementação da prática do desenho no ensino artístico. Leiria, PT: Edições ESAD, 2012.

JANEIRO, Pedro António. **O Papel do Desenho**. Coleção Pensar Arquitectura. Casal de Cambra, PT: Caleidoscópio, 2013.

MORENO ROCHA, Saulo; SIQUEIRA, Graciele Karine; CORREIA, Helem Cristina Ribeiro de Oliveira. A implantação do Núcleo Educativo do Mauc: políticas públicas, planejamento e experimentação. In: CASTRO, Fernanda; SOARES, Ozias; COSTA, Andréa. (Org.). **Educação Museal**: conceitos, história e políticas. 1ª ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2020, v. 3, p. 30-43.

RIBEIRO, Ana Isabel; ARAUJO, Renata. **O desejo do desenho**. Almada: Câmara Municipal. Casa da Cerca - Centro de Arte Contemporânea, 1995.

RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira. **O que é Desenho**. Lisboa: Quimera Editores, 2003.

SIQUEIRA, Graciele Karine; CORREIA, Helem Cristina Ribeiro de; COSTA, Pedro Eymar Barbosa. **Um museu universitário de arte no Ceará – história, coleções e atuação**: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – Mauc/UFC. TOM, 9, UFPR, 2019, p. 153-163.

DA SALA DE AULA PARA O MUSEU: UM ENCONTRO COM A ARTE DE DESCARTES GADELHA

Eduardo Ferreira Chagas

Doutor em Filosofia pela Universität Kassel (Alemanha) (2002) e Pós-Doutorado em Filosofia pela Universität Münster (Alemanha) (2019). Professor Titular da Universidade Federal do Ceará do Curso de Filosofia. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (PQ2). E-mail: ef.chagas@uol.com.br

Leimison Casimiro da Silva

Especialista em Metodologia do Ensino de Arte (UECE) e leciona a disciplina de Artes na rede municipal de Fortaleza.

Mariana Jullianne de Sousa Mota

Especialista em História do Brasil pela Universidade Vale do Acaraú e leciona na rede pública municipal de Fortaleza.

Wesclei Ribeiro da Cunha

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e Pós-Doutorado em Educação (UFC). Professor da rede pública municipal de Fortaleza. E-mail: wescleiribeiro@gmail.com

Palavras-chave: Museus; Educação Museal; Formação Integral; Relato de experiência; Intercâmbio.

APRESENTAÇÃO

Da sala de aula para o museu

O intuito do presente trabalho é apresentar metodologias relacionadas ao campo da leitura do mundo, seja por meio da palavra ou por outras formas de expressão, como a pintura, exercidas na realidade da escola pública de Fortaleza. A visita guiada ao Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará proporcionou uma experiência para além da sala de aula, na qual começamos a pesquisa acerca de pintores cearenses, entre os quais destacamos Descartes Gadelha.

Por meio da Arte, encontramos um meio de sensibilizar o olhar dos estudantes a fim de desnaturalizar essa organização socioespacial da cidade, sobretudo no que tange às coleções artísticas de Descartes Gadelha, o que permitiu também um questionamento acerca de contradições resultantes das desigualdades sociais de Fortaleza.

Com o Centenário da Semana de Arte Moderna (2022) e os 60 anos do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc) (2021), inicia-

mos um projeto que desenvolve uma pesquisa sobre a arte na modernidade, compreendendo aspectos históricos, filosóficos e leitura de códigos e linguagens numa perspectiva transversal, interdisciplinar, a qual se articula com ações que buscam o conhecimento do universo artístico e cultural da cidade.

Diante dessa proposta, planejamos, com os estudantes das turmas dos 8º e 9º ano, visitas guiadas ao Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, ao Museu da Fotografia, e à Caixa Cultural, a fim de que eles expandam os horizontes de leitura e construam suas narrativas se apropriando também do nosso patrimônio artístico-cultural, por conseguinte, realizamos com eles seminários e rodas de conversas. No MAUC, os estudantes ficaram fascinados ao conhecerem as obras de pintores como Raimundo Cela, Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Chico da Silva e Descartes Gadelha.

Consideramos fundamental, enquanto educadores, estimular nos estudantes uma leitura do mundo e da palavra que ultrapasse as paredes da sala de aula, a fim de que lancem interpretações mais amplas sobre as nossas raízes histórico-culturais. Substancial para o desenvolvimento deste trabalho foi a exposição “Sempre fomos modernos”, Mauc, até então desconhecida dos estudantes. Essa parceria com a Universidade vem sendo bastante produtiva para que os nossos estudantes construam o próprio projeto de vida e exerçam o protagonismo, já que o acesso à universidade é um caminho transformador para a vida de cada um deles. Em Tempo e narrativa, Paul Ricoeur (2010) analisa a existência de uma correlação entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, que não é puramente acidental, mas uma forma de necessidade transcultural. Para o pensador, “se a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: está, desde sempre, simbolicamente mediada”. A experiência no museu com os adolescentes que, na maioria das vezes, o visitam pela primeira vez, evidencia que a escola precisa construir narrativas que permitam aos nossos estudantes ultrapassar barreiras sociais e culturais.

O brilho nos olhares fascinados diante das telas de Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Chico da Silva, Descartes Gadelha, Raimundo Cela, entre outras deste sexagenário museu, aponta para uma esperança de novos leitores que possam promover uma ressignificação produtiva, desconstrutora de rótulos, bem como um aperfeiçoamento permanente do nosso projeto, como oficinas de composição artística, haja vista que há estudantes com talento para as artes que nunca tiveram oportunidade.

DESCRIÇÃO DA EXPERIÊNCIA

O Griô redescoberto em sala de aula

No que concerne às metodologias que contribuíram para este projeto, destacamos que a XII Feira de Ciências e Cultura, organizada pela Secretaria Municipal de Educação, oportunizou a apresentação da pesquisa “As

dores dos famintos na Arte de Descartes Gadelha”, que foi desenvolvida com estudantes de uma Escola de Tempo Integral da rede pública de ensino, como também permitiu a discussão sobre a desigualdade social da cidade de Fortaleza. Necessário se faz, pois, pensar a educação como um processo ontológico e epistemológico, no qual seja possível verificar a interação entre os campos artístico e social, entre a “leitura do mundo e a leitura da palavra” (Freire, 2022), buscando-se uma permanente continuidade que desperte uma ideia de pertencimento, identidade, a fim de que os estudantes se sintam instigados a transmitir suas emoções, leituras críticas, intervenções na forma de pensar, visto que é inaceitável que as desigualdades sociais sejam naturalizadas por olhares mecânicos, insensíveis à invisibilidade de grande parte da população.

“As dores dos famintos na arte de Descartes Gadelha” enfatiza a contribuição da arte para denunciar as desigualdades e injustiças sociais, além de sensibilizar o olhar crítico diante dos invisibilizados que se encontram à margem da sociedade. Descartes Gadelha (1943) é leitor do seu tempo, um artista engajado com os temas sociais, uma vez em que nos instiga a questionarmos as contradições sociais, o que pode ser verificado nas coleções “Canindé: Canaã Nordestina (1974); “Catadores do Jangurussu” (1989); “Cicatrizes submersas” (1997) – 30 anos dedicados na composição de telas e esculturas, inspirado na obra “Os sertões”, de Euclides da Cunha, sobre o drama da Guerra de Canudos (1896-1897); “Iracemas, Morenos e Coca-colas” (2004).

Descartes Gadelha não hesita, pois, em expor as feridas da sociedade, assim como questiona narrativas históricas que excluem e silenciam a contribuição das classes sociais oprimidas e marginalizadas. O artista afirma ter encontrado os “Catadores do Jangurussu” acidental e incidentalmente por meio de um desnivelamento do horizonte, quando, apaixonado, almejava pintar o pôr do sol, não obstante uma criança o fez despertar para a realidade do aterro ao questioná-la a respeito do mau cheiro:

Quando uma criança passou com alguma coisa na cabeça, um saco, não sei bem, e eu perguntei: ‘Meu filho, o que é isso, e esse cheiro aqui?’. E ele disse assim: ‘Olha, eu não estou sentindo, mas as pessoas dizem que fede’. E eu: ‘Mas o que é, finalmente, isso?’. ‘Bom, deve ser o pessoal aí do aterro’. ‘Que aterro?’. E ele disse: ‘Aí atrás de mim’. Quer dizer, tinha um monticulozinho, um montículo de, sei lá, 6,4 metros, não lembro bem, e eu resolvi subir para ver aquilo lá, ainda com o coração inflamado de paixão. (...) Eu me dediquei a interpretar não aquela paisagem física, mas o sentimento das pessoas que são capazes de conviver naquela situação. Eu queria saber o que é que passava no coração daquelas pessoas que estavam lá, vivendo da sobra de uma metrópole. O sobejo da cidade de Fortaleza estava ali (Gadelha, 2009, p. 127-128).

As tintas tão vivas do artista não se resignam à cruel realidade de seres humanos que se encontram invisibilizados numa sociedade consumista, que despejava suas sobras naquele amontoado de lixo, um degradê que desconfigurava a paisagem do cartão postal. Na preparação para a feira de Ciências, analisamos as coleções do artista e destacamos tanto a sua leitura da realidade da realidade, quanto destacamos o seu processo de composição que abrange também as leituras e releituras dos clássicos da Pintura e da Literatura. Importante destacar também o conceito de herói ressignificado pelo artista no que concerne às pessoas invisibilizadas em nossa cidade.

Descartes Gadelha enfatiza sua paixão pelo Jangurussu após viver aquela realidade, instalando o próprio ateliê, uma pequena cabana de lona, diante dos catadores, “heróis famintos, corajosos” (Gadelha, 2018), por conseguinte reitera um aprendizado que lhe serviu para toda a vida. Esta relação entre Arte e realidade não se restringe a mero deleite, haja vista que o artista declara precisar pintar para compreender, o que é possível conferirmos na obra “O herói do aterro”:

Figura 1: O herói do aterro - Catadores do Jangurussu (1989)



Fonte: <https://mauc.ufc.br/pt/13-galeria-1989-01/>

Em entrevista concedida à Janaína Gouveia, Descartes Gadelha declara o seu envolvimento visceral com a arte e com os temas de suas composições, logo considera-se “Arte-dependente”. O artista se posiciona em prol dos marginalizados, protagonistas do seu universo artístico, bem como reconhece que o Jangurussu foi a sua escola de humanismo, de perdão e aceitação: “eu descobri que aquelas pessoas eram seres superiores, eram seres que tinham uma capacidade de resiliência muito grande. Impressionava a grandeza espiritual e moral daquelas pessoas” (Gadelha, 2018).

A arte do “Griô, profeta”, título da exposição comemorativa dos 80 anos de Descartes, permanece denunciando questões fundamentais da nossa sociedade. Com efeito, a persistência da fome e da desigualdade social, o turismo sexual e a invisibilidade de catadores e tantos trabalhadores que vivem em condições sub-humanas estão latentes nas coleções do artista

como narrativas, são crônicas que nos instigam a uma releitura da história oficial. Na visita com os estudantes da Escola de Tempo Integral ao Mauc, os olhares de fascinação despertados pela verdade contida nas obras demonstram o quanto é indispensável a participação dos nossos estudantes da escola pública em espaços culturais da nossa cidade.

Redescobrir Descartes Gadelha nos olhares de estudantes que visitam o Mauc pela primeira vez é revigorante. À medida em que o projeto é desenvolvido, novos horizontes são ampliados para além da simples composição de quadros, conforme pode ser observado nos exemplos a seguir, quando enfatizamos o processo de leitura e releitura dos clássicos da Pintura, que desenvolvemos semelhante processo numa disciplina Eletiva realizada na escola:

Figuras: 2 e 3.



Fonte: <https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/exposicao-2010-08-catadores-do-jan-gurussu-descartes-gadelha-18-10-2010/35-galeria-1989-01/>

Verifica-se, dessa forma, a possibilidade de um estudo crítico-comparativo ao estabelecer um diálogo com os clássicos da cultura ocidental, como a Santa Ceia, de Leonardo da Vinci (com a releitura proposta pela Figura 3) e A Pietá, de Michelangelo (com a releitura da Figura 2), resultando em expressões artísticas que evidenciam marcas peculiares, um palco prismático à medida em que são ampliadas as possibilidades de leitura ao interpretar as obras, estimulando um estudo crítico.

Com efeito, ao longo do projeto, estabelecemos como objetivo central ampliar o repertório artístico dos estudantes, percorrendo a História da Arte, apresentando artistas que compõem o cânone universal, como Leonardo da Vinci, Michelangelo, Monet, Caravaggio, Vermet, Degas, Paul Klee, pintoras latino-americanas como Frida Kalló, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, com o intuito de promover a pesquisa e estimular as produções artísticas da turma. Dessa forma, foi adotada uma metodologia comparatista a fim de que os estudantes, tal como Descartes Gadelha nas obras destacadas, interpretem e realizem o processo de releitura com o intuito de expressarem a própria interpretação da realidade. O aperfeiçoamento

dessa metodologia continua, haja vista que as obras são encaminhadas para a realização de exposições artísticas na escola.

Por meio das obras “Pietá do lixo”, “Herói do aterro”, “Santa Ceia”, “Pela Praia de Iracema”, entre tantas obras que integram as Coleções de Descartes Gadelha que se encontram no Museu de Arte da UFC, é possível ouvir dos estudantes interpretações filosóficas, teológicas, políticas e até mesmo metafísicas, uma vez que as cenas representadas nessas telas se repetem constantemente nas periferias da nossa cidade.

Michelangelo (1475-1564) pintou a Pietá, com Jesus nos braços de Maria, Leonardo da Vinci, além de tantos outros, pintou a Santa Ceia. Descartes Gadelha é uma ponte para os estudantes refletirem que Jesus está no coração das periferias que gritam pelo acesso à Cultura e à Educação, bem como pela partilha do pão e desconcentração da riqueza.

Necessária se faz, portanto, a luta para que a escola pública seja democrática e de qualidade, a fim de que não seja mero desnível, degradês aos horizontes de uma sociedade que não quer enxergar a força e a necessidade de justiça social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estas considerações são provisórias e apresentam-se dentro de um dinâmico processo, que pretende se integrar ao contínuo aperfeiçoamento dos estudos acerca de metodologias que busquem ampliar o diálogo entre a escola e os espaços culturais da cidade. Ao propormos uma Educação museal, compreendemos que este âmbito oferece ao processo de ensino-aprendizagem, além de uma formação artística, uma leitura crítica acerca da construção de memórias, de identidades, assim como permite pensar como a própria Arte é uma construção política. Concluímos uma fase das reflexões a que nos propusemos e compreendemos que a experiência docente compreende um processo inacabado, uma vez que a educação, conforme reiteramos com o pensamento de Paulo Freire (2022, p. 18-19) “é prática indispensável aos seres humanos e deles específica na História como movimento, como luta.”

Assim, ao trazermos para análise e reflexão a obra de Descartes Gadelha, verificamos que a trajetória do artista fomenta uma pesquisa sobre a relação entre Arte e sociedade, seja pelas temáticas engendradas pelo envolvimento do artista aos temas que denunciam as contradições de uma cidade profundamente desigual, seja pela construção de uma narrativa que problematiza a naturalização dessas desigualdades, uma vez que coloca no centro de suas coleções aqueles que são invisibilizados no tecido social.

Em face dessa experiência que pretende ser contínua, é possível considerar que a Educação Museal e as Artes podem figurar como estraté-

gias de ensino na escola, colaborando para uma formação integral que desenvolve sujeitos históricos e críticos, participativos e transformadores da sociedade, compreendendo também que as manifestações culturais da comunidade escolar dialogam com as representações que se encontram em nossos museus, haja vista que há uma construção, via de regra, ignorada pelos livros que narram a história oficial, as memórias da classe trabalhadora fazem parte da cultura da cidade, o que vai ao encontro de uma concepção da História que “arranca a tradição do conformismo” (benjamin, 1994).

Descartes Gadelha não via sentido expor a Coleção “Catadores do Jangurussu” sem a presença dos catadores no museu. A reação de cada um deles ao se verem representados nas telas do artista nos permite pensar o poder da representatividade, da desnaturalização de tantos seres humanos invisibilizados e do poder de conscientização e denúncia da obra de arte. Urge, pois, que nossos estudantes expressem sua indignação, sua sensibilidade, suas emoções para a construção de uma leitura crítica da própria realidade.

REFERÊNCIAS

Exposição 1989.01 – Catadores do Jangurussu – Descartes Gadelha – 20/07/1989. <https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/exposicao-1989-01-catadores-do-jangurussu-descartes-gadelha-20-07-1989/>

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

FREIRE, Paulo. **Política e Educação**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2022.

REVISTA ENTREVISTA UFC. “Descartes Gadelha: pintor, escultor e músico”. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2009. 2009_art_dmgadelha (repositorio.ufc.br)

RICOEUR, Paul. **Escritos e Conferências I**: em torno da psicanálise. São Paulo: Loyola, 2010.

TV ASSEMBLEIA. “Perfil entrevista Descartes Gadelha”. (Entrevista concedida à jornalista Janaína Gouveia). 13 dez 2018. <https://youtu.be/BEi-jP2K-XUE?si=SYxgWKMkbOitvQHu>

FORMAÇÃO, TERRITÓRIO E AFETOS: NARRATIVAS MUSEOLÓGICAS NO SERTÃO CENTRAL CEARENSE

Lorena da Costa Patricio

Mestranda em Educação e Ensino (PPGEM/UECE). Licenciada em Letras - Português pela Universidade Estadual do Ceará (FECLESC/UECE). Atualmente, é coordenadora pedagógica da Casa de Saberes Cego Aderaldo (Secult-Ceará / Instituto Dragão do Mar) E-mail: lorena.patricio@idm.org.br

Richelly dos Santos Silva

Graduanda em Licenciatura Plena em Geografia no IFCE/Campus Quixadá. Atualmente, é bolsista do núcleo educativo da Casa de Saberes Cego Aderaldo (Secult/Ceará/Instituto Dragão do Mar). E-mail: richelly.santos.silva00@aluno.ifce.edu.br

Palavras-chave: Formação; Conhecimento; Roteiro Afetivo.

INTRODUÇÃO

A presente reflexão propõe uma abordagem sobre as experiências museológicas desenvolvidas no contexto da Casa de Saberes Cego Aderaldo, um equipamento cultural inaugurado em 09 de dezembro de 2017, na cidade de Quixadá, no Sertão Central do Ceará. A abertura oficial contou com a presença do então Governador do Estado, Camilo Santana, e do Secretário da Cultura, Fabiano dos Santos Piúba. A Casa de Saberes surgiu como desdobramento e ampliação do Memorial Cego Aderaldo, assumindo uma proposta mais ampla e integrada de valorização da cultura, da memória e do patrimônio cultural.

Sua criação está alinhada aos princípios da Política Nacional de Museus (PNM), instituída em 2003 pelo então Ministério da Cultura (MinC), após amplo diálogo com a comunidade museológica brasileira. A PNM representou um marco histórico ao propor, pela primeira vez, uma política pública setorial voltada aos museus, com base na constituição de uma rede nacional articulada, democrática e plural. O documento “Política Nacional de Museus: memória e cidadania” consolidou esse processo, reunindo contribuições de profissionais, instituições culturais, universidades, secretarias de cultura e demais agentes do campo museal.

A PNM estabelece como premissas a valorização, a preservação e o acesso ao patrimônio cultural brasileiro, entendendo os museus como espaços vivos de construção de identidades, promoção da diversidade e fortalecimento da cidadania. Nesse sentido, a Casa de Saberes Cego Aderaldo se insere como uma experiência que busca articular práticas museológicas e educativas em diálogo com o território, as comunidades locais e suas expressões culturais.

O museólogo Mario Chagas (2013), referência no campo da museologia social, destaca que a relação entre educação e patrimônio é anterior à criação de instituições como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), remontando às práticas museológicas do século XIX. Essa perspectiva reforça o papel formativo dos museus e centros culturais como lugares de conservação, mas também como espaços de mediação, afetos e experiências compartilhadas.

Em 2022, durante a 26ª Conferência Geral do ICOM em Praga, foi aprovada uma nova definição de museu, ampliando a compreensão de seu papel na contemporaneidade. Segundo o documento:

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" (ICOM, 2022).

Essa atualização evidencia a centralidade de conceitos como acessibilidade, inclusão e sustentabilidade, em sintonia com práticas museológicas que, assim como no Roteiro Afetivo Cego Aderaldo, valorizam a participação comunitária e a construção coletiva de sentidos.

A atuação da Casa de Saberes tem se orientado por esse entendimento, desenvolvendo ações que combinam pesquisa, formação, mediação cultural e valorização dos saberes locais, a partir de uma museologia crítica e comprometida com as transformações sociais.

A Casa de Saberes Cego Aderaldo conta com um ativo Núcleo Educativo, responsável pela articulação do seu programa de formação contínua para estudantes universitários. Esse núcleo constitui a célula pedagógica da instituição, promovendo uma atuação integrada entre educação, cultura e território.

O programa se propõe a desenvolver um conjunto de experiências formativas, práticas de mediação cultural e processos de pesquisa aplicada, voltados para o fortalecimento do vínculo entre a Casa, os visitantes e a

sociedade educacional e cultural. A formação dos estudantes envolve vivências em mediação de exposições, ações educativas, oficinas, rodas de conversa, intervenções artísticas e o acompanhamento de projetos curatoriais e de programação cultural.

Por meio dessas ações, o Núcleo Educativo busca fomentar diálogos entre saberes populares, eixo principal de atuação do equipamento, contribuindo para a ampliação do repertório crítico dos estudantes e a valorização da cultura local. As atividades são pensadas a partir de uma perspectiva de educação museal, que valoriza a escuta, a participação, a construção coletiva do conhecimento e o enraizamento territorial.

Além disso, esse programa estabelece parcerias com escolas, universidades e instituições culturais, incentivando o intercâmbio de experiências e a circulação de práticas pedagógicas e artísticas que dialogam com os temas da memória, do patrimônio e da acessibilidade cultural.

Essa prática institucional dialoga diretamente com a Política Nacional de Educação Museal (PNEM), publicada em 2017, que estabelece diretrizes para a atuação educativa nos museus brasileiros. No eixo II - Profissionais, formação e pesquisa, a PNEM reconhece como atribuições do educador museal a elaboração participativa do Programa Educativo Cultural, a realização de pesquisas e diagnósticos, a implementação de programas e projetos educativos, bem como o registro, a sistematização e a avaliação das ações, sempre em vista da formação integral dos indivíduos (PNEM, 2017). Nesse sentido, o Núcleo Educativo da Casa de Saberes concretiza os princípios da PNEM, assumindo a mediação cultural de maneira prática crítica e territorializada, que articula pesquisa, educação e patrimônio em diálogo com as comunidades locais.

OBJETIVOS

Aderaldo Ferreira de Araújo, conhecido como Cego Aderaldo, foi um poeta popular que se tornou uma das maiores expressões culturais do Nordeste. Nasceu em 24 de junho de 1878, na cidade de Crato, mas veio para Quixadá ainda criança com a família, fugindo de uma grande seca. A figura central das nossas práticas expostas aqui será em Aderaldo que emerge como um personagem multifacetado, cuja trajetória entrelaça realidade e mito, tradição e modernidade, sertão e cidade. De origem humilde, vindo do meio rural, Aderaldo se destacou como poeta, cantador, exibidor de cinema e figura pública. Com sua arte, percorreu o Brasil no início do século XX.

Aos 18 anos, trabalhava alimentando uma fornalha em uma fábrica de algodão do proprietário Daniel de Moura, em Quixadá, quando sofreu um acidente que o fez perder a visão. Esse fato marcante o transformou em poeta e cantador. “Três Lágrimas” é o título de uma das canções mais marcantes de sua carreira: a primeira lágrima foi a morte do pai, a segunda, a

morte da mãe, e a terceira e última foi quando ele perdeu a visão e o grande amor de sua vida, Angelina Coelho de Moraes. Cego e sozinho, Aderaldo decidiu ganhar o mundo e refazer sua vida por meio das cantorias. Nunca se casou, mas durante suas longas viagens pelos sertões, chegou a adotar 26 filhos, criando e educando todos eles.

Foram mais de 70 anos dedicados à poesia e à cantoria nordestina. Formou uma orquestra com os filhos, modernizou a cantoria e introduziu o cinema no sertão por meio do “Cine Beija-Flor”, onde o próprio Cego Aderaldo audiodescrevia as histórias com uma pequena câmera “Pathé Baby” e alguns rolos de filmes, exibindo no sertão episódios e filmes como a Paixão de Cristo, um espetáculo nos terreiros cearenses. Foi também comerciante, atravessando sertões e florestas até chegar à Amazônia. Construiu um legado coletivo de artes e saberes, e suas contribuições são tesouros das artes populares. Foi Cego Aderaldo quem tirou o baião da viola, orquestrando-o e influenciando grandes artistas como Luiz Gonzaga. Em sua longa e aventureira vida, conheceu personalidades como Padre Cícero, Rachel de Queiroz e Lampião, com as quais compartilhou sua arte e seu encanto.

Vencendo todos os obstáculos e desafios, Cego Aderaldo tornou-se um exemplo de talento, coragem e superação. De tão grande, fez-se um mito do sertão e um tesouro cultural do povo brasileiro. Cercado de filhos, parentes, amigos e admiradores, morreu em 29 de junho de 1967, em Fortaleza.

Embora tenha alcançado fama e popularidade, Aderaldo também foi, por vezes, marginalizado ou esquecido em certos espaços, como o meio universitário ou a intelectualidade urbana, onde sua imagem era reduzida a uma expressão idiomática, esvaziada de sentido real. No entanto, nas camadas populares, seu nome persistiu como um mito, revivido nas rodas de poesia, nos folhetos de cordel e na memória coletiva, mesmo quando envolto em fantasias, exageros e reinterpretações.

Sua importância na cultura nordestina também se manifesta no impacto que sua arte teve sobre diversas expressões culturais. A potência de seu legado reside, enfim, na forma que sua figura se funde a arquétipos universais, como o do “cego cantador” presente em muitas culturas, ao mesmo tempo em que permanece profundamente enraizado no chão sertanejo. Nessa perspectiva, o projeto “Roteiro Afetivo” nasce da escuta atenta e do desejo de reencontro com o passado, percorrendo os mesmos caminhos trilhados por Cego Aderaldo para democratizar e difundir saberes através da memória sensível e coletiva. Trata-se de uma proposta que entrelaça saberes, com o intuito de transformar espaços cotidianos em lugares de memória, em que o território se apresenta como museu vivo.

O Roteiro Afetivo exerce uma função educativa essencial, ao integrar saberes geográficos, culturais e patrimoniais. Em cada ponto do roteiro, um

trecho da vida de Aderaldo é narrado, demarcando o território e ressignificando os lugares. Os pontos cartografados no percurso entrelaçam a história individual de Cego Aderaldo com a memória coletiva da comunidade, despertando e fortalecendo o sentimento de pertencimento. Um dos principais intuitos do Roteiros é reacender na população do Sertão Central o valor simbólico, cultural e histórico de Cego Aderaldo.

“A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza.” (Santos, 2002, p. 66). Com base nisso, ao refazer os trajetos percorridos por Cego Aderaldo, os lugares que foram mapeados deixam de ser cenários físicos e tornam-se lugares de memória, ou seja, são espaços carregados de significados, lembranças e afetos.

Nesse sentido, a Geografia vai ao encontro da poesia, formando uma tessitura entre o passado e o presente. A experiência de caminhar, ouvir histórias e estar corporalmente presente nesses espaços torna os participantes parte da paisagem. É criada, assim, através do percurso, uma relação viva e sensível entre território, memória e cultura popular, na qual o espaço geográfico não é apenas o “onde”, mas também o “como” se vive e se lembra.

O projeto contribui para a reflexão sobre as práticas museológicas que vão além das paredes institucionais, ampliando e democratizando o conceito de museu para o território vivido e as memórias que ele abriga. Assim, o Roteiro Afetivo reafirma Cego Aderaldo como um patrimônio vivo na memória do Ceará, celebrando seu legado artístico e influência que marca a cultura nordestina, a fim de criar elos nos espaços para que sua história seja conhecida, respeitada e que continue viva pelas próximas gerações. Desse modo, o Roteiro Afetivo torna-se uma potente ação de educação patrimonial e valorização da cultura popular. Ele ressignifica os modos de se fazer museu, apontando caminhos para práticas mais horizontais, inclusivas e conectadas com o território local. A cada passo, Cego Aderaldo é lembrado como presença viva que atravessa o tempo, e que continua a caminhar com e entre nós.

DISCUSSÕES

A relação entre museus, centros culturais e seus públicos passou por profundas transformações ao longo da história. Desde sua origem, marcada pela prática da coleta de objetos com finalidades simbólicas, políticas ou de prestígio, até o papel atual de instituições voltadas à educação, à fruição e à democratização do patrimônio cultural, o percurso dessas entidades revela uma trajetória de abertura e escuta social. Inicialmente restritas aos círculos privados da aristocracia, as coleções foram gradualmente se tornando públicas, sobretudo a partir das ideias de cidadania surgidas com a Revolução Francesa, no século XVIII (Moura, 2012, p. 13).

Segundo a definição do ICOM (2006): Museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e de seu meio ambiente com fins educacionais e de deleite.

Essa compreensão contemporânea amplia a noção de museus para além de acervos, reconhecendo seu compromisso com a formação crítica dos públicos e com a valorização da diversidade cultural.

A evolução da comunicação museal também tem grande relevância nesse processo. No século XIX surgiram as primeiras estratégias para tornar as exposições mais compreensíveis ao público, como a introdução de textos explicativos e a disposição espacial dos objetos. No século XX, elementos cenográficos e tecnológicos, como holografias, vídeos e sons, passaram a ser incorporados às exposições, proporcionando novas possibilidades de mediação (Moura, 2012, p. 15-17).

Um dos aspectos centrais da ação museológica hoje é a educação nas exposições, que deve considerar três elementos fundamentais: o tempo (o curto período que o visitante permanece no espaço), o objeto (que deve ser compreendido em sua pluralidade de significados), e o espaço (enquanto ambiente tridimensional que influencia a experiência do visitante). Esses fatores exigem que as exposições sejam planejadas com intencionalidade educativa, respeitando os diversos perfis e ritmos de aprendizagem (Moura, 2012, p. 18).

As pesquisas demonstram que o público dos museus ainda é bastante segmentado, com predominância de adultos entre 20 e 59 anos, de maior escolaridade e renda. Fatores como a falta de divulgação, dificuldades de acesso e custo de ingresso continuam a afastar grande parte da população desses espaços (Moura, 2012, p. 21-23). Nesse sentido, torna-se fundamental que os museus ampliem suas estratégias de inclusão e acolhimento.

A diversidade dos públicos exige uma abordagem educativa diferenciada. Crianças, por exemplo, devem ser compreendidas como produtoras de cultura, e suas visitas devem ser pensadas de forma lúdica e interativa. As famílias, por sua vez, compartilham afetos e experiências durante a visita, criando oportunidades de aprendizagem coletiva. Já os estudantes valorizam a autonomia e o direito de escolha no percurso museal. Pessoas com deficiência enfrentam ainda barreiras físicas e simbólicas que precisam ser eliminadas. Adultos e idosos, por fim, atribuem significados pessoais à experiência museal, sendo importante que a mediação dialogue com memórias, afetos e identidades (Moura, 2012, p. 26-31).

A ação educativa nos museus se fortalece com a atuação dos educadores, que são mediadores entre o acervo e o público. Sua função é proporcionar uma experiência significativa e prazerosa, adaptando a abordagem ao perfil dos visitantes. Além das visitas guiadas, outros formatos podem ser utilizados, como oficinas, cursos, atividades extramuros e ações específicas para públicos vulneráveis. Também é possível pensar estratégias educativas sem a presença do educador, utilizando recursos impressos, digitais ou interativos (Moura, 2012, p. 35-38).

O educador é, portanto, a “voz” e o “ouvido” da instituição (Moura, 2012, p. 43). Para desempenhar bem esse papel, é necessário domínio de conteúdo, sensibilidade para perceber os saberes prévios do visitante e habilidade para criar conexões significativas com os temas da exposição. Utilizar perguntas abertas, metáforas e analogias, bem como cultivar a paciência e a escuta ativa são atitudes que contribuem para uma mediação transformadora.

Dessa forma, a formação de públicos em museus e centros culturais exige não apenas acessibilidade física, mas sobretudo abertura simbólica e afetiva. Reforça-se, assim, o papel desses espaços como agentes de educação, diálogo e fortalecimento da cidadania cultural.

CONCLUSÕES

Este artigo adota uma perspectiva crítico-reflexiva, fundamentada nos princípios da pesquisa-ação cultural e educativa, com ênfase na valorização dos saberes populares como formas legítimas de produção de conhecimento. A construção teórico-metodológica se apoia em referenciais da arte-educação, da pedagogia crítica e da educação patrimonial, articulados a experiências concretas vivenciadas em contextos educativos e culturais no estado do Ceará.

O conceito de patrimônio cultural vem se ampliando ao longo das últimas décadas, ultrapassando as noções restritas a monumentos, obras de arte e edificações históricas. Para Néstor García Canclini, patrimônio é aquilo que “um conjunto cultural considera como cultura própria, que sustenta sua identidade e o diferencia de outros grupos”, incluindo elementos materiais, bem como saberes, práticas e modos de vida (Canclini, 1994). De forma semelhante, Mário Chagas afirma que o patrimônio é “um conjunto determinado de bens tangíveis, intangíveis e naturais envolvendo saberes e práticas sociais, a que se atribui determinados valores e desejos de partilha” (Chagas, 2006, p. 36), destacando sua dimensão dinâmica e relacional.

A ideia de patrimônio como algo neutro ou consensual tem sido questionada por diversos autores. Chagas (2006) aponta que o patrimônio é, acima de tudo, um “terreno em construção, fruto de eleição e campo de combate”, e que todo processo de preservação envolve disputas simbólicas e políticas. Em consonância, Canclini (1994) observa que embora o

patrimônio possa promover reconhecimento coletivo e identidade, também pode operar como um mecanismo de homogeneização, apagando os conflitos e as desigualdades de classe que atravessam a sociedade. Assim, a própria definição do que deve ser preservado e valorizado revela as hierarquias culturais em vigor.

O sociólogo Pierre Nora (1993) aprofundou esse debate ao entender o patrimônio como “lugar de memória”, no qual as relações entre pessoas, objetos e espaços constroem significados afetivos e sociais. Nesse sentido, a memória não é uma simples recordação do passado, mas um campo vivo de disputas, em que se decide o que será lembrado e o que será esquecido. Em uma sociedade marcada por desigualdades estruturais, esse esquecimento seletivo costuma recair sobre as culturas não hegemônicas, marginalizando suas tradições, linguagens e modos de existência.

Essa crítica dialoga com a noção de biopolítica, tal como desenvolvida por Michel Foucault. Se o poder moderno se exerce não apenas por meio da repressão, mas também pela gestão da vida e dos corpos, pode-se pensar que determinadas políticas públicas de patrimônio “fazem viver” algumas culturas e “deixam morrer” outras, ao privilegiar os interesses simbólicos das elites em detrimento das expressões populares e periféricas.

Frente a esse cenário, é fundamental repensar as ações educativas ligadas ao patrimônio, buscando romper com uma lógica autoritária e impositiva, que Paulo Freire identificou como educação bancária, aquela que trata os sujeitos como recipientes passivos de conteúdos prontos. Como alerta Freire (1987), “alguns educadores que trabalham com museus, monumentos e bens culturais acabam, consciente ou inconscientemente, optando por uma educação institucionalizada e burocrática, que vê o patrimônio como algo dado e imutável”.

Em oposição a isso, a educação libertadora propõe práticas voltadas à formação de sujeitos críticos, capazes de interpretar e transformar a realidade. A pedagogia com o patrimônio, nesse contexto, deve ser crítica, dialógica e participativa, promovendo o acesso aos bens culturais e, ao mesmo tempo, problematizando os discursos que os constituem. A volta ao passado não ocorre simplesmente para conhecê-lo, mas para utilizá-lo, ou seja, para construir sentidos no presente e gerar reflexão social.

Na mesma direção, Bell Hooks defende uma pedagogia do engajamento crítico, afirmando que ensinar é um ato profundamente político, sobretudo quando se propõe a formar sujeitos que pensem, questionem e transformem. Para ela, “ensinando pensamento crítico [...] para educar para a liberdade, temos que desafiar e mudar o modo como todos pensam sobre os processos pedagógicos” (HOOKS, 2013, p. 49). Nesse sentido, formar educadores críticos significa mais do que romper com modelos tradicionais e autoritários de ensino e/ou substituir por práticas dialógicas, eman-

ciptórias e democráticas, faz-se necessário romper principalmente com o sistema neoliberal que tem esmagado toda autonomia do fazer docente. Nesse processo, o papel do educador e do mediador cultural é central. Cabe a ele facilitar o encontro entre o visitante e o bem cultural, promovendo uma leitura compartilhada e uma escuta ativa. A mediação é vista como um processo que possibilita ao visitante uma leitura mais profunda do patrimônio, permitindo o exercício da consciência crítica (Chagas, 2006).

Diante disso, a pedagogia crítica aplicada ao campo do patrimônio busca valorizar as culturas marginalizadas, sem esconder os conflitos que atravessam as relações sociais. A pedagogia do patrimônio, quando crítica e dialógica, amplia o acesso aos bens culturais e contribui para a reescrita das narrativas coletivas, abrindo espaço para vozes historicamente postas à margem.

O patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado por comunidades e grupos em resposta ao seu ambiente, sua interação com a natureza e sua história, e lhes proporciona um senso de identidade e continuidade, promovendo assim o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, 2003).

Dessa forma, refletir e construir o patrimônio cultural requer mais do que ampliar ou reconhecer os bens, exige uma postura ética, política e educativa. Diante das contribuições de Canclini, Chagas, Nora, Foucault, Unesco e Freire, compreendemos que o patrimônio não é um acervo neutro do passado, mas uma construção social atravessada por memória, identidade e pertencimento.

Nesse horizonte, os roteiros afetivos são ferramentas potentes para a reinvenção da pedagogia do patrimônio, ao integrar-se com os conceitos de imaterialidade patrimonial. Ao executar o roteiro, a cartografia afetiva reforça laços emocionais, simbólicos e cotidianos que o povo estabelece com os espaços, o roteiro desafia a lógica hegemônica e valoriza as memórias culturais vividas da população.

Em última instância, ao articular crítica social e afetividade, o roteiro afetivo é apresentado como uma narrativa prática de resistência e reexistência, que corrobora o sentimento de pertencimento capaz de ampliar a noção de patrimônio imaterial e de fomentar o engajamento comunitário na formação de outras memórias vividas.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). **Política Nacional de Educação Museal** - PNEM. Brasília: Ibram, 2017.

CHAGAS, Mario. **Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação**. In TOLENTINO, Átila B. (org). Educação patrimonial: educação, memórias e identidades.

Caderno Temático de Educação Patrimonial nº 03. João Pessoa: Iphan, 2013, pp 27-31.

MOURA, Márcia Fortes de. **Que público é esse? Formação de públicos em museus e centros culturais**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2012.

CHAGAS, Mário de Souza. **Do dom ao direito: patrimônio cultural, direitos culturais e cidadania**. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2006. p. 33-47.

ICOM. Definição de Museu aprovada em 24 de agosto de 2022. 26ª Conferência Geral do ICOM, Praga, 2022. Disponível em: [<https://www.icom.org.br/nova-definicao-de-museu-2/>]]

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Revista Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

HOOKS, Bell. **Ensinando o pensamento crítico**: sabedoria prática. São Paulo: Elefante, 2013.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris, 2003. Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/convention>. Acesso em: 11 jul. 2025.

PRÁTICAS EDUCATIVAS NA PINACOTECA DO CEARÁ: TEMÁTICAS DISSIDENTES NO CAMPO MUSEOLÓGICO

Nágila Gonçalves Lima

Mestranda em Museologia pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (PPGMUSEU/UFBA). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB (nº 502/2025). E-mail: nagilalima@ufba.br.

Palavras-chave: Educação museal; Mediação cultural; Pesquisa em museus.

INTRODUÇÃO

A pesquisa foi desenvolvida por meio do edital de Pesquisa e Criação da Pinacoteca do Estado do Ceará no ano de 2024. A instituição selecionou projetos de pesquisa que tratam sobre as artes visuais, a relação com a curadoria, os acervos e a mediação. A pesquisa ora apresentada foi contemplada no campo da Arte-Educação/Acessibilidade Estética.

Durante o período de execução do projeto, buscou-se compreender como a educação e a mediação cultural têm sido articuladas à luz de princípios inclusivos e socialmente comprometidos. Em um cenário museológico que exige atualização constante de seus papéis sociais, investigar o campo da educação museal no âmbito de uma instituição pública de arte torna-se um exercício urgente de análise e proposição. A escolha da Pinacoteca do Ceará como objeto de estudo justifica-se pelo seu protagonismo recente na cena artística cearense e pelo compromisso institucional com a diversidade cultural, racial, territorial e estética. A pesquisa dialoga com a proposta do Painel Temático 5 do Fórum Estadual de Museus, ao articular práticas educativas, processos formativos e pesquisa no campo museológico.

O movimento contemporâneo da museologia no Brasil, especialmente a partir da década de 2000, tem enfatizado o papel do museu como um espaço de ação política, social e educativa. Nesse contexto, os museus de arte, muitas vezes alvos de críticas por sua elitização histórica, são desafiados a repensar suas práticas pedagógicas e comunicacionais. A Pinacoteca do Ceará, instituição jovem, inserida em um território da cidade de Fortaleza marcado por desigualdades históricas e por uma produção

cultural intensa, emerge como espaço privilegiado de observação dessas transformações. Compreender suas estratégias educativas permite, portanto, mapear possibilidades de atuação crítica e propositiva no campo da educação museal.

O objetivo geral desta pesquisa realizada por meio do edital de pesquisa e criação foi analisar como a equipe educativa da Pinacoteca do Ceará desenvolve suas práticas de mediação cultural em consonância com os princípios da PNEM, especialmente no que se refere à inclusão de públicos diversos, à acessibilidade estética e à valorização de narrativas periféricas e dissidentes.

Diante da ampliação do discurso sobre o papel social dos museus no Brasil, questiona-se: em que medida a atuação educativa da Pinacoteca do Ceará tem promovido ações comprometidas com os princípios da diversidade, da escuta ativa e da acessibilidade estética? Como os arte-educadores têm sido formados para lidar com públicos diversos? Existe um plano metodológico estruturado que sustente essas ações no cotidiano museológico?

A pesquisa também busca refletir sobre os impactos simbólicos e afetivos da mediação cultural em museus de arte, entendendo o papel dos educadores como mediadores de mundos, de linguagens e de presenças de temáticas interseccionais. A análise pretende, assim, contribuir para o debate nacional sobre os parâmetros formativos dos educadores de museus, ampliando as discussões sobre currículo, ética e escuta no exercício museológico. Ao dar visibilidade às vozes que atuam no “chão do museu”, a pesquisa propõe tensionar a centralidade curatorial e valorizar os agentes pedagógicos como construtores de epistemologias museais em diálogo com as comunidades.

Considerando que a Pinacoteca do Ceará encontrava-se, no período da pesquisa, como uma instituição recém-inaugurada, com apenas três anos de existência, a realização desta pesquisa adquire uma relevância estratégica. Em um momento em que muitas das diretrizes institucionais ainda estão em construção, especialmente no campo da educação, o presente estudo atua como ferramenta diagnóstica, registrando práticas em curso, evidenciando seus desafios e sugerindo caminhos. Com isso, pretende-se contribuir não apenas com o campo acadêmico, mas também com a consolidação institucional da Pinacoteca como espaço de formação social, crítica e sensível.

METODOLOGIA

O estudo utilizou uma abordagem qualitativa, com métodos complementares: observação de visitas mediadas, entrevistas semiestruturadas com arte-educadores e análise documental de projetos que foram disponibilizados pelo museu e pelos educadores. A coleta ocorreu entre agosto e

novembro de 2024, envolvendo educadores com diferentes níveis de atuação e formação na instituição.

As entrevistas buscaram compreender as experiências formativas dos educadores, suas metodologias, concepções de mediação e estratégias de acessibilidade. A análise de documentos inclui propostas que já são desenvolvidas pelos educadores, como “Percursos entrelaçados: Identidades Cearenses” e o projeto “Pinacoteca Itinerante”. A análise documental também incluiu o cruzamento de registros de mediações com programações públicas da instituição e relatórios de atividades disponibilizados pelos educadores, permitindo perceber o discurso institucional junto com a ação educativa em desenvolvimento.

A metodologia adotada permitiu observar convergências e tensões entre o planejado, o relatado e o vivido. Para interpretação do material, utilizou-se análise de conteúdo com categorias previamente construídas a partir dos objetivos da pesquisa e ajustadas ao longo da análise empírica.

A pesquisa foi conduzida por meio de uma abordagem qualitativa, ancorada em três eixos metodológicos: (1) observação direta das ações educativas da Pinacoteca do Ceará; (2) entrevistas semiestruturadas com arte-educadores; e (3) análise documental de propostas educativas desenvolvidas no museu. Segundo Minayo (2001), a pesquisa qualitativa permite compreender os significados atribuídos pelos sujeitos a suas práticas, sendo fundamental para estudos no campo da educação museal. A observação participante foi realizada entre agosto e novembro de 2024, em exposições como “Síntese: Arte e Tecnologia na Coleção Itaú”. Utilizou-se a técnica de diário de campo para registrar as interações dos educadores com o público. As entrevistas buscaram identificar metodologias utilizadas, formação profissional, concepções sobre inclusão e os desafios enfrentados nas mediações culturais.

A análise das práticas educativas revelou um comprometimento com os princípios da PNEM, especialmente no que tange à valorização da diversidade e à acessibilidade estética. O percurso educativo “Identidades Cearenses”, elaborado por Andrea Dalveroni, destacou afro-cearensidades e a luta antirracista. Já a proposta “Pinacoteca Itinerante” aproximou o museu de territórios periféricos.

A despeito da emergência de políticas públicas voltadas à educação museal, como a própria política de educação museal, observa-se um descompasso entre a formulação dessas diretrizes e sua implementação concreta nas instituições. A problemática investigada neste estudo evidencia um paradoxo: enquanto as instituições afirmam valores como acessibilidade, diversidade e democratização do acesso, na prática muitos museus ainda operam sob lógicas excludentes ou improvisadas. Como formar equipes educativas com consciência crítica, metodologia embasada e repertório

plural em um contexto de precarização institucional e ausência de planos pedagógicos robustos? Barbosa (2008) defende a mediação como prática política e estética. Esta é a inquietação que sustenta esta pesquisa. Na exposição “Síntese: Arte e Tecnologia na Coleção Itaú”, a arte-educadora Juliana idealizou uma mediação voltada para crianças neuro divergentes. Embora o público previsto não tenha comparecido, a proposta foi baseada em metodologias assistivas, como o PECS e o PCS. Isso reflete procedimentos que respeitam o tempo e a singularidade dos sujeitos.

As observações mostraram como educadores como Gi, Walli e Juliana conduzem visitas que articulam arte, memória e direitos humanos. Na exposição de Cláudia Andujar, temas como saúde mental e genocídio Yanomami foram mediados com sensibilidade e escuta ativa, em consonância com Freire (1987).

RESULTADOS E ANÁLISE

A partir da análise das entrevistas e do formulário aplicado a alguns integrantes da equipe educativa que foi possível o contato durante a pesquisa, evidenciaram-se os seguintes pontos até aquele momento: (1) a ausência de instrumentos avaliativos sistemáticos; (2) a sobrecarga de funções administrativas em alguns educadores; (4) a necessidade de formação continuada; e (5) o esforço coletivo para construir mediações sensíveis e plurais. O formulário revelou ainda que muitas educadoras estão em início de carreira e encontram nas oficinas e mediações oportunidades formativas. As educadoras demonstraram concordância quanto à centralidade do acolhimento e da escuta no processo educativo. No entanto, relataram dificuldades para dialogar com grupos socialmente vulneráveis e com instituições especializadas, como escolas para pessoas neuro divergentes. Essa lacuna aponta para a importância de parcerias estratégicas com redes como a Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE), o Centro de Referência em Educação e Atendimento Especializado do Ceará (CREAECE) e o Centro de Atenção Psicossocial (CAPS).

A ausência de um plano pedagógico formal e sistematizado na Pinacoteca não anula a existência de práticas educativas potentes. Muitas experiências ricas surgem da escuta situada e do vínculo afetivo entre educadores e o público. No entanto, esse cenário também aponta para a urgência da valorização institucional da educação museal como campo autônomo, com estrutura, orçamento e formação específica.

Conforme Krupczak, Aires e Silveira (2021), a mediação não pode ser tratada como uma extensão informal da curadoria, mas como campo epistemológico próprio, com metodologias e fundamentos pedagógicos singulares.

As entrevistas revelaram ainda o desejo de muitas educadoras por maior articulação com as escolas públicas e movimentos sociais. A fragilidade de vínculos com o território compromete o potencial de transformação

social do Museu. Retomar a perspectiva da museologia social, como formulada por Chagas (2016), permite recolocar a mediação como prática política de aproximação entre o museu e a comunidade, em um processo contínuo de reconhecimento mútuo e de reconfiguração das memórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa revelou que embora ainda em processo de estruturação, as ações educativas da Pinacoteca do Ceará demonstram forte compromisso com uma museologia crítica e plural. A escuta ativa, a mediação com base em perguntas geradoras e o investimento em práticas sensoriais são estratégias recorrentes que ampliam o acesso ao museu. No entanto, é fundamental que a instituição fortaleça seu plano educativo, institucionalize instrumentos de avaliação e invista em formação continuada.

Recomenda-se, ainda, a ampliação do diálogo com escolas públicas, centros de apoio a pessoas com deficiência e movimentos culturais periféricos. A função educativa do museu não é complementar, mas constitutiva. Fortalecer a educação museal é também ampliar o compromisso da Pinacoteca com o território cearense, suas memórias e futuros possíveis. É necessário compreender e fortalecer em cenário estadual e nacional que práticas educativas interseccionais não se sustentam apenas pelas práticas dos profissionais, mas necessitam de suporte institucional, marcos conceituais claros e políticas públicas estruturantes. A institucionalização de um plano pedagógico para a Pinacoteca, aliado a programas permanentes de formação para educadores, pode potencializar as práticas já existentes nas ações desenvolvidas. A pesquisa também sugere a criação de espaços de escuta e de formação entre educadores e curadores, de modo que a mediação não se dê apenas “após” a curadoria, mas em diálogo horizontal desde o início dos processos expositivos.

Dada a juventude da instituição, uma das contribuições mais concretas desta pesquisa é apontar para a necessidade da construção participativa de um Plano Político-Pedagógico da Educação Museal da Pinacoteca do Ceará, que contemple seus compromissos com a diversidade, a acessibilidade, a escuta ativa e a valorização dos territórios populares. Futuras pesquisas podem aprofundar dimensões específicas como: (1) a relação entre curadoria e mediação; (2) a formação continuada dos educadores; (3) os impactos das ações educativas sobre os públicos atendidos. Dessa forma, espera-se que este estudo inspire a formulação de políticas educativas enraizadas na prática e comprometidas com a função pública do Museu.

Por fim, destaca-se a importância de compreender a Pinacoteca do Ceará como lugar de experimentação pedagógica e estética, em que memórias, subjetividades e afetos estão no centro das ações. Museus que se abrem às infâncias, à diversidade, às negritudes, às quebradas e aos dissidentes são também museus que se abrem ao futuro.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae (Colab.). **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: UNESP, 2008. (Coleção Arte e Educação). 346 p. ISBN 8571399069, 9788571399068.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Museus. Portaria nº 605, de 10 de agosto de 2021.

CHAGAS, Mário de Souza; ALMEIDA, Maria Cristina Oliveira de (Org.). Educação e memória em museus populares. Rio de Janeiro: IBAM; CLA-CSO; MinC/Ibram, 2016. Disponível em: https://biblioteca-repositorio.cla-cso.edu.ar/libreria_cm_archivos/pdf_2016.pdf.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

MINAYO, Maria Cecília. O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo: Hucitec, 2001.

AQUILOMBANDO MAC.CE: REESTRUTURAÇÃO DO NÚCLEO EDUCATIVO E A FORÇA CONTRACOLONIAL DA EDUCAÇÃO MUSEAL COMO INSURGÊNCIA EPISTEMOLÓGICA, ESTÉTICA, ÉTICA E POLÍTICA

Mariane Romão

Mariane Romão é supervisora do Núcleo Educativo do Museu de Arte do Ceará (MAC-CE).

Aretha Gallego

Aretha Gallego é gerente do Museu de Arte do Ceará (MAC-CE).

Palavras-chave: Educação Museal; Arte Contemporânea; Práticas Contracoloniais; Escrivência Museal; Arte-Educação.

INTRODUÇÃO

Tendo como ponto de partida a reestruturação do Núcleo Educativo do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC.CE), este relato de experiência apresenta esse processo a partir do reconhecimento da escassez de registros institucionais das ações educativas do museu — um vazio que revela uma fragilidade recorrente no campo museal quanto à sistematização e à valorização dessas práticas. Historicamente, os trabalhos pedagógicos em museus têm sido relegados a condições de informalidade, descontinuidade e invisibilidade, apesar de sua importância estratégica na mediação entre museu, território e público.

Fruto de um gesto coletivo, interseccional e radicalmente comprometido com a justiça social, a reformulação em curso do Núcleo decorre de uma virada metodológica e política, que passou a compreender a ação educativa como produção de conhecimento científico (teórico e empírico), como escuta ativa das dissidências e como práxis comprometida com os direitos culturais, profissionais e humanos.

Desde a chegada de uma nova supervisão em 2023, as mudanças implementadas concentram-se na valorização da formação como experiên-

cia contra-hegemônica: redesenhando os critérios de seleção de estágio (priorizando grupos sub-representados), instituindo mecanismos permanentes de escuta coletiva, regulamentando os processos internos por meio de documentos participativos e tratando o cotidiano como campo de pesquisa, criação e arquivo vivo.

Nesse ato, que desloca a função educativa do museu para o centro do debate institucional - tornando-a estratégica, ética e epistemológica - destacam-se três práticas fundamentais: o Programa de Estágio em Educação Museal e os projetos Trilhando Educativo MAC.CE e Espaço Experimental Educativo MAC.CE. Essas frentes estão alicerçadas nas epistemologias de Ailton Krenak, Ana Mae Barbosa, Bell Hooks, Conceição Evaristo, Denise Ferreira da Silva, Nego Bispo, Paulo Freire e Sueli Carneiro, bem como redefinem a educação museal no MAC.CE como campo de formação política, produção de conhecimento e escrita coletiva dessa história.

Todo esse movimento de reestruturação forjado na escuta, na escrita coletiva, na formalização das práticas e na presença insurgente de sujeitos subalternizados, expressa a necessidade de aquilombar, tal como propõe Nego Bispo (2015), enquanto ato de criar abrigo para existir e resistir dentro da máquina institucional, construindo espaços de permanência, cuidado e autonomia a partir das brechas, fazendo da educação museal não apenas um território de luta e reinvenção cotidiana, mas também de elaboração de outras narrativas, no processo que Conceição Evaristo (1995) nomeou de *escrevivência*¹.

OBJETIVOS

Este relato propõe evidenciar os caminhos, as disputas e as insurgências que marcaram esse processo, intencionando:

1. Apresentar a reestruturação do Núcleo Educativo do MAC.CE como gesto de aquilombamento institucional, propondo uma educação museal que se constitua como prática coletiva de *escrevivência*, resistência epistêmica e construção de permanência para corpos dissidentes, assumindo a contracolonialidade como horizonte ético em disputa;
2. Discutir de que forma o Programa de Estágio em Educação Museal atua como política de acesso e permanência à corpos historicamente marginalizados, e de formação e produção de conhecimento científico;
3. Reforçar a importância da institucionalização das práticas educativas enquanto *escrevivência* e reconhecimento epistêmico e político.

DISCUSSÕES

O Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC.CE) integra o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, complexo cultural da Secretaria de Cul-

1. Apesar de não haver uma data exata de publicação, em entrevista à pesquisadora Cauane Maia, publicada através do Portal Geledés, a autora relata a criação do termo em 1995, em sua dissertação de mestrado, quando elabora um termo que dê conta ao ato de dar voz à experiência e à memória da mulher negra em suas escritas.

tura do Estado do Ceará, gerido em parceria com o Instituto Dragão do Mar. Localizado na cidade de Fortaleza, o MAC.CE afirma-se como espaço de experimentação curatorial, educativa e institucional, voltado à valorização de práticas artísticas e pedagógicas comprometidas com as urgências do presente. Sua missão é promover o acesso à arte contemporânea por meio de uma abordagem crítica, diversa e situada, reconhecendo a arte como campo de produção de pensamento, de disputa simbólica e de transformação social.

Atuando por meio de processos colaborativos, o Museu investe na formação de profissionais, no diálogo com os territórios e na construção de metodologias sensíveis que atravessam os campos da arte, da mediação e das políticas públicas culturais.

O Núcleo Educativo do MAC.CE, com os pés no chão e os olhos no horizonte, tem reorientado sua atuação em direção a um museu que não apenas acolhe as dissidências, assim como é atravessado por elas, e principalmente transformado a partir desse encontro. Essa mudança se fundamenta na própria composição da equipe, formada majoritariamente por pessoas negras, LGBTQIAPN+, vindas de escolas públicas e territórios periféricos.

Essas presenças dissidentes e transversais, por si, já são um enunciado. Mas para além destes grupos que integram o setor educativo, é preciso entender que tais rearticulações só foram possíveis a partir da alocação de uma pessoa deste mesmo recorte num cargo de tomada de decisão. Refletindo sobre a presença que impulsionou esse movimento e que assina a supervisão do setor, essa jornada é iniciada em 2021, quando começa sua trajetória em museus a partir da vaga de estágio no MAC.CE, investigando uma prática educativa pautada pela dissidência, por território e por escrevivência encarnada (Evaristo, 1995). A nomeação de uma pessoa negra, periférica, neurodivergente, LGBTQ+ e oriunda das fileiras da própria formação educativa do equipamento é um ato simbólico e político de ruptura com a lógica institucional que historicamente invisibiliza esses corpos para o perfil destes cargos.

Dessa forma, embora coletivas, as mudanças aqui relatadas também são fruto de uma escolha metodológica e sensível operada por essa trajetória singular: reestruturar a partir da escuta, valorizar o que não estava escrito, reinscrever a educação museal como centro ético do Museu. Propostas que surgem de uma condução instigada pelas lutas que atravessam esses corpos e a pedagogia não-formal, com a possibilidade real de transformação institucional a partir de práticas e insistências cotidianas.

Desta forma, ao instituir em 2025 o Regimento Interno do Programa de Estágio em Educação Museal, afirmou-se algo ainda mais profundo: a escrita da própria história por seus protagonistas. Uma história feita de trilhas,

de partilhas, de resistências. Com isso, a escrita institucional e sua implementação não representam apenas uma formalização administrativa, mas emergem como prática coletiva, construída em assembleias internas, escutas atentas e reuniões de planejamento que envolveram ativamente as pessoas colaboradoras do Núcleo.

Assumir uma nova trajetória para a supervisão do Núcleo Educativo em 2023 foi também assumir o impacto do apagamento. Afinal, não haviam registros, relatórios, metodologias, nem mesmo REFERÊNCIAS básicas às ações, profissionais ou estudantes que por ali passaram, sendo o Plano Museológico MAC Dragão (2021–2025) o único referencial para essa ambientação. Para coletar qualquer resquício de memória sobre a trajetória do Núcleo até aquele momento, tornou-se imperativo recorrer às memórias orais, trocas informais e pequenas pistas encontradas em publicações esparsas em outros setores.

Essa ausência de memória documental não apenas evidencia a negligência institucional em relação aos profissionais da educação, como também revela o lugar simbólico historicamente reservado à mediação e às práticas formativas nos museus: um lugar do provisório, do descartável, do apagável. Ao desconsiderar essas atuações como campos de elaboração intelectual e política, muitas instituições reduzem os educadores à condição de executores silenciosos, desprovidos de autoria ou permanência. É contra essa lógica de apagamento e silenciamento que as ações atuais se insurgem.

Escrever, registrar, institucionalizar — tudo isso não significa apenas organizar o presente, mas afirmar que o futuro também precisa de arquivos, de nomes, de rastros, de lembranças. A institucionalização das práticas e escritas, nesse contexto, emerge como afirmação de presença: uma recusa ao apagamento e uma declaração de pertencimento.

Em sintonia com a perspectiva freireana, trata-se de escrever a própria história como um ato político de “dizer a palavra”, de negar a lógica domesticadora que reduz o educador a um executor e o educando a uma vasilha a ser preenchida. Registrar a prática é também se afirmar como sujeito de uma cultura que transforma o mundo com o trabalho e com a linguagem (Freire, 1981).

Assim, o que se propõe nessa configuração é arquivar para resistir, para que ninguém mais precise recomeçar do zero, para que o educativo, seus profissionais e ações sejam, enfim, reconhecidos como elaboradores dos campos epistêmico e político.

São esses profissionais, atuais e egressos, com suas histórias, perspectivas e vivências, que instigam e alimentam a elaboração dessas práxis (regimentos, relatórios, protocolos e trilhas metodológicas), que nascem da

experiência cotidiana e retornam a ela, como métodos de formação, como testemunhos da prática e como arquivos vivos.

Cada redação elaborada pelo Núcleo é atravessada por múltiplas mãos, vozes e revisões que reafirmam a ideia de que toda escrita institucional pode e deve ser também escrivência (Evaristo, 1995) — ato de inscrição política de si no coletivo e do coletivo no mundo, atuando na talhação de uma epistemologia outra; é a transformação da prática em ciência, do gesto em documento, da mediação em narrativa —. E no caso do MAC.CE, trata-se de uma escrita da educação museal atravessada pela prática, pelos anseios, pelas contradições sociais e pelo desejo.

Como frutos dessa nova trajetória ao que se propôs o Núcleo Educativo, surge o projeto Trilhando Educativo MAC.CE, que consiste em ações de mediação artístico-cultural, que objetivam deslocar o Museu para além de suas paredes físicas, atuando em escolas públicas, comunidades, centros culturais, universidades e outros territórios frequentemente marginalizados das políticas culturais e educacionais. Sua proposta se ancora na arte contemporânea como ferramenta crítica e relacional, instaurando o Museu como espaço de escuta, pertencimento e reinvenção coletiva. Longe de levar conteúdos prontos, o projeto constrói experiências educativas situadas, fundadas no encontro entre os saberes do acervo MAC.CE e os saberes dos territórios, ativando a arte como linguagem de resistência e transformação.

Figura 1 - Ações do projeto realizadas em três localidades distintas.



Fonte: acervo núcleo educativo

Inspirado na abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (2002) — que articula fruição, contextualização e produção —, desenvolve ações que estimulam a leitura crítica das imagens, o reconhecimento das dinâmicas socioculturais locais e a criação artística como processo formativo e político. Cada atividade é concebida como acontecimento pedagógico singular, em que a prática educativa não apenas media conteúdos, mas tenciona narrativas hegemônicas, acionando dimensões éticas, estéticas e epistemológicas próprias das comunidades envolvidas. Nesse sentido, o projeto se afirma como prática contracolonial de educação museal, que opera desde os territórios e suas potências.

Entre as ações já realizadas, destacam-se:

- Recortar, Reaproveitar e Recontar: Colagem, Reciclagem e Narrativas Sociais nas Artes Visuais: para adolescentes da rede pública (14 a 17 anos), abordou temas como raça, gênero e sexualidade por meio da técnica da colagem. A atividade integrou a 1ª Semana Janaína Dutra, organizada em parceria com a Secretaria da Educação do Ceará;
- Se esse poço fosse meu... 119 anos do Poço da Draga: atividade com crianças da comunidade (5 a 13 anos), voltada à criação de adesivos que articularam memória, pertencimento e ocupação simbólica dos espaços urbanos, a partir de imagens e narrativas do próprio território;
- Conhecendo Zé e a Criação Artística: para estudantes do ensino fundamental (7 a 9 anos), promoveu o contato com a arte e cultura cearense, resultando em um varal expositivo na escola, afirmando o protagonismo das crianças como produtoras de sentido e memória.

Compondo esse cenário, o Espaço Experimental Educativo MAC.CE inscreve-se como iniciativa que transforma uma parte do espaço expositivo do Museu em território formativo, sensível e político. Criado e conduzido pelas pessoas colaboradoras da equipe, opera como um espaço-tempo de experimentação curatorial e pedagógica, no qual a prática educativa implica-se na produção de pensamento, de presença e de memória.

Com o objetivo de romper com as lógicas hierárquicas e funcionalistas da educação museal tradicional, cria um ambiente físico no espaço expositivo em que educar significa construir experiências coletivas a partir da escuta, da partilha e da insurgência. As ações aqui propostas — desde as elaborações curatoriais e expográficas à composição de programação — são elaboradas com base nas pesquisas das pessoas educadoras e provocadas pelas exposições, ativando outras formas de presença no Museu, atingindo, assim, um público diverso: visitantes ocasionais, estudantes de diferentes idades, artistas, docentes, assim como os próprios trabalhadores do equipamento, que se veem implicados nesse processo de reimaginação institucional. O Espaço Experimental afirma, portanto, que pesquisar em educação museal é também criar brechas, meios de (re)existir.

Figura 2 - Diferentes edições do projeto em diferentes exposições do equipamento.



Fonte: acervo núcleo educativo

Cada edição do Espaço Experimental — como nas exposições Terra de Gigantes, Temporada de Artes Cearense 2023, Cena Ocupa 23/24 e Anas, Simões e Dragões: lutas negras pela liberdade — configura um ensaio fabulatório, uma insurgência estética e ética. O que aqui se constrói é uma pedagogia da memória viva, que desentranha das dobras da história oficial os nomes, os corpos e as insurgências que recusaram a clausura. É importante ressaltar que embora as práticas aqui apresentadas sejam potentes e tenham conquistado destaque, elas integram um conjunto mais amplo de ações desenvolvidas pelo Núcleo Educativo.

Para ilustrar, consideremos as práticas formativas voltadas ao público externo, que operam como potentes tecnologias de partilha, escuta e reinvenção coletiva do comum. Tais ações não se limitam à ampliação de acesso ou ao atendimento de públicos, elas instauram campos de disputa simbólica, tensionam os modos tradicionais de circulação do saber e reconfiguram a própria função social do Museu como espaço cultural e político.

Através de oficinas, cursos livres e experiências formativas interinstitucionais, a equipe assume uma posição de atravessamento radical entre arte, educação e território. Essas ações, muitas vezes desenvolvidas em convocatória pública, com acessos amplos e metodologias horizontais, tornam-se também exercícios de insurgência pedagógica e poética, em que os públicos não são espectadores passivos, mas agentes produtores de sentido, memória e resistência.

Figura 3 - Ações formativas do núcleo entre os anos de 2023 a 2025.



Fonte: acervo núcleo educativo.

Ao propor formações que dialogam com temas como ancestralidade negra, acessibilidade cultural, cosmocepções indígenas e políticas de presença, o Núcleo Educativo do MAC.CE se implica em mais essa insistência em contracolonizar o espaço museal, deslocando-o de uma lógica de tutela para uma ética do encontro, da fricção e da contranarrativa. O público externo, nesse horizonte, é compreendido não como um “alvo a atingir”, mas como parte de um ecossistema sensível e crítico, capaz de colaborar na reconfiguração deste Museu.

Assim, destacam-se algumas ações, cujas reverberações atravessam o campo da arte, da educação e da política cultural no Ceará:

- Introdução à Educação Museal: curso voltado a educadores, arte-educadores e mediadores culturais, propondo reflexões sobre os desafios políticos, poéticos e didáticos da atuação educativa em museus, articulando saberes situados, práticas insurgentes e experiências de mediação como dispositivos de transformação social;
- Introdução às Artes Visuais: voltado a professores de artes licenciados e/ou em formação, o curso promove a familiarização com fundamentos estéticos e históricos das artes visuais, articulando experimentação prática com reflexão crítica sobre as visualidades;
- Oficinas educativas temáticas: realizadas a partir das exposições em cartaz, como Repensando as histórias contadas, que propõe a reinterpretação crítica de imagens coloniais, ou Itáns, odús e antepassados, que aproxima públicos infantis e adultos da oralitura iorubá e da ancestralidade negra por meio da contação de histórias e práticas artísticas;
- Programa de Intercâmbios MAC.CE: promove a circulação entre saberes institucionais e não-institucionais, através de visitas, rodas de conversa e práticas compartilhadas, fomentando redes de solidariedade e produção coletiva de conhecimento com outras instituições culturais;
- Formações em acessibilidade e inclusão cultural: em parceria com o Projeto Acesso² do Museu da Cultura Cearense, são realizados os cursos Introdução à Libras e à Cultura Surda e Diversidade e Inclusão em Espaços Educacionais e Culturais, visando desestruturar barreiras atitudinais, sensibilizando os profissionais da cultura e os públicos para a potência pedagógica da diferença;
- Ações em marcos nacionais (Semana e Primavera dos Museus - iniciativas do Instituto Brasileiro de Museus): tais oportunidades são aproveitadas para radicalizar seus temas, propondo cursos e/ou oficinas que desnaturalizam os discursos hegemônicos e reflexões críticas sobre os usos políticos da memória, da arte e da história.

Essas ações não apenas formam públicos, elas convocam, interpelam e implicam sujeitos em processos coletivos de autoconhecimento, fabulação de mundo e resistência estética. Por isso, o que se forma no MAC.CE não é apenas um visitante mais sensível, mas uma comunidade em disputa, em invenção e em contracolonialidade viva.

CONCLUSÃO

A reestruturação do Núcleo Educativo MAC.CE é, antes de tudo, um gesto coletivo de resistência. Não se trata de um modelo a ser replicado, mas de uma experiência a ser compartilhada. Uma experiência que atravessa

2. O Projeto Acesso é uma iniciativa do Museu da Cultura Cearense, integrante do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, que visa promover a inclusão de pessoas com deficiência e outras necessidades específicas em atividades culturais.

vidas, amplia o Museu e inscreve no presente as memórias de um futuro que se deseja mais justo, mais plural e mais vivo.

Ao institucionalizar essas práticas, não está proposto sua burocratização, mas a criação de REFERÊNCIAS sólidas que inspirem outras instituições a reconhecerem suas equipes educativas como produtoras de conhecimento legítimo, complexo e situado. Assim, o Núcleo demonstra o desejo pelo reposicionamento radical da função educativa nos museus, não como apoio à curadoria ou como ação complementar, mas como eixo epistêmico e político da instituição.

Também é latente a aspiração pela escrevivência institucional que, quando partilhada, assume-se como horizonte para outras práticas educativas, em outros contextos, que desejem se reinventar de forma crítica, coletiva e comprometida com a vida em suas múltiplas formas. Afinal, ao criar documentos, o que está em voga é a salvaguarda desta história. E ao escrever, se inscrevem, pois como diria Evaristo, “nossos textos brotam de nossas carnes”.

Concluímos, assim, que imaginar museus, hoje, é comprometer-se com o trabalho de aquilombar — não como metáfora poética, mas como estratégia radical de ruptura e reinvenção institucional —. Ao assumir o aquilombamento como método político e epistêmico, o grupo se inscreve como força ativa no debate sobre o futuro das memórias, porque este não se resume a sua conservação neutra, mas na disputa sobre o que merece ser lembrado, por quem, e a partir de quais corpos e territórios.

Nesse gesto, o Núcleo Educativo MAC.CE não apenas tensiona os lugares historicamente subalternizados da educação nos museus, ele desestabiliza as hierarquias. Aquilombar aqui é, portanto, instaurar no coração do museu um território de enfrentamento e de sonho, em que educar é inscrever presença, desobedecer à neutralidade e disputar o simbólico com a força dos corpos que resistem, narram e criam.

Assim, a reestruturação do Núcleo Educativo do MAC.CE configura-se como uma experiência de fortalecimento da função educativa nos museus, a partir da formalização de práticas, da qualificação da formação de educadores e da produção de metodologias situadas. Ao valorizar a educação museal como campo de pesquisa, gestão e criação de políticas internas, o relato busca contribuir com as reflexões propostas pelo Painel Temático 5 do 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará, reforçando seu papel estratégico na consolidação de museus mais democráticos, críticos e socialmente referenciados.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BISPO, Antônio (Nego Bispo). **Colonização, quilombos**: modos e significações. São Paulo: Ubu, 2021.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo**: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. 2011.

DRAGÃO DO MAR. **Acessibilidade**. Disponível em: <http://www.dragao-domar.org.br/funcionamento/acessibilidade>. Acesso em: 14 jul. 2025.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 149p

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 60. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

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

O PEQUENO LABORATÓRIO DE RESTAURO: MEDIAÇÕES LÚDICAS COMO PRESERVAÇÃO DE NOVOS FUTUROS

Amanda Oliveira dos Santos

Licenciada em Artes Visuais pelo IFCE em 2018, graduanda em museologia pela Claretiano. Arte Educadora, atualmente na Pinacoteca do Ceará.

Lígia Bessa Reis

Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná em 2021, e atualmente Mestranda em Artes pela Universidade Federal do Ceará.

Palavras-chave: Museu; Ação Educativa; Preservação preventiva patrimonial; Ludicidade; Infância.

INTRODUÇÃO

O presente relato de experiência tem como objetivo refletir sobre a ação educativa “O Pequeno Laboratório de Restauro”, que foi desenvolvida por educadoras da equipe educativa da Pinacoteca do Ceará em 2024, a partir de uma articulação de pesquisa entre a coordenação de Arte e Educação da Gerência Artística com a Gerência de Acervo e Pesquisa. Inserida no contexto da Mostra Acervo Pinacoteca do Ceará¹, a ação apresenta de forma lúdica os processos de conservação preventiva e montagem de exposições para o público infantil, com foco especial em crianças moradoras do bairro Moura Brasil, território vizinho à instituição.

A mediação educativa busca ampliar o papel do Museu como agente educativo e social, valorizando memórias periféricas e saberes coletivos dentro da exposição. Neste sentido, a figura do artista cearense Chico da Silva², homem negro, autodidata e morador do bairro Pirambu, aparece como referência simbólica de uma memória que precisa ser reparada, cuidada e reimaginada.

1. Em cartaz desde abril de 2024, a exibição reúne 20 trabalhos de Chico da Silva, Garcia e Chica da Silva. Com a proposta de apresentar ao público um pouco dos bastidores do museu e explorar questões de restauração e conservação, há ainda a exibição de vídeo inédito que conta o processo de restauro de uma das telas do pintor Chico da Silva, de 1983.” Disponível em: <<https://pinacotecadoceara.org.br/pinacoteca-do-ceara-faz-difusao-do-acervo-em-novo-projeto/>>. Acesso em: 12 jun. 2025.

2. Chico da Silva (1910 ou 1922/23 – 1985) foi um importante artista brasileiro, reconhecido por suas composições figurativas, com seres mitológicos, animais fantásticos e personagens, frequentemente criados através de pontilhismo e fundos detalhados.” Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/chico-da-silva-e-o-atelie-do-pirambu/#:~:text=Sobre%20Chico%20da%20Silva,e%20um%20v%C3%ADdeo%20super%2D8.>>>. Acesso em: 12 jun. 2025

A ação aqui relatada teve como objetivo geral promover uma ação educativa voltada ao público infantil, com foco na compreensão dos processos de conservação, restauro e montagem de exposições, fortalecendo vínculos entre o Museu, a comunidade e a memória cultural cearense. Dentre os objetivos que tínhamos na ação tinha como destaque: criar estratégias acessíveis para apresentar o universo técnico do Museu de forma adequada à linguagem e à sensibilidade das crianças; estimular a valorização da profissão de conservador/restaurador de obras de arte, fomentando, desta maneira, a fabulação de cuidados da memória coletiva; promover a educação patrimonial com foco na memória de artistas locais e periféricos, como a obra do Chico da Silva; fortalecer a articulação entre os setores da Pinacoteca do Ceará (educativa e acervo); e por fim desenvolver vivências poéticas de mediação que fomentem o cuidado coletivo com o patrimônio cultural.

Inicialmente trazemos uma breve apresentação da Pinacoteca e da equipe de Arte Educação, com suas contribuições na programação ao público. Após isso, mostramos alguns conceitos significativos sobre a relevância das ações educativas em museus e suas ações lúdicas, tendo como recorte o público infantil da Pinacoteca do Ceará.

Em seguida, apresentamos a pesquisa realizada pelas educadoras de arte educação no setor de acervo, seus planejamentos e criações de adaptações para a ação educativa lúdica. E por fim, relatando como foi a experiência com as crianças no “laboratório de restauro”, analisando a experiência com foco nas suas importâncias e significações para o campo da arte-educação e políticas públicas culturais voltadas para as poéticas infantis museais.

DESENVOLVIMENTO

Funcionando no centro histórico de Fortaleza, a Pinacoteca do Ceará integra a rede de equipamentos culturais do governo estadual, gerida pelo Instituto Mirante de Cultura e Arte através de um contrato de gestão. O Museu foi inaugurado em dezembro de 2022 e realizou desde sua abertura 14 exposições. Resultado do trabalho realizado nos anos iniciais, o espaço recebeu três prêmios nacionais pela programação desenvolvida e pela qualidade de suas exposições.

As equipes do Museu são organizadas por gerências, sendo a Gerência Artística a responsável pelas ações educativas através de sua coordenação de arte e educação. Além dela, a gerência conta ainda com as coordenações de programação artística e acessibilidade. As ações educativas voltadas para o público infantil são planejadas e desenvolvidas com grupos escolares agendados e visitantes espontâneos, além de atividades formativas de curta e longa duração, como cursos, oficinas, seminários e produção de materiais educativos de apoio.

A coordenação educativa é onde encontramos o maior potencial de intermédio entre a fruição no espaço museal e a infância (Cury, 2007). A equipe de educadores está em permanente elaboração de estratégias que auxiliem na aproximação e acolhimento dos diversos públicos, em especial as crianças e suas infâncias.

A equipe educativa da Pinacoteca planeja suas ações voltadas para a fruição criativa relacionando as exposições e as práticas artísticas. Dentre as ações regulares realizadas pelos arte-educadores, o “Ateliê Criança Cria” é um programa voltado para crianças e seus familiares, que acontece geralmente aos domingos, em duas edições, sendo uma no turno da manhã e outra no turno da tarde, com 1 hora de duração cada. Mas há casos específicos em que o Ateliê Criança Cria é programado em edições especiais com dias e carga horária distintos, atendendo, assim, a uma programação diferenciada para o público. Na ocasião, as experimentações no ateliê do Museu mesclam temáticas inspiradas nas diversas obras das exposições em cartaz com as poéticas das infâncias.

Pensar ações educativas voltadas para o público infantil dentro dos museus é reconhecer a potência formativa que esses espaços culturais possuem no processo de construção de identidades, memórias e pertencimentos. Assim como Barbosa (2012), concebemos a educação museal como um espaço de possibilidades móveis a partir de estudo, pesquisa e reflexão.

De acordo com Ana Mae Barbosa (2008), a arte-educação deve ser compreendida como um campo de mediação entre o sujeito e a cultura visual, sendo o museu um território privilegiado para o desenvolvimento de experiências significativas com a arte e o patrimônio. Nesse sentido, promover atividades acessíveis para crianças, especialmente aquelas oriundas de territórios periféricos e vizinhos às instituições museais, é uma estratégia fundamental para democratizar o acesso à cultura e à história local.

De acordo com a autora Clarice Cohn (2005), as crianças elaboram os sentidos a partir de suas experiências, compartilhando plenamente uma cultura própria, elas possuem suas particularidades e não podem ser confundidas ou diminuídas pelo que já foram elaborados por adultos.

A inclusão de práticas educativas que envolvam processos de conservação e restauro, adaptadas à linguagem infantil, representa uma possibilidade concreta de fomentar a educação patrimonial de maneira sensível e dialógica. Conforme alerta Fonseca (2005), a educação patrimonial deve ir além da transmissão de informações históricas, promovendo o envolvimento afetivo com os bens culturais e incentivando o cuidado com a memória coletiva. Ao aproximar as crianças dos bastidores do museu e dos saberes técnicos envolvidos na preservação das obras, especialmente aquelas criadas por artistas da própria comunidade, promove-se o reco-

nhecimento da relevância de seus contextos socioculturais, fortalecendo vínculos e o sentimento de pertencimento.

Quando se escolhe, por exemplo, valorizar e trabalhar com a obra de um artista local, oriundo da periferia e de um território vizinho ao das crianças participantes, amplia-se ainda mais o potencial educativo e simbólico dessas ações. Essa prática reforça a noção de que a produção artística não é distante nem elitista, mas sim parte do cotidiano e da história viva da comunidade. Como destaca Ana Mae Barbosa (2010), é preciso proporcionar experiências estéticas que estejam conectadas com a realidade dos educandos, de forma a ampliar seu repertório crítico e criativo.

As culturas da infância existem desde que a própria infância passou a ser reconhecida como uma etapa da vida. Elas são fruto de um processo social de construção da ideia de infância, que se desenvolveu junto com a modernidade.

Crianças são pessoas com potencialidades, especificidades, possuidoras de um modo próprio de perceber o mundo, as coisas que dele fazem parte e as relações que nele acontecem, sejam no ambiente natural e/ou social, sejam na interação entre os dois. Com seu olhar singular, tentam apreender o que acontece à sua volta, agindo, interagindo e, por isso, produzindo cultura (Ribeiro, Barbosa, Soares, 2019, p. 241).

Devemos reconhecer o espaço das infâncias no lugar que lhe é justo, compreendendo-a como potente e competente dentro de sua condição, relacionando-se com a sociedade e com tudo que há nela, de forma a descobrir suas possibilidades e potencialidades de participação na cultura (Ribeiro, Barbosa, Soares, 2019).

Para o educador de museu, pensar ações poéticas voltadas a esse público não é apenas um gesto de inclusão, mas um compromisso com o futuro. Trata-se de educar para o cuidado com a memória, com o patrimônio e com os vínculos afetivos que se estabelecem entre sujeitos e suas histórias. Nesse processo, o museu se transforma em um espaço de escuta, acolhimento e criação, no qual a infância não é apenas mediada, mas agente ativa na construção de narrativas e sentidos. Como aponta Gouvêa (2007), as ações educativas em museus devem ser construídas a partir de experiências que promovam o diálogo, a imaginação e o protagonismo das crianças.

O museu, em sua essência, coloca-se como um lugar que desperta a curiosidade, provoca a produção de sentidos, promove a descoberta e o encantamento, evoca a imaginação e as crianças mais novas usam brincadeiras, jogos como forma de associação na construção do pensamento crítico de maneira processual. Carvalho e Lopes (2016) destacam a importância do lúdico nas mediações a serem planejadas de forma que as

crianças tenham tempo para se encantar e imaginar diante das obras e, igualmente, ter a capacidade de adaptação diante de interesses e vontades que venham a surgir no momento da visita.

METODOLOGIA

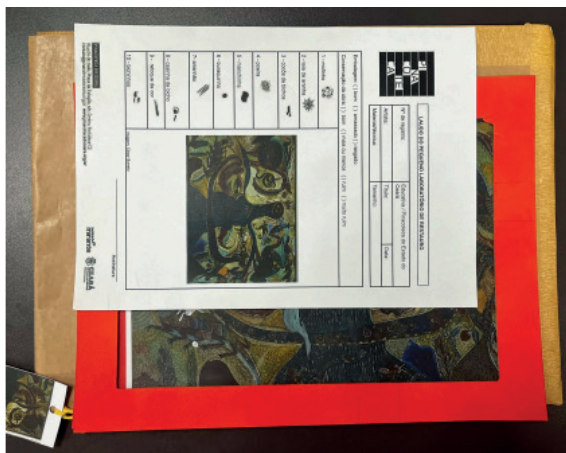
A ação foi criada a partir de encontros e trocas entre os setores da Educativa e do Acervo. As arte-educadoras participaram de visitas mediadas à reserva técnica e ao laboratório de conservação. Também acompanharam o processo de restauro de obras do artista Chico da Silva. Participaram, ainda, do curso “Conservação Preventiva em Exposições”, ofertado pela coordenação de Acervo para os funcionários do Museu, como etapa formativa e de nivelamento de conhecimentos. Após essa etapa formativa e imersão, enxergamos a possibilidade de uma ação educativa que conversasse com esses novos saberes, dividindo o conhecimento com o público. Teve início, então, o planejamento de uma experiência educativa voltada às crianças.

A equipe de educação iniciou um período de pesquisa, fez-se necessário se debruçar nos documentos e nas ferramentas utilizadas pela equipe de acervo e iniciar alguns estudos de adaptações. Durante esse primeiro momento foi de extrema importância as trocas contínuas com a equipe de acervo e restauro do Museu. A partir disso, vimos a necessidade da criação de protótipos iniciais de obras, os chamados fac-símiles, que são réplicas fictícias das obras originais. Estes foram produzidos como material pedagógico com impressão em papel, molduras em papel paraná e pintados manualmente. Após a confecção dos fac-símiles (Figura 1) foram adicionados os danos fictícios.

Um momento importante de criação da atividade foi a elaboração de fichas de laudo técnico de obras de arte³ com elementos gráficos e ícones adaptados à linguagem infantil. Inicialmente, recorremos mais uma vez à equipe de acervo e estudamos as possibilidades da criação de laudo, assim também descobrimos que não há hoje um modelo fixo de laudo, o que nos deu a liberdade de criação de um próprio que fosse acessível à linguagem das crianças, a partir do modelo adotado pela Pinacoteca do Ceará.

O laudo adaptado recebeu desenhos lúdicos, tornando o conteúdo mais atrativo, além de acessível para crianças não alfabetizadas. Na ficha desenvolvida, a criança deveria identificar o estado da obra, analisando a presença de sujidades de insetos, abrasões, amarelamentos, bolor, fungos, manchas, oxidações e perdas de policromia, como vemos na Figura 1.

3. “Um laudo técnico de obras de arte é um documento que detalha o estado de conservação de uma obra, identificando possíveis danos e fornecendo recomendações para sua preservação. Ele é elaborado por um profissional especializado, como um conservador-restaurador, e pode incluir informações sobre a identificação da obra, materiais utilizados, dimensões, estado de conservação atual e recomendações para intervenções”. Disponível em <<https://www.ateliearterestauracao.com.br/laudos/>>. Acesso em 12 jun. 2025.



1. Fonte: Acervo pessoal do autor, 2025.

Por fim, também foi necessário planejar a ambientação para a mediação. Optamos por escrever uma contação de história que se iniciasse dentro do universo do Chico da Silva na Exposição, com o apoio de um vídeo exibido de forma contínua na mostra sobre o restauro de uma obra do artista. A Mostra Acervo da Pinacoteca foi escolhida pela curiosidade que as obras em cartaz provocam nos diversos públicos e, mais especificamente, pelo encantamento que promove no público infantil, sendo ponto de partida para um diálogo sobre acervo, preservação e conservação das memórias periféricas.



Figura 2. Fonte: Acervo pessoal do autor, 2025.

Ao final da contação de história no espaço expositivo, a equipe planejou o momento de interação no espaço Ateliê 1, que foi transformado em um “mini laboratório” de restauro. Pelas mesas, foram disponibilizados materiais específicos como luvas, lanternas, pincéis, paninhos, entre outros, que faziam parte da ambientação e da contação de histórias mediada pelas educadoras.

Para o “mini laboratório de restauro” foi preciso pensar previamente como seria a ambientação da sala para que atendesse à expectativa que acabáramos tendo criado nas crianças a partir do primeiro momento na exposição. Por isso, foi conversado que tínhamos que manter do início ao fim uma metodologia lúdica para que entrássemos na história. Os laudos foram pensados para serem entregues juntos com as obras que seriam laudadas, e logo teríamos que ser parte da equipe responsável por essa entrega e manuseio das obras.

Para concretizar o processo de restauro pela jovem equipe de laudistas antes da montagem da mini exposição, elaboramos obras fictícias, os fac-símiles, já que não seria viável realizar a ação com obras originais do próprio acervo. Desta maneira, a equipe educativa confeccionou um material pedagógico voltado para ação e inspirados nas obras do Chico da Silva. Os fac-símiles foram sujos e interferidos de forma que fosse possível serem recuperados após a higienização feita pela equipe de crianças. A parte complexa acabou se tornando pensar em como iríamos criar essas interferências em cima dos mesmos, quais técnicas e métodos utilizaríamos. Acabamos criando do zero alguns elementos que remetiam a fungos, sujeiras, insetos e etc.

ATELIÊ CRIANÇA CRIA: “O PEQUENO LABORATÓRIO DE RESTAURO”

A ação foi realizada nos dias 5 e 24 de outubro de 2024, com crianças a partir de 6 anos. No primeiro dia, a atividade foi aberta ao público interessado. A segunda edição foi exclusiva para crianças assistidas por uma entidade do bairro Moura Brasil, localizado na vizinhança do museu.

A atividade teve início na recepção da Pinacoteca do Ceará com um acolhimento. Neste momento as educadoras se apresentaram e conheceram também as crianças participantes da ação. Antes de dirigirem-se à exposição, alguns acordos foram traçados, como: não correr, comer e beber dentro do espaço expositivo, pois uma das formas utilizadas para mediar esse momento foi por meio da pergunta e não da ordem, então começamos perguntando o que poderíamos fazer dentro do museu, desde correr, tocar, brincar ou se divertir. Assim, conseguimos ir enfatizando nas justificativas de cada acordo já direcionando perguntas norteadoras que iriam embasar as importâncias dos cuidados das ações de conservações preventivas. Após esse momento, as crianças foram recebidas na Mostra Acervo da Pinacoteca do Ceará, onde foi apresentada, de forma lúdica através da contação de história, a dinâmica da atividade e seus objetivos. Conversamos sobre o que é um museu, o que acontece quando ele está fechado, e como as obras são cuidadas, relacionando sempre com o cotidiano das crianças para compreensão de alguns conceitos museológicos. Através desse momento as crianças acabaram direcionando seus entendimentos para suas realidades e experiências próprias, por exemplo associar o acervo a uma coleção pessoal de um brinquedo colecionável. Com esses momentos nos apoiamos nesses entendimentos e interpretações, pois se fazia importante nos aproximarmos de seus contextos infantis.

Seguindo a contação de história/mediação, conseguimos explicar as funções do setor de acervo e a profissão do restaurador/conservador. A partir de perguntas abertas e histórias, as crianças foram estimuladas a imaginar o trabalho com arte como cuidado, investigação, documentação, guardar e/ou mostrar.

Acabamos ficando por volta de 1 hora dentro do espaço expositivo com as crianças e suas trocas, e em seguida seguimos para a “mini laboratório de restauro”, que como planejado foi montado no ateliê do Museu. Dividimos o ateliê em estações e momentos, sendo esses: Estação laudo; Estação de intervenção e higienização; Estação de restauro e, por fim, Montagem da exposição.

O Laboratório

Cada edição contou com a participação de 10 e 5 crianças, respectivamente, que passavam por quatro estações.

Na estação Laudo, as crianças receberam lanternas e luvas. Nesse momento foi perceptível a entrada das crianças dentro do mundo do laboratório, o processo de vestimenta deu início à imersão e aproximação das crianças com o universo do restauro, em seguida elas se direcionaram a preencherem os laudos técnicos adaptados, identificando danos simulados nas obras fac-símiles. As obras fictícias estavam parcialmente “suja” com elementos produzidos pelas educadoras e propositalmente inseridos nas obras, eram “cocoziños”, “larvinhas”, “bichinhos” e seus respectivos mini desenhos de identificação.

Nesta etapa, as crianças puderam identificar as sujidades, registrar em seus laudinhos, avaliar o estado de conservação da obra, preencher as informações técnicas e assinar o documento que haviam recebido. Observamos que mesmo sendo adaptado para a mediação lúdica, tudo não dava conta da super imaginação criativa das crianças, e elas mesmas tiveram espaço para nomear novos termos técnicos e desenhar no laudo, deixando cada vez mais divertida a brincadeira de conservadores.

A estação seguinte era a de higienização. Foram utilizados materiais seguros para a higienização das obras, como paninhos, pincéis e cotonetes, com objetivo de estimular a observação e o cuidado. Caso fosse necessário uma intervenção mais direta, a estação de restauro poderia ser acionada aplicando procedimentos nas áreas “danificadas”, fazendo reparos simbólicos. Nesse momento, as crianças algumas vezes buscavam a afirmação de um adulto sobre a escolha do processo escolhido para a higienização, mas os adultos eram instruídos a apenas acolher e não responder diretamente, logo elas mesmas buscavam suas respostas e gerenciavam o laudo de maneira independente.

Ao final das etapas com as obras prontas, os pequenos laudistas puderam seguir com a prática, agora como profissionais de montagem. Encerrando o percurso, as crianças montaram uma pequena exposição com as obras restauradas, nomeando-as e expondo em cavaletes baixos através de um fio. O design dessa montagem, como a curadoria da ordem das obras, também foi discutida entre as crianças, afirmando, assim, o lugar das crianças como propositoras e articuladoras até as etapas finais da experiência das estações.



Figura 3. Fonte: Acervo pessoal do autor, 2024.

A ação possibilitou às crianças compreenderem a importância da conservação do patrimônio e do papel dos profissionais dos bastidores dos museus. Ao “brincar de restaurador”, os pequenos também aprenderam que a preservação da memória exige constantemente ações de cuidado, interpretação e reelaboração.

CONCLUSÃO

A ação revelou o potencial das práticas educativas como dispositivos de democratização dos processos museológicos. Ao aproximar crianças da vizinhança dos bastidores do Museu, a experiência contribuiu para a valorização da memória e do patrimônio cultural local, a exemplo da referência artística do Chico da Silva, que media as memórias individuais e coletivas sobre o que é um acervo museológico e um acervo pessoal na própria casa. Dessa maneira, colaborou-se para a desconstrução de um imaginário elitista dos museus como espaços inacessíveis, e aproximando os conceitos de conservação e museologia ao cotidiano dessas crianças.

A participação das crianças na ação “O Pequeno Laboratório de Restaurar” estimulou o pensamento crítico e a responsabilidade coletiva sobre o patrimônio, sobretudo nos cuidados às ações de preservação e conservação preventivas dentro do museu e também com os objetos de afetos de pessoas e de suas comunidades. Isso pode resultar na ampliação do entendimento sobre as múltiplas profissões que atuam nos museus, tornando uma visita ao museu em uma formação educativa sobre museologia e sobre a importância das políticas públicas, criando, assim, vínculos

afetivos entre o território e o equipamento cultural. Além disso, a ação evidenciou como a infância pode ser protagonista na formulação de novas práticas patrimoniais. A escuta ativa, o brincar e a fabulação foram caminhos metodológicos para uma aprendizagem sensível e potente, sem que houvesse perdas nos aprendizados e entendimentos.

Acreditamos que ao pensar nessas práticas educativas sensíveis, lúdicas e acessíveis, os museus podem se tornar espaços mais abertos, vivos e comprometidos com a diversidade das infâncias e com a construção de memórias compartilhadas. Ao inserir o público infantil do bairro Moura Brasil na lógica dos bastidores museológicos, estamos não apenas promovendo uma ação pedagógica, mas também ensaiando uma política pública de inclusão cultural e valorização de novas memórias.

Imaginar o futuro dos museus, nesse sentido, é também imaginar um museu que se abre, que compartilha seus saberes, que descentraliza seus poderes. É imaginar, com as mãos pequenas e curiosas das crianças, um outro modo de salvaguardar: mais lúdico, mais plural, mais nosso.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil: discursos e práticas**. São Paulo: Cortez, 2010.

BARBOSA, Maria Helena Rosa. Ações Educativas em Museus de Arte: Entre Políticas e Práticas. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 4, n. 7, 2013. DOI: 10.5965/2175234604072012110. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3391>. Acesso em: 12 jul. 2025.

Ateliê, Arte e Restauração. Disponível em <<https://www.ateliearterestauracao.com.br/laudos/>>. Acesso em 12 jun. 2025.

CARVALHO, Cristina; LOPES, Thamiris. O público infantil nos museus. **Educação e Realidade**, v. 41, n. 3, p. 911-930, 2016. <https://doi.org/10.1590/2175-623652329>. Acesso em: 08 jul. 2024.

COHN, C. **Antropologia da criança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Educação patrimonial: uma via de mão dupla**. Brasília: IPHAN, 2005.

GOUVÊA, Gislene. Educação em museus: a construção do outro. São Paulo: Annablume, 2007.

PINACOTECA DE SÃO PAULO, Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/chico-da-silva-e-o-atelie-do-pirambu/#:~:>> Acesso em 12 jun. 2025

PINACOTECA DO CEARÁ. Disponível em: <<https://pinacotecadoceara.org.br/pinacoteca-do-ceara/>>. Acesso em 12 jun.2025.

RIBEIRO, Ana P. M. R.; BARBOSA, Meirilene S. A.; SOARES, Silvana M. S. S.. Crianças e infâncias: modos de ver, de ser e de viver. In: BRITO, Juliana de **CYSNE**.

“UM MUNDO DE SABERES”: O MUSEU DO CEARÁ NA 7ª FEIRA DO CONHECIMENTO (FDC) - 2023

Emily Cristine Barbosa dos Santos

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará - Coordenadoria
de Patrimônio Cultural e Memória.

Francisco Weber Pinto Porfírio

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará - Museu do Ceará.

João Davi Façanha de Souza 149

Karla Janaína Gonçalves Leite

Yasmine Martins Barbosa

Palavra-chave: Ciência; Cultura; Popularização; Museu.

INTRODUÇÃO

A Semana Nacional de Ciência e Tecnologia tem caráter educacional e de inclusão social, concebida no âmbito das políticas públicas de popularização da ciência. Trata-se de um programa voltado para popularizar o conhecimento científico e tecnológico, assim como para contribuir para a compreensão pública da ciência, alcançando um expressivo número de público em esfera nacional. Nesse âmbito, a Feira do Conhecimento do Ceará (FdC), evento que faz parte da Semana Nacional de Ciência e Tecnologia, é uma programação que já faz parte do calendário cearense, com objetivo de promover a popularização da ciência, tecnologia, inovação e negócios. Realizada anualmente pelo Governo do Ceará, a FdC tem uma programação diversa e inclusiva, tais como palestras, oficinas e outras atividades.

Nesse contexto, o caráter público dos museus expressa um papel fundamental de democratização do conhecimento científico a partir da popularização da ciência e da tecnologia para a sociedade, promovendo a valorização da produção científica imbricada ao contexto sociocultural, econômico e político. Visando uma aproximação com o campo de C&T, a equipe da instituição teve a iniciativa de participar da Feira do Conhecimento do Ceará (FdC), com intuito de estabelecer diálogo entre cultura,

ciência e tecnologia, bem como construir relações entre as instituições de ensino, ciência e tecnologia do Ceará.

Enfatiza-se que o Acervo do MUSCE possui, atualmente, mais de 12.000 (doze mil) peças, com grande diversidade tipológica, como coleções de arqueologia, etnológica, paleontologia, numismática e de História Natural, assim como fotografias, iconografias e mobiliário; acervo bibliográfico e arquivístico. Essas coleções apresentam um destacado valor para a história e memória, bem como para a produção de conhecimento sobre o patrimônio cultural do Ceará. Desse modo, o Museu do Ceará se tornou uma instituição de referência no campo museológico cearense, que aborda assuntos sobre história, patrimônio, museologia e educação museal. A abordagem científica e cultural na FdC tem o objetivo de potencializar a ampliação da função social do MUSCE, visto que a ação colabora com diferentes setores sociais, no sentido de promover a valorização do patrimônio cultural e científico cearense.

Nessa circunstância, o papel do museu é articular uma rede interligada de produção e difusão científica, voltada para a desconstrução sobre o imaginário do fazer científico enquanto um processo complexo e distante do cotidiano da sociedade. As instituições museológicas buscam estimular o debate sobre “as implicações sociais do desenvolvimento da ciência e tecnologia” (Gruzman & Siqueira, 2007, p. 415) com vistas a contribuir para a formação de cidadãos engajados com os processos científicos e com a realidade social. Por essa razão, torna-se imprescindível que o museu mantenha diferentes meios de divulgação e sensibilização relativos à ciência, atualizados e interativos, com objetivo de viabilizar ao público a compreensão e a apropriação do conhecimento científico.

A atuação do Museu no evento ocorreu por meio da mostra “Um Mundo de Saberes: Museu do Ceará”, baseada no tema da Semana Nacional de Ciências e Tecnologia, que foi “Ciências Básicas para o Desenvolvimento Sustentável”. A curadoria e a mediação da mostra foram realizadas pela própria equipe técnica do Museu do Ceará, cujos processos da atividade serão descritos a seguir.

O MUSEU DO CEARÁ NA FEIRA DO CONHECIMENTO (FdC)

A participação do Museu do Ceará na programação “Ceará Faz Ciência 2023”, da FdC, teve como objetivo principal socializar o acervo preservado na instituição com o público visitante da Semana de C&T do estado. Nesse sentido, a mostra desenvolveu uma relação entre o tema definido para a Semana Nacional de Ciência e Tecnologia (SN&T), “Ciências Básicas para o Desenvolvimento Sustentável”, e as produções materiais relativas aos diferentes saberes presentes nas coleções do MUSCE.

A finalidade da participação do Museu do Ceará na FdC foi a de ativar uma reflexão sobre a importância da ciência e seus impactos na realidade da

sociedade nas diversas áreas do conhecimento. Nesse sentido, a narrativa da mostra apresentou a ciência em uma dimensão mais ampla, para além das atividades de experimentação isoladas. Em um sentido de popularização da ciência, o principal objetivo da instituição museológica foi despertar o interesse do público sobre a interseção entre ciência e cultura.

CONSTRUÇÃO CONCEITUAL PARA ELABORAÇÃO DA MOSTRA

Com o fortalecimento do papel social, os museus começaram a estabelecer uma maior inserção no contexto cultural, histórico e socioambiental. As ações de educação museal têm se expandido para um campo mais amplo de público e de atividades, com a perspectiva de tornar os museus mais abertos para discussão, mediação, reconhecimento e valorização. Por essa razão, a função social dos museus está relacionada à produção do conhecimento, por meio de pesquisa, conservação, documentação museológica e educação museal. Nesse prisma, o processo de musealização do acervo requer, fundamentalmente, a potencialização da comunicação com o público, compreendendo a realidade da sociedade.

A ciência básica trata da produção de conhecimentos fundamentais relacionados aos fenômenos da natureza e da humanidade, movida pela necessidade humana de conhecer como o mundo funciona. Por isso, a ciência básica é fundamental para a implementação do desenvolvimento sustentável, no qual alinha-se a Agenda 2030 da ONU para o Desenvolvimento Sustentável.

Os museus têm papel fundamental e grande potencial para sensibilizar a sociedade sobre a importância do patrimônio cultural e natural para a implementação dos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável estabelecidos na Agenda 2030, pois os museus fazem parte das coletividades humanas, com a capacidade de operacionalizar e disseminar uma multiplicidade de saberes, significados e valores, ancorados na diversidade cultural e social. Os museus se constituem como um meio eficaz de informação, educação e mobilização a serviço do desenvolvimento sustentável.

O Museu do Ceará preserva a cultura material do fazer científico de diferentes áreas do conhecimento. Diante desta diversidade, a concepção da mostra evidenciou a ciência enquanto um fenômeno cultural, ligada a um contexto histórico, social e econômico, compreendendo que as coleções da instituição refletem questões da realidade social na qual o fazer científico está contextualizado.

Na Feira do Conhecimento, o MUSCE abordou os campos das ciências básicas por meio de diferentes tipos de coleções que salvaguardam – arqueologia, paleontologia, história, numismática e iconografia. A exposição das peças teve o objetivo de ressaltar que a colaboração entre diferentes campos científicos potencializa uma compreensão mais abrangente da realidade, visto que ecossistemas, biodiversidades e diversidade cultural

estão entrelaçados em um processo histórico imbricado entre humanos e não humanos. Desse modo, refletir sobre os artefatos produzidos no passado possibilita inferir discussões e problematizações a respeito das nossas ações na contemporaneidade, atentando-se, sobretudo, acerca dos processos que imputam reconhecer as mudanças, as transformações, os avanços e as descontinuidades. Portanto, discutir sobre materialidade enquanto uma categoria que compõe a existência humana, é fundamental para entender esses processos de construções socioculturais.

Destarte, a participação do MUSCE na FdC possibilitou estreitar e ampliar a comunicação com o público escolar/acadêmico, composto, em sua maioria, por jovens que estão no processo de aprendizagem e formação acadêmica. Desse modo, o Museu do Ceará assumiu o papel social de construir sentido e significação sobre o patrimônio cultural e científico preservado ao longo de sua trajetória no contexto sociocultural contemporâneo, ao estabelecer diálogo com o público da Feira do Conhecimento do Ceará.

MONTAGEM DA MOSTRA NO STAND

A 7ª edição da Feira de Conhecimento ocorreu no Centro de Eventos do Ceará, em Fortaleza, no qual a exposição do MUSCE começou a ser montada no seu respectivo stand pela manhã, antes da abertura da Feira para o público, conforme o cronograma da organização do evento – dia 30 de novembro, de 10h às 14h. A montagem da exposição foi realizada pela equipe do MUSCE.

A mostra foi constituída de 04 módulos para construção da narrativa: (i) Transformações tecnológicas, (ii) Produção da história cearense e o Museu do Ceará, (iii) As artes do saber-fazer cearense e (iv) Museus de Ciências e a produção de conhecimento (Figura 1). Além disso, foi organizado também um espaço no stand para venda de livros da Associação de Amigos do Museu do Ceará (ASMUSCE) e para interação com o público com O Museu que Queremos (Figura 2).

A proposta da mostra objetivou apresentar as múltiplas possibilidades de problematizar os objetos expostos na FdC, incentivando o público a refletir sobre a ação humana no tempo e sua relação com a cultura material, tendo como foco o desenvolvimento tecnológico e científico da sociedade em diferentes temporalidades e contextos. Estão dispostas, a seguir, as narrativas e itens de cada módulo que compõem a mostra “Um mundo de saberes: Museu do Ceará”.

I. Transformações tecnológicas

Itens para composição do Módulo 1

1. Cédula de Papel e Moedas de Bronze.
2. Lamparinas e Candeeiro.
3. Máquina de escrever, Caneta com estojo e Manuscrito.
4. Teodolito, Croqui do gradil do passeio público.

Os objetos foram expostos com o propósito de apresentar os vestígios do avanço tecnológico produzido pela inquietação humana frente às demandas suscitadas em seus respectivos contextos históricos. Para além disso, esses artefatos podiam indicar posições sociais e demarcar limites sobre o seu acesso e seus usos na sociedade, à medida que também se tornam elementos importantes para reflexão sobre as mudanças e os novos significados que possuem na chamada “era digital”.

II. Produção da história cearense e o Museu do Ceará

Itens para composição do Módulo 2

1. Livro “A Abolição no Ceará” de Raimundo Girão (1969).
2. Livro “Na mata do Sabiá: contribuições sobre a presença indígena no Ceará”. Organização de Estevão Martins Palitot.
3. Livro “História do Ceará” do Drº Guilherme Studart.
4. Livro “Dragão do Mar: a construção do herói jangadeiro” de Patrícia Pereira Xavier.
5. Livro “Mulheres do Brasil”. Produção da Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará (1986).

A seleção dessas obras teve o intuito de provocar alguns questionamentos: O que vem na sua mente quando pensamos sobre a história do Ceará? Martins Soares Moreno? Os holandeses e a construção do Forte Schoonenborch? Confederação do Equador? Fortaleza Belle-Époque? Padre Cícero? Esses e demais assuntos, consagrados pela historiografia, continuam a endossar todas as narrativas que envolvem atribuir sentido para a construção de uma pretensa memória e identidade cearense. Contudo, não podemos esquecer que foi por meio dessa mesma escrita (ou ausência dela) que tantas outras memórias e histórias, de diversos grupos e sujeitos, foram silenciadas e apagadas da história oficial do Ceará. Então o público é levado a questionar: Por que ainda é comum ouvirmos que não existe índio e negro no Ceará? Que impactos essa afirmação pode contribuir para compreendermos as lutas e os processos de afirmação desses grupos na contemporaneidade? Refletir sobre essas ausências nos possibilita repensar e propor novas abordagens sobre a história do Ceará.

III. As artes do saber-fazer cearense

Itens para composição da vitrine do Módulo 3

1. Livro “Xilogravura Cearense”.
2. Cordel “Espedito Seleiro - Tesouro da cultura do Ceará” de Otávio Menezes.
3. Cordel “Sobre as greves”, autoria desconhecida.
3. Cordel “Bode loiô, um da capital e outro do interior” de Francisco Isaac da Silva.
4. Cordel “Entre política e pobreza” de Marcelino Brígido de Castro.
5. Cordel “A seca do nordeste” de Jonhantan Leonardo Oliveira Gomes.

Visto como “exótico” por se tratar de manifestações de populações, a cultura relacionada ao saber/fazer nem sempre obteve destaque nas exposições e acervos dos museus convencionais. Embora estivessem presentes nos módulos expositivos, os objetos que remetiam ao saber/fazer cotidiano desses sujeitos não portavam a mesma importância dos chamados “objetos históricos”.

Entretanto, com o processo de democratização do patrimônio e da memória, a diversidade das culturas populares contemporâneas passou a ser compreendida como um dos elementos vitais para a valorização e a preservação da memória coletiva de determinados grupos sociais. Isso influenciou na ampliação das abordagens acerca das temáticas e dos objetos dos acervos salvaguardados nos museus.

O Ceará possui uma gama reconhecida de múltiplas tradições, como o cordel e a xilogravura, que se constituem como propulsoras da criatividade e da valorização da cultura do estado. A coleção de cordéis do Museu do Ceará é composta por mais de 2.000 itens, a qual, e tantos outros objetos correlatos, comprovam a importância do acervo da instituição para a preservação do saber/fazer e da memória cearense em suas diversas manifestações.

IV. Museus de Ciências e a produção de conhecimento

Itens para composição do Módulo 4

1. Lâmina de machado.
2. Raspadeira.
3. Lasca (Lítico Lascado).
4. Cerâmica (S. Benedito / Ibiapaba).
5. Cachimbo e Machado Pitaguary.
6. Fóssil com fragmento de conchas.
7. Corais.
8. Gastrópode.
9. Inseto.
10. Fóssil de vegetal.

Os museus de ciência no Brasil estão atrelados ao contexto histórico do processo de institucionalização da ciência no país. No Ceará, destaca-se a formação do acervo de Francisco Dias da Rocha, um naturalista que se dedicou aos estudos das ciências e deixou suas contribuições, principalmente a partir da coleção Dias da Rocha, agora pertencente ao MUSCE.

A coleção é composta por exemplares de diferentes áreas do conhecimento. Nesse sentido, este módulo destaca, por meio das coleções de arqueologia, etnologia, paleontologia e biologia do museu, a construção do conhecimento científico no Ceará.

Figura 1 - Espaço expositivo do Museu do Ceará na FdC 2023.



Fonte: Acervo Museu do Ceará (2023).

VIVÊNCIA NA FEIRA DO CONHECIMENTO

Este tópico destina-se à apresentação da experiência vivenciada pelo público e pelos mediadores do MUSCE durante a Feira do Conhecimento 2023. Barros (2008) enuncia o papel da pessoa mediadora como um elemento no processo de construção de uma realidade comunicacional, no qual o profissional atua simultaneamente como:

[...] tradutor, facilitador, negociador, anfitrião, embaixador, parceiro, moderador, descodificador, orientador, catalisador e intermediário entre dois ou mais interlocutores, tendo como cenário diferentes contextos de sociabilidade, sendo por isso a sua identidade redefinida constantemente (Barros, 2008, p. 154).

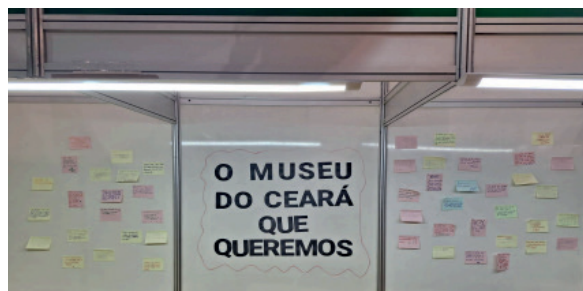
Toma-se como pressuposto que as instituições museológicas devem proporcionar experiências a partir da qual o público compreenda o processo de construção do conhecimento científico, no sentido de perceber as implicações da ciência no cotidiano. Nesse sentido, compreende-se que a construção do capital social perpassa pelo processo de produção do capital científico, ou capital de ciência. Essa construção abrange dimensões diversificadas, que envolvem “noções de conhecimento científico, competências, compreensão de como a ciência funciona e habilidade para usar e aplicar essas capacidades no cotidiano com benefícios sociais e pessoais”. Isso também tem relação com a valorização da ciência na sociedade, no sentido de apreender a importância de saber sobre ciência na vida cotidiana (Dahmouche et. al., 2024, p. 6).

O viés educacional do museu está ancorado na compreensão de patrimônio em uma perspectiva ampla. É relevante ponderar que:

É a comunicação que faz com que o processo curatorial se complete - entendendo curadoria como processo cíclico e não linear, ou seja, o ciclo se fecha - sem nunca se completar - com a comunicação. Então, comunicação não é a última etapa do processo curatorial, pois comunicar significa, antes de tudo, trazer o público para dentro do museu, não no sentido físico somente, mas como elemento da sinergia do sistema que o museu é. O museu só existe na cabeça do visitante e, indo além, o museu se realiza como museu com o público, pois são os usos que o público faz dele que lhe dão forma social (Cury, 2013, p. 17).

Por meio da ação educativa propiciada pela FdC, o MUSCE estabeleceu um diálogo com o público visitante a partir da composição das peças expostas que estabeleceram uma narrativa sobre o conhecimento científico salvaguardado no acervo da instituição. Ressalta-se que ciência e museu têm profunda relação, cujo processo de preservação e comunicação do patrimônio pode implicar na ampliação da cultura científica (Silva 2021). Nessa linha, as instituições museológicas têm práticas baseadas no desenvolvimento do conhecimento científico. Observa-se que o processo de mediação da mostra Um mundo de saberes: Museu do Ceará proporcionou a ação do papel social do MUSCE, visto que promoveu o diálogo entre o museu e o público visitante.

Figura 2 - Painel para interação com o público visitante da Mostra: O Museu que Queremos.



Fonte: Acervo museu do Ceará (2023).

Ainda que sua sede principal, o Palacete Senador Alencar, esteja fechada há mais de 5 anos para restauro, o Museu do Ceará continua a habitar o imaginário comum enquanto representação do que seria um museu, por parte considerável dos cearenses. É fato que o público visitante está há anos sem adentrar os espaços do Palacete Senador Alencar ou muitas pessoas sequer conheceram a última exposição de longa duração da instituição. Entretanto, tais adversidades não cessaram a relação do MUSCE com seu público. Prova disso foi a considerável procura ao stand do Museu durante os três dias de evento. Segundo a informação da SECITECE, na 7ª Edição da Feira foram contabilizadas cerca de 30 mil pessoas que visitaram o evento ao longo dos 03 dias de programação. Observou-se

um considerável número de presença de visitantes no stand do Museu do Ceará, sendo sábado o registro de maior fluxo.

Embora as perguntas principais dos visitantes estivessem voltadas para a reabertura do Palacete Senador Alencar e para o Bode loiô, logo os questionamentos eram substituídos por inquietações e/ou dúvidas. Outrossim, havia olhares atraídos pelos objetos expostos na mostra. As explicações mediadas pelos profissionais da instituição potencializaram questões que, muitas vezes, correlacionaram a outros objetos, temas ou memórias afetivas ligadas ao uso pessoal e familiar de determinados itens, como a máquina de escrever ou as cédulas e moedas antigas.

Para a maioria das pessoas que visitaram o stand do MUSCE na FdC, foi a primeira vez que tiveram contato com esta instituição museológica. Isso foi observado principalmente no sábado, dia das visitas das escolas do interior do estado. Por outro lado, também foram identificadas pessoas da própria capital, onde fica a sede do Museu, que não conheciam a instituição.

Durante o processo de mediação com o público surgiram alguns questionamentos, entre os principais destacam-se:

- Qual a localização do Museu do Ceará?
- Por que o MUSCE está fechado?
- Quando o Museu abrirá?
- O Museu está aberto à pesquisa?
- Qual o destino do Bode loiô?
- Quais peças constituem o acervo do Museu do Ceará?

Os museus, enquanto instituições voltadas para o público no qual está inserido, são espaços de permanente transformação, os quais estão em constante atualização em relação ao contexto que pertencem, com intuito de torná-lo dinâmico e em diálogo com a sociedade. Nessa linha, a função social dos museus está alicerçada na missão educacional, visando ativar a participação social a partir do desenvolvimento do fazer museológico. Percebe-se que o Museu do Ceará continua sendo uma relevante instituição museológica do estado e que possui um acervo diversificado, com potencial educativo para ações relacionadas ao campo da memória, da história, da ciência e do patrimônio cearense. Portanto, o caráter educacional do MUSCE colabora para o desenvolvimento social e o fortalecimento da identidade cearense, a partir da ativação da capacidade crítica sobre a realidade na qual os sujeitos estão inseridos. Deve-se tomar determinadas ações fundamentais dos museus - comunicação e educação - como um processo cultural desenvolvido a partir de experiências, interpretações e reflexões.

REFERÊNCIAS

BARROS, Ana Bárbara. **De Corpo e Alma**: Narrativas dos Profissionais de Educação em Museus da Cidade do Porto. 2008. Dissertação (Mestrado do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Museologia) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2008.

CURY, Marília. Educação em museus: panorama, dilemas e algumas ponderações. **Ensino Em Re-Vista**, Uberlândia, v.20, n. 1, p. 13-28, 2013.

DAHMOUCHE, Mônica Santos; DAMICO, José Sergio; MANO, Sonia; CAZELLI, Sibele; COSTA, Andréa Fernandes. Tecendo a rede de capitais cultural e de ciência em museus de ciência no Rio de Janeiro. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 32, p. 1-31, 2024.

SILVA, Rosalina. **Divulgação da Ciência na Semana Nacional de Ciência e Tecnologia**: ações e desafios dos centros e museus de ciências. Dissertação (Mestrado em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde) - Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2021.



PAINÉIS TEMÁTICOS DO 6º FÓRUM ESTADUAL DE MUSEUS

PT 6 COLEÇÕES DE COMUNIDADES E POVOS TRADICIONAIS E MUSEOLOGIA SOCIAL

PT 6: COLEÇÕES DE COMUNIDADES E POVOS TRADICIONAIS E MUSEOLOGIA SOCIAL

Emmanuel Bastos de Magalhães Lopes

Antropólogo, Servidor da Secult Ceará, Analista de Gestão Cultural da Coordenadoria do Patrimônio Cultural e Memória (COPAM).

Paula Virgínia Pinheiro Batista

Historiadora, Servidora da Secult Ceará, Analista de Gestão Cultural no Museu do Ceará (MUSCE).

O estudo de objetos e coleções tem, cada vez mais, expressado a necessidade de um diálogo transdisciplinar, sobretudo com as questões referentes ao patrimônio material e imaterial de populações tradicionais. No âmbito museológico, a vertente da Museologia social foi construída com o objetivo de expressar uma ação de inclusão e diálogo com remanescentes de povos, cujos objetos foram musealizados. Tais ações impactaram, sobretudo, as relações entre antropólogos e povos indígenas, ocasionando reconfigurações de práticas museológicas.

O patrimônio cultural tem mudado o enfoque de suas dimensões clássicas pelo menos desde a constituição de 1988. A Carta Magna consolida o posicionamento brasileiro de vanguarda na perspectiva de reconhecimento, proteção e acatamento do patrimônio cultural de povos tradicionais e povos originários. Em 1997, a Carta de Fortaleza entregou ideias reunindo pesquisadores, gestores e detentores de bens culturais que deram as bases para a instituição, em agosto de 2000, por meio do decreto 3551, da Política Nacional do Patrimônio Imaterial.

A partir de então são trazidas novas missões institucionais de políticas públicas de patrimônio cultural e memória, de acervos e coleções e, sobretudo, da proteção de bens registrados desses sujeitos historicamente vilipendiados de narrativas originais de memória e história. O setor museal e patrimonial é provocado a ter mais abertura e participação social, controle e protagonismo de comunidades tradicionais. Portanto, o foco se volta às perspectivas a partir de articulações de conceitos sobre patrimônio cultural, direitos, identidades e pertencimentos, que transitam as políticas de reconhecimento das demandas desses grupos sociais. Nesse sentido, as práticas da Museologia Social vem aprofundando processos de acesso ao acervo e à produção de conhecimento para as populações tradicionais, por meio de atividades de identificação, documentação, conservação

e exposição. Essas práticas têm sido pautadas pela interculturalidade e transversalidade dos conhecimentos e saberes culturais e científicos.

O Painei Coleções de Povos Tradicionais e Museologia Social tem como meta acolher trabalhos que versam sobre coleções, acervos, objetos, artefatos, arquivos de povos e comunidades tradicionais, suas experiências, processos de gestão presentes no território cearense. Nesse sentido, pretende-se discutir a Museologia Social como uma área voltada para estudo e prática de ações de apropriação dos acervos museológicos, a partir de abordagens sobre a memória como resistência e afirmação social e cultural, assim como a Museologia Social enquanto processo de ativação da memória e da educação. Essa discussão visa compreender práticas e estudos que podem suplantat o caráter hegemônico dos museus, com a produção de conhecimento contextualizado e comprometido com a educação no campo museal.

Ambos trabalhos deste Painei trouxeram relatos de experiências como resultantes de trabalhos em desenvolvimento. Esse dispositivo é parte integrante da metodologia de pesquisa em espaços e equipamentos para acervos, coleções. São as primeiras impressões públicas de discussões e resultados parciais dos trabalhos. O teor dos escritos está em uma descrição dos ambientes de pesquisa, dos interlocutores dos espaços pesquisados e de sua produção enquanto uma tipologia comunitária de compartilhamento de memória.

Nos dois casos os espaços são sobre a memória da porção territorial cearense da Chapada do Araripe, região pertencente ao Cariri Cearense, que é notadamente reconhecida pelo seu patrimônio cultural natural, material e imaterial. A Chapada do Araripe abrange áreas dos estados do Ceará, Pernambuco e Piauí. No local há bens culturais arqueológicos e paleontológicos que remetem ao passado geológico da terra e registros arqueológicos da presença humana do passado, e também há patrimônio reconhecido em esfera Federal e Estadual. Em 2022, a Chapada do Araripe foi reconhecida pelo Estado do Ceará como Paisagem Cultural chancelada, e em 2024 foi inscrita na Lista Indicativa da Unesco - Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura - de locais que podem se tornar Patrimônio da Humanidade Cultural, Natural e Misto.

O primeiro dos trabalhos acolhidos pelo Painei Coleções de Povos Tradicionais e Museologia Social foi o artigo intitulado "Arquitetura da memória: O Museu Casa de Telma Saraiva e a fotografia no Cariri", de autoria coletiva de Ana Violeta Suassuna Guedes, Beatriz Ayres Stanford, Expedito Hugo Carvalho da Silva e Giovanna Garcêz Freire. O debate no texto aborda, em seu início, as transformações pelas quais os museus passaram nas últimas décadas para atender a práticas mais inclusivas, participativas e regionalizadas. Diante disso, apresenta-se a região do Cariri como um espaço de diversas manifestações culturais e inovações no campo mu-

seológico, tendo a criação da Rede de Museus Orgânicos do Cariri, cujo objetivo é salvaguardar o patrimônio e os costumes locais, um exemplo dessas inovações.

Segundo os autores, o Cariri tem 16 Museus orgânicos com diferentes formatos, sejam museu-casa, museu oficina ou museu casa-oficina que fortalecem as identidades locais e fomentam o turismo de base comunitária. O objetivo do texto é estudar a Casa de Telma - Museu da Fotografia que preserva e valoriza o patrimônio do Cariri Cearense, pensando na casa como instrumento de salvaguarda do patrimônio imaterial e criando uma narrativa imersiva para os visitantes. Os autores usam a metodologia da abordagem descritiva para entender como a residência de Telma Saraiva foi transformada em museu orgânico, com a realização de visitas ao local para observação do espaço arquitetônico e museográfico, além de entrevistarem o responsável pelo Museu, Ernesto Saraiva, que relatou os desafios e estratégias usadas na montagem da Casa de Telma Saraiva. A pesquisa visa valorizar a arquitetura residencial como suporte ativo da memória afetiva e cultural, e fortalecer a casa como equipamento cultural de base comunitária.

Em seguida, os autores apresentam o contexto de construção da casa e a trajetória da família Saraiva Leão no Crato, como fotógrafos pioneiros da região, tendo a casa abrigado a residência e o estúdio fotográfico da família. Além disso, a edificação com um estilo Art Déco possui decoração inspirada no cinema com adereços e fantasias de atrizes famosas. Os autores trazem detalhes da disposição da casa e da musealização da mesma, com relato sobre a troca do piso de porcelanato pelo ladrilho hidráulico, que era o piso original, os móveis da casa também são originais, e pertenciam à família Saraiva Leão, e a montagem do percurso expositivo intimista de memória e criação entrelaçados. A casa também foi pioneira em outros eventos no Cariri, sendo a primeira casa a ter água encanada e luz elétrica, sendo um referência na cidade. Os autores finalizam o texto trazendo detalhes sobre a trajetória pessoal da Telma Saraiva como fotógrafa e demonstrando a importância do cotidiano como patrimônio.

O segundo trabalho aprovado pelo Painel Temático 6 foi o artigo intitulado “Museu Casa do Doce João Martins: tradição e patrimônio imaterial em Juazeiro do Norte, Ceará” de autoria coletiva de Francisca Rosana Vale Pereira, Giovanna Garcêz Freire e Thalia Andrade da Silva. O trabalho faz dialogar a memória da cidade, tendo como viés o percurso da memória do desenvolvimento a partir dos saberes da cultura alimentar do cariri cearense.

O texto aponta a nova definição de museus estabelecida pelo ICOM (2022), que amplia a concepção de Museus e das suas coleções, contando com a participação ativa das comunidades e operando de forma ética e profissional. Elas resgatam a evolução do colecionismo da anti-

guidade ao contemporâneo para explicar como os acervos museológicos foram formados em todo o mundo. O trabalho também traça uma linha do tempo e uma breve discussão acerca dos museus orgânicos, mostrando sua atuação dentro do campo da museologia social, fora dos padrões tradicionais e com atuação direta da comunidade na concepção e execução dos projetos.

As autoras alegam que os museus orgânicos dão visibilidade aos Mestres da Cultura, e são espaços de atuação para vivências com a comunidade, sendo a casa dos Mestres o local das trocas e experiências compartilhadas. De acordo com as autoras, dos 23 MO's criados no Ceará, 13 estão na região do Cariri. O destaque do relato é a Casa de Doce João Martins ou Casa Madeilton, o primeiro do projeto dos Museus orgânicos a tratar sobre alimentação. O espaço é um local criado para disseminar a produção de doces artesanais na região, valorizando a tradição de saberes e práticas ligadas à gastronomia regional. O objetivo das autoras é refletir sobre a visita a esse espaço, pensando na relação entre espaço museal e comunidade local.

Para atingir o objetivo, as autoras lançaram uma pesquisa bibliográfica e uma visita ao Museu Orgânico, com conversas e informações com familiares que receberam o legado da primeira geração. Desta forma, o trabalho apresenta relato de experiência da fundação da Casa de Doces, nascido em comércio local no centro de Juazeiro do Norte, com a doceria sendo um ponto de encontro dos amigos após os jogos de futebol.

As autoras trazem detalhes sobre a visita realizada à Casa de Doces onde foram recebidas pelo Sr. Sebastião, cunhado de João Martins, fundador da casa que lhes contou a origem do museu orgânico, as dificuldades vividas na pandemia e o formato atual de organização do estabelecimento. As autoras trazem descrição detalhada do espaço do estabelecimento que se divide em residência, loja e fábrica dos doces, feitos utilizando técnicas de forma desde a origem da Casa de Doces. São utilitários, vasilhames, painéis de alumínio e fogão à lenha, realizando reaproveitamento dos resíduos da produção com restos das frutas para reuso na criação de porcos e cascas de coco para as lenhas dos fogões. Essa atividade é repassada de geração em geração, a fim de gerar sustentabilidade e manter o receituário que vem do Sr. João Martins. Ao fim do texto é demonstrado a Casa de Doces como espaço de memória da região do Cariri, em que há um reconhecimento da comunidade dos saberes e práticas ali estabelecidos, sendo um local de preservação de uma parte da gastronomia popular, cuja identidade é ensinada, valorizada e difundida para visitantes locais, nacionais e estrangeiros.

Este painel, portanto, recebeu estas duas contribuições, que em desenvolvimento representam projetos de pesquisas relatados em termos de processo. O debate que se apresenta é constituído na apresentação do

painel presencial, durante o que se segue da programação do Fórum, a fim de debater sobre as inovações desta forma de musealização no espaço da casa dos detentores, dividindo espaço de vivência e socialização com a comunidade mais abrangente.

ARQUITETURA DA MEMÓRIA: O MUSEU CASA DE TELMA SARAIVA E A FOTOGRAFIA NO CARIRI

Ana Violeta Suassuna Guedes

Universidade Regional do Cariri, email: violeta.suassuna@urca.br

Beatriz Ayres Stanford

Universidade Regional do Cariri, email: beatriz.stanford@urca.br

Exedito Hugo Carvalho da Silva

Universidade Regional do Cariri, email: expedito.hugo@urca.br

Giovanna Garcêz Freire

Universidade Regional do Cariri, email: giovanna.freire@urca.br

Palavras-chave: Museu orgânico; Telma Saraiva; Arquitetura; Fotografia; Patrimônio.

INTRODUÇÃO

O conceito de museu origina-se na Grécia Antiga como um templo para as musas - artes, filosofia e ciências - e tem passado por transformações significativas nas últimas décadas, sobretudo no que diz respeito ao papel social, educativo e cultural de tais instituições. Tradicionalmente compreendido como um espaço de guarda, preservação e exposição de bens culturais e científicos, o museu contemporâneo tornou-se alvo de transformações em suas funções e objetivos para atender práticas mais inclusivas, participativas e regionalizadas. Segundo a definição mais recente do Conselho Internacional de Museus, o 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. (...) com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento (ICOM, 2022).

Tendo em vista tal definição, a região do Cariri¹ cearense, localizada no Sul do estado do Ceará, devido à sua grande diversidade de manifestações culturais e artísticas, tornou-se cenário de inovação no âmbito museológico com a criação da Rede de Museus Orgânicos do Cariri. Parceria entre o Serviço Social do Comércio (Sesc) e a Fundação Casa Grande - Memorial do Homem Kariri. A iniciativa pretende salvaguardar o patrimônio e os costumes locais por meio da criação dos Museus Orgânicos (MO): manifestações da criatividade e da cultura popular, instalados nas casas ou oficinas de mestres e mestras que herdaram saberes ancestrais e os mantêm autênticos.

Esses espaços funcionam como locais de transmissão contínua da história, da arte e das manifestações culturais de um povo, em diferentes formatos — museu casa, museu oficina ou museu casa-oficina — e mesclam a arquitetura e os aspectos físicos do ambiente e os saberes dos mestres em prol do uso social do patrimônio. Atualmente, o Cariri possui 16 Museus Orgânicos implantados no território, que envolvem a comunidade, fortalecem identidades locais e fomentam o turismo de base comunitária (TBC)², contribuindo para a sustentabilidade social e econômica das famílias envolvidas.

OBJETIVOS

Diante desse contexto, a presente pesquisa tem como objetivo principal estudar a Casa de Telma - Museu da Fotografia, um dos MOs localizados no Crato, com enfoque na adaptação arquitetônica da residência para funcionamento como museu, destacando sua contribuição para a preservação e valorização do patrimônio no Cariri cearense.

Para isso, apresentam-se ainda os seguintes objetivos específicos:

1. investigar as características arquitetônicas originais da residência e as intervenções realizadas para sua adaptação museológica;
2. compreender como a museografia do museu integra elementos originais da casa e da produção fotográfica, criando uma narrativa imersiva para os visitantes; e
3. avaliar a atuação da arquitetura do museu orgânico como instrumento de salvaguarda do patrimônio imaterial.

A metodologia utilizada para atingir os objetivos mencionados é de abordagem qualitativa, com caráter exploratório e descritivo, voltada à com-

1. A região do Cariri cearense é composta pelos seguintes municípios: Abaiara, Altaneira, Antonina do Norte, Araripe, Assaré, Aurora, Barbalha, Barro, Brejo Santo, Campos Sales, Caririáçu, Crato, Farias Brito, Granjeiro, Jardim, Jati, Juazeiro do Norte, Mauriti, Milagres, Missão Velha, Nova Olinda, Penaforte, Porteiras, Potengi, Salitre, Santana do Cariri, Tarrafas e Várzea Alegre. Disponível em <<https://www.cidades.ce.gov.br/regiao-metropolitana-do-cariri/>>. Acesso em: 11 jun. 2025.

2. O Turismo de Base Comunitária é definido como aquele protagonizado pelas comunidades locais que, organizadas coletivamente, planejam e gerem a atividade turística em seus territórios, com o objetivo de fortalecer sua autonomia, identidade cultural e valorização dos saberes tradicionais (DIEGUES; ARRUDA; VARGAS, 2011, p. 10).

preensão dos sistemas espaciais, socioculturais e patrimoniais envolvidos na transformação da residência de Telma Saraiva em um museu orgânico. Para embasar teoricamente a pesquisa, foi realizada uma revisão bibliográfica acerca dos conceitos de museu, museus orgânicos e TBC, destacando REFERÊNCIAS que discutem a relação entre espaço doméstico e salvaguarda do patrimônio imaterial.

Como procedimentos metodológicos principais, foram realizadas visitas ao local, possibilitando uma observação direta da organização espacial e museográfica da casa, bem como da interação entre o espaço arquitetônico e os elementos da memória fotográfica ali preservados. Além disso, foi conduzida uma entrevista com o responsável pelo museu - Ernesto Saraiva, filho de Telma Saraiva - que forneceu informações essenciais sobre o processo de musealização da residência, os desafios enfrentados na adaptação do espaço, as estratégias de preservação da memória e o impacto do museu na comunidade local.

Figura 01. Placa de identificação do museu confeccionada em pedra Cariri.



Fonte: Os autores, 2025.

Com base nessa abordagem, espera-se que a pesquisa contribua para a valorização da arquitetura residencial como suporte ativo de memória afetiva e cultural, evidenciando o potencial dos museus orgânicos como ferramentas de preservação do patrimônio imaterial. Busca-se, ainda, fortalecer o reconhecimento da Casa de Telma Saraiva como um equipamento cultural de base comunitária, capaz de articular tradição e contemporaneidade por meio da fotografia, da arquitetura e da vivência cotidiana.

DISCUSSÕES

A edificação onde hoje funciona o Museu Casa de Telma Saraiva foi construída em meados de 1926, por Júlio Saraiva Leão, pai de Telma, na cidade do Crato, Ceará. Tal espaço foi o principal cenário da trajetória da família Saraiva Leão com a fotografia, visto que os pais de Telma foram fotógrafos pioneiros na região. Telma, desde a adolescência, demonstrou interesse na fotografia e na fotopintura, e construiu sua carreira em tal área, possuindo a casa da família como residência e estúdio fotográfico durante toda a sua vida.

Nesse sentido, em consonância com a paixão pela fotografia, o cinema inspirou também seu trabalho, o que foi traduzido na decoração dos cômodos da casa com REFERÊNCIAS de cenários de grandes obras cinematográficas, bem como o acervo de fotopinturas com adereços e fantasias inspiradas em atrizes famosas. Desse modo, a salvaguarda da edificação original, junto à permanência e exposição dos instrumentos de trabalho, obras, fotografias e documentos da família Saraiva Leão fazem da casa um museu orgânico de testemunho sensível e material da história da fotografia no Cariri.

A casa possui características do estilo Art Déco, e manteve grande parte de sua estrutura original preservada. O Art Déco surgiu nas primeiras décadas do século XX e se consolidou como uma linguagem arquitetônica marcada pela geometrização das formas, pela simetria e pelas ornamentações estilizadas. No Brasil, esse estilo se difundiu principalmente entre os anos 1930 e 1950, sendo aplicado em edifícios públicos, residenciais e cinemas, valorizando tanto a estética quanto a funcionalidade.

Essa corrente artística refletia um espírito de modernização e progresso, em consonância com a inserção de elementos decorativos únicos e a utilização de novas técnicas construtivas. Na Casa de Telma Saraiva, tais elementos da estética Art Déco podem ser notados na valorização de detalhes ornamentais integrados ao conjunto arquitetônico, como no uso dos gradis com arabescos estilizados nas esquadrias e nas linhas geométricas presentes na fachada e na divisão dos cômodos. “Não foram raros os edifícios oficiais projetados e construídos dentro da gramática Art Déco, inclusive os pavilhões nas feiras internacionais, como em Paris, em 1937, ou Nova York, em 1939” (BITTAR, William; MENDES, Chico; VERÍSSIMO, Chico. 2015, p. 111).

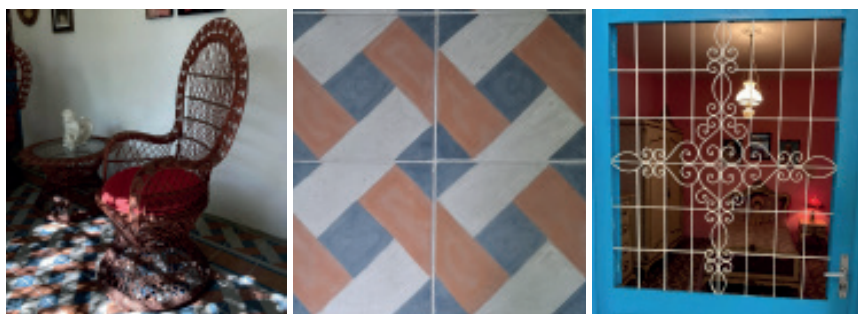
Durante a visita, o responsável pelo museu, Ernesto Saraiva, filho de Telma, explicou a história por trás dos mais diversos detalhes presentes na edificação. A residência é subdividida em dois corredores principais, núcleo central da exposição; um pátio ajardinado, onde ocorrem eventos e mostras de filmes antigos pertencentes ao acervo do museu; dois quartos que não possuem acesso para os visitantes, mas que possuem janelas que permitem sua visualização; e uma sala de jantar conjugada com o estúdio de fotografia. Os outros cômodos da casa, como o banheiro e a cozinha, não estão abertos à exposição.

Desse modo, foi possível notar que grande parte da casa foi conservada, com algumas alterações pontuais feitas por Telma antes da musealização do espaço. O piso da entrada, atualmente de ladrilho hidráulico, foi instalado pouco antes da abertura do museu e escolhido com auxílio de fotografias antigas, para ser o mais semelhante possível com o ladrilho utilizado na década de 20 por Júlio Saraiva, visto que tal parte da casa tinha sido reformada pela própria fotógrafa, que substituiu o ladrilho hidráulico

por porcelanato. Sendo assim, a decisão de tentar resgatar o piso original da edificação demonstra a dedicação dos gestores para expor a originalidade e o caráter histórico da casa.

Todas as esquadrias da casa possuem gradis com o mesmo padrão de arabescos, que foram desenhados e encomendados por Telma, a fim de conferir à residência um caráter único. O mobiliário exposto no corredor principal, nos quartos e na sala de jantar do MO são móveis conservados pertencentes à família Saraiva, que de fato faziam parte do cotidiano da família e eram responsáveis por compor a decoração do lar, o que auxilia na reprodução com exatidão do fluxo e do layout da casa antes do processo de musealização.

Figura 2. Elementos arquitetônicos e decorativos da edificação: piso de ladrilho hidráulico, gradil das esquadrias e móveis originais da casa.



Fonte: Os autores, 2025.

As alvenarias da edificação original foram mantidas e são autoportantes, com espessura média de 30cm. Apenas as paredes que dividem os corredores de exposição do pátio são em alvenaria de tijolo cerâmico, contendo 15cm de espessura, visto que estas foram construídas recentemente para a transformação da casa em museu.

O projeto museográfico³ da Casa de Telma Saraiva apresenta uma sistematização que articula as experiências da família Saraiva, a cronologia da trajetória fotográfica de Telma e a caminhabilidade que conduz o visitante pela edificação. Sob essa perspectiva, busca-se preservar tanto a memória, quanto a atmosfera original do espaço, proporcionando ao público uma vivência autêntica do universo íntimo e público da artista e de sua família. O percurso tem início na fachada do museu, que exibe uma fotografia da própria Telma, funcionando como um convite visual ao interior da casa.

3. O projeto museográfico visa a coadunar teoria e prática museológica ao evidenciar fundamentos conceituais pertinentes à ciência Museológica para a preservação voltada aos bens culturais musealizados. (GOMES; ARAÚJO; KIPPER, 2018, p. 7).

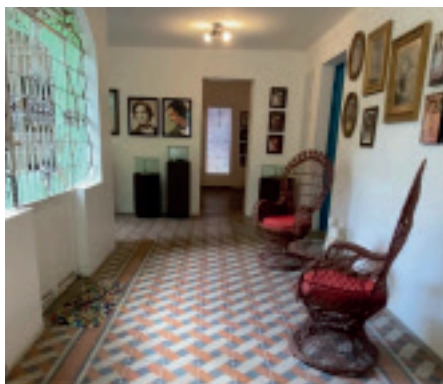
Figura 03: Fachada da edificação.



Fonte: Os autores, 2025.

Por conseguinte, o percurso expositivo tem início no alpendre da residência, um espaço originalmente destinado à convivência, onde Telma costumava receber visitantes e participar de rodas de conversa. Esse ambiente abriga a primeira sala de exposição, que introduz a mostra fotográfica por meio de registros que marcam os começos: o início da trajetória de Telma com a fotografia e a fotopintura, a apresentação de seu núcleo familiar, os trabalhos realizados por seus pais e o surgimento de sua paixão pelas cores, influenciada pelo cinema. A escolha desse espaço como ponto de partida não é aleatória, mas intencional, pois convida o visitante a adentrar um universo íntimo no qual memória e criação se entrelaçam.

Figura 04: Alpendre da casa.



Fonte: Os autores, 2025.

A narrativa se concretiza na junção entre forma, função e memória afetiva, criando uma experiência sensível e coerente com a proposta curatória⁴. Essa construção é visível em elementos como os mostruários octogonais de

4. Curadoria é entendida como um processo que envolve seleção, interpretação, contextualização e mediação de objetos e discursos dentro de espaços expositivos, como os museus, ou seja, é mais do que apenas escolher obras ou itens, o curador é responsável por construir narrativas significativas que dialoguem com o público, respeitando contextos históricos, sociais e cultura (BRUNO, 2015, p. 4-5).

negativos fotográficos, que remetem ao início da carreira de apicultor de Júlio Saraiva, pai de Telma. Também se evidencia na disposição das imagens nas paredes, que transitam do preto e branco ao colorido, acompanhando simbolicamente a trajetória da fotógrafa. A própria arquitetura da casa, preservada em seus traços originais, contribui para essa atmosfera de retorno ao passado, funcionando como uma verdadeira cápsula do tempo.

Ademais, a relação de Telma Saraiva com o universo da cinematografia é uma característica marcante em seus trabalhos, associada à sua expressividade artística por meio da criação de cenários e da caracterização de personagens. Essa influência manifesta-se de forma significativa nos espaços da residência, transformando o ambiente doméstico em extensão da linguagem visual da artista. Um exemplo notável é a antiga sala de jantar, que abriga uma exposição composta por autorretratos nos quais Telma se apresenta em diferentes caracterizações inspiradas em obras hollywoodianas.

Outro espaço que evidencia essa conexão é a sala de fotografia, antigo ambiente de atendimento aos clientes, equipada com adereços e iluminação cênica que remetem ao universo do cinema. Complementarmente, dois quartos foram ambientados como cenários de filmes da época, reforçando a presença do imaginário cinematográfico em sua produção estética. Dessa forma, o museu incorpora elementos arquitetônicos e simbólicos da casa, promovendo uma experiência imersiva que aproxima o público das REFERÊNCIAS culturais e da subjetividade da artista.

A memória da casa se entrelaça também com eventos históricos marcantes da região, como a antiga linha ferroviária Juazeiro - Crato, cuja estação iniciou seu funcionamento em 1926 e se estendeu até 1988. Essa estação ferroviária teve a presença do bisavô de Telma como maquinista, o que reforça a relação da família com esse período pioneiro e progressista. Espírito visionário que se refletiu na própria residência, sendo a primeira do Cariri a possuir água encanada e energia elétrica, ainda nas décadas de 1930 e 1940, ou seja, esses elementos não apenas sinalizam avanços técnicos, mas evidenciam o papel social da casa como referência para toda a comunidade.

Outrossim, a trajetória de Telma como fotógrafa é outro eixo central da salvaguarda imaterial do MO, a sua iniciação artística começou na infância com um simples estojo, com o qual desenhava e fotografava amigas, em um gesto quase intuitivo de documentar a vida ao seu redor. Porém, com o tempo, esse impulso se profissionalizou, transformando a fotografia em linguagem e ofício, a qual transcende nas paredes da casa que hoje exibem esses registros que vão além da estética, são fragmentos de vivências, de um olhar feminino e sensível que transformou lembranças pessoais em arte compartilhada. Dessa forma, cada clique, cada exposição reforça ainda mais o caráter performático e poético desse museu vivo.

Por fim, a Casa da Telma Saraiva exemplifica como a arquitetura pode atuar como mediadora do patrimônio imaterial. A sua preservação da estrutura física aliada à curadoria afetiva e simbólica faz com que a casa seja mais que uma morada, torna-se um território de significados, de memórias e de identidades. Espaço esse, onde o passado encontra o presente através da arte, da fotografia e da força narrativa de uma mulher que transformou sua história em legado.

CONCLUSÕES

A singularidade da Casa de Telma Saraiva apresenta-se na forma como vida, arte e arquitetura, conferindo ao espaço a função de museu orgânico que ultrapassa a ideia convencional de exposição de acervo. Instalado na residência da fotógrafa, o museu revela o potencial da casa como suporte narrativo e sensorial para a preservação da memória. Elementos como fotografias, objetos pessoais, mobiliário original e a própria espacialidade da edificação dialogam para construir uma experiência que ativa afetos e identidades, revelando a potência do cotidiano como patrimônio.

Essa experiência museológica resgata não só a trajetória de Telma Saraiva, como também reafirma o valor dos MOs enquanto ferramentas de valorização do patrimônio imaterial. Ao transformar o ambiente doméstico em espaço de memória e fruição cultural, o museu fortalece vínculos com a comunidade e amplia a compreensão de patrimônio para além do objeto, unindo vivências, afetos e saberes tradicionais. A proposta reforça o papel da arquitetura como meio ativo de preservação e transmissão de narrativas culturais.

Assim, o Museu Casa de Telma Saraiva se estabelece como referência para iniciativas semelhantes, mostrando que é possível articular tradição e contemporaneidade, arte e vida cotidiana. Mais do que preservar objetos, trata-se de manter vivas as histórias e sensibilidades que moldaram a cultura local. A experiência aponta caminhos para o fortalecimento de MOs como espaços de resistência cultural nos quais a escuta sensível e a curadoria afetiva contribuem para a valorização de trajetórias individuais e coletivas, reafirmando o território como lugar de memória viva.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Fabiana Pereira. **Os museus orgânicos da cultura na Chapada do Araripe. Patrimônio e práticas culturais: perspectivas transdisciplinares da patrimonialização e dos saberes-fazer populares**, v. 2, p. 251–268, 2021.

BESTETTI, Maria Luísa Trindade. Ambiente: espaço físico e comportamento. **Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia**, v. 3, pág. 601–610, 2014.

BITTAR, William; MENDES, Chico; VERÍSSIMO, Chico. **Arquitetura no Brasil: de Deodoro a Figueiredo**. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2015.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. IBERMUSEUS. **Definição de curadoria**. Brasília: Programa Ibermuseum, 2015. Disponível em: https://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2015/07/Unidad1Texto_Definicao-de-Curadoria.pdf. Acesso em: 06 jul. 2025.

CORREIA, Telma de Barros. **Art déco e indústria: Brasil, décadas de 1930 e 1940**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 47–104, 2008. Disponível em: <https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/5493>. Acesso em: 30 ago. 2025.

DIEGUES, Antonio Carlos Sant'Ana; ARRUDA, Rosana; VARGAS, Vívian (Orgs.). **Turismo de base comunitária: diversidade de olhares e experiências brasileiras**. São Paulo: Instituto Sociambiental – ISA; Rio de Janeiro: FASE, 2011. Disponível em: <https://www.socioambiental.org>. Acesso em: 08 jul. 2025.

FURTADO, Francisca Andréa Brito; OLIVEIRA, Fernanda Rocha de. **Investigação sobre possíveis registros Adinkras na arquitetura brasileira**. In: DOSSIÊ TEMÁTICO DO XI CONGRESSO INTERNACIONAL ARTEFATOS DA CULTURA NEGRA, 2021, Crato. Anais... Crato: Universidade Regional do Cariri – URCA, 2021. p. 233–243. Disponível em: <https://www.urca.br/portal2/wp-content/uploads/2021/07/dossie-artefatos-2021.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2025.

GOMES, Roberta Fraga Machado; ARAÚJO, Thiago Silva de. PROJETO MUSEOGRÁFICO: -. **Governo do Estado Rio Grande do Sul: SECRETARIA DA CULTURA**. Porto Alegre, 14 fev. 2022. p. 191-384. Acesso em: 11 jul. 2025.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). **Definição de museu adotada pelo ICOM em 2022**. Praga: ICOM, 2022. Disponível em: <https://icom.museum/en/resources/standards/museum-definition/>. Acesso em: 08 jul. 2025.

QUINDINS, Alemberg et al. **Museus orgânicos**. Fortaleza: Serviço Social do Comércio – Sesc Ceará, 2019.

RABINOVICI, Andrea; ALLIS, Thiago; SANTOS, Júnior dos. **“E vai prestar este museu lá em casa?”: reflexões sobre a experiência dos Museus Orgânicos na Chapada do Araripe, CE**. CULTUR: Revista de Cultura e Turismo, Ilhéus, v. 17, n. 2, nov. 2023. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br>. Acesso em: 06 jul. 2025.

MUSEU CASA DO DOCE JOÃO MARTINS: TRADIÇÃO E PATRIMÔNIO IMATERIAL EM JUAZEIRO DO NORTE, CEARÁ

Francisca Rosana Vale Pereira

Graduanda do curso de Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Paraíso-UniFAP:
rosanavale@aluno.unifapce.edu.br

Giovanna Garcêz Freire

Professora do curso de Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Paraíso-UniFAP:
giovanna.garcez@fapce.edu.br

Thalia Andrade da Silva

Graduanda do curso de Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Paraíso-UniFAP:
thalia.andrade@aluno.unifapce.edu.br

Palavras-chave: Museu orgânico; Patrimônio imaterial; Gastronomia; Doce; Juazeiro do Norte.

INTRODUÇÃO

Os museus são instituições sem fins lucrativos, abertas ao público e a serviço da sociedade, conforme estabelece o Estatuto dos Museus (Lei nº 11.904/2009). Sua missão é catalogar, interpretar, preservar e expor coleções de valor histórico, cultural, artístico, técnico ou científico, com finalidades educativas, turísticas, culturais ou de pesquisa.

Em agosto de 2022, durante a Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM), realizada em Praga, foi aprovada uma nova definição institucional, elaborada por meio de um processo colaborativo e referendada pela maioria da assembleia. Nessa nova formulação, destaca-se que os museus devem ser abertos ao público, acessíveis e inclusivos, promovendo a diversidade e a sustentabilidade. Devem, ainda, contar com a participação ativa das comunidades, operar de forma ética e profissional, e oferecer experiências significativas voltadas à educação, ao lazer, à reflexão e ao compartilhamento de conhecimentos (ICOM, 2022).

A palavra “museu” tem origem no grego antigo mouseion, que significa “casa das musas”, local sagrado dedicado às nove divindades gregas das artes e do conhecimento. Desde a Antiguidade, mesmo antes da criação

desse termo, os seres humanos já colecionavam objetos com a intenção de preservar a história, expressar sua cultura ou demonstrar poder. Na Idade Média, o colecionismo começou a assumir formas mais próximas das práticas museológicas atuais, embora ainda restritas. A Igreja Católica, principal detentora de objetos litúrgicos e obras de arte sacra, mantinha acervos significativos, porém inacessíveis ao público comum, pois considerava inadequada a presença popular nesses espaços.

Com a Revolução Francesa, foram instituídos os primeiros decretos voltados à preservação do patrimônio histórico, transferindo-se bens da Igreja e da nobreza para o Estado. Em 1793, o Palácio do Louvre foi transformado em museu, para preservar valores sociais, transmitir conhecimento e contar a história da nação. Nesse contexto, os museus passaram a ser reconhecidos como instituições públicas e consolidou-se, enfim, sua abertura à sociedade.

No Brasil, o primeiro museu foi criado por decreto de Dom João VI, em 1818, com fins educacionais, culturais e científicos, recebendo o nome de Museu Real. Após a Proclamação da República, passou a ser chamado de Museu Nacional. Localizado na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, o museu foi posteriormente vinculado ao Ministério da Educação e incorporado à Universidade Federal do Rio de Janeiro, reunindo um importante acervo voltado à ciência, à educação, à cultura e à pesquisa.

No Ceará, o projeto Museu Orgânico (MO) foi criado a partir de uma parceria entre o Serviço Social do Comércio (SESC) Ceará e a Fundação Casa Grande, organização não governamental sem fins lucrativos. Fundada em 1992, a Fundação está sediada na primeira casa construída no município de Nova Olinda, Ceará, restaurada por Alemberg Quindins, idealizador do projeto. A proposta inicial era criar um museu que abordasse temáticas ligadas à arqueologia, mas que permanecesse conectado à comunidade local. Por isso, o espaço foi pensado para se assemelhar às casas dos moradores, e não como um museu tradicional.

Na Fundação Casa Grande surgiram as primeiras iniciativas de preservação patrimonial por meio de um “arquivo vivo”, composto por imagens, objetos e narrativas que integram o Memorial do Homem Kariri. Segundo Alemberg Quindins (2020), a restauração da casa marcou o início da concepção dos museus orgânicos. Para o autor:

O coração do que denominei de “Museus Orgânicos” não vem de teses acadêmicas ou tratados científicos. Vem do poder que tem a arquitetura de reunir em traços visíveis o sentimento humano de forma poética e se manifestar em afeto e arte. A invisibilidade do encantado se apresenta em forma de simplicidade na relação entre a natureza humana e o espaço ocupado (Quindins, 2021, p. 100).

Os MO's estão alinhados aos princípios da museologia social, que defende os museus como instituições que podem existir fora dos formatos tradicionais, com a participação ativa da comunidade, em que as pessoas podem conhecer, pesquisar, salvaguardar e divulgar suas próprias histórias. Nesse contexto, o projeto MO propõe um novo olhar sobre as casas dos Mestres da Cultura — homens e mulheres guardiões dos saberes e das práticas da cultura popular, como o reisado, o artesanato, a música, a dança e a culinária regional. Em seus próprios lares, esses mestres preservam memórias vivas e partilham seus conhecimentos com a comunidade.

O MO se assemelha aos objetivos dos museus comunitários, e não têm como finalidade a exibição de acervos, mas priorizam as vivências e o compromisso com a valorização da cultura local e a participação da comunidade. A diferença entre os dois está na forma como são geridos, enquanto os museus comunitários pelas pessoas da comunidade e para a comunidade, com o intuito de fortalecer a identidade local e propagar suas histórias e a cultura, os MO's são os lares dos mestres de culturas que têm a missão de guardar e de transmitir seus saber.

Segundo Guilherme Carvalho (2025), até junho de 2025 foram inaugurados 23 MO's em todo o estado do Ceará, sendo 13 deles localizados na região do Cariri, no sul do estado, na divisa com o Piauí, Pernambuco e Paraíba. Essa região é amplamente reconhecida por sua diversidade cultural, tradições religiosas, romarias e pelas belezas naturais do bioma da Chapada do Araripe.

Entre os 13 MO's localizados na região do Cariri, destaca-se o Museu Casa de Doce João Martins (MCDJM), também conhecido como O Doce de Madeilton. Enquanto os demais MO's do Cariri são voltados à disseminação da cultura da música, da dança, do folclore e do artesanato, o MCDJM é o primeiro voltado à gastronomia do estado do Ceará, dedicado à produção de doces artesanais. O MCDJM valoriza a tradição de saberes transmitida de geração em geração, com significativa contribuição para a valorização do patrimônio cultural local, ao preservar saberes e práticas ligadas à gastronomia regional, à tradição doceira do Cariri.

OBJETIVOS

Este relato de experiência tem como objetivo principal apresentar e refletir sobre a visita ao MCDJM sob a perspectiva do visitante. Como objetivos específicos, propõe-se, ainda:

1. descrever a vivência no museu, com ênfase na ambientação, nos saberes compartilhados e nas práticas culturais observadas;
2. identificar de que forma o museu promove a preservação e a transmissão da tradição doceira regional como expressão do patrimônio imaterial; e

3. analisar a relação entre o espaço museal e a comunidade local, considerando o envolvimento afetivo, a memória coletiva e o protagonismo dos Mestres da Cultura.

Para atingir os objetivos propostos, foi realizada uma pesquisa bibliográfica com o intuito de compreender a origem dos museus e sua importância como equipamentos de preservação e continuidade da cultura nas comunidades, fornecendo, assim, a base teórica para a discussão e contextualização das informações apresentadas. Complementando essa etapa, as autoras realizaram uma visita ao MCDJM no dia 2 de julho de 2025, às 8 horas, horário de abertura ao público, ocasião em que puderam conhecer todo o espaço, desde a produção até a comercialização e o consumo dos doces.

DISCUSSÕES

Antes de descrever a visita, é necessário compreender a origem do MCDJM, que inicialmente funcionava apenas como um comércio local, situado na Rua Santa Luzia, nº 545, no coração do centro de Juazeiro do Norte, Ceará — cidade reconhecida como importante polo de religiosidade, cultura popular e tradição nordestina. O fundador, João Martins, nasceu em 6 de março de 1937 e, em 1965, estabeleceu junto de sua mãe, Aguide Maria de Jesus, o comércio de doces caseiros. Antes disso, exerceu diversas ocupações — agricultor, polidor de anéis, marceneiro, mas não acomodado, decidiu se dedicar à produção e venda de doces. Segundo seu genro, Sr. Sebastião, João Martins e sua mãe testavam inúmeras receitas e, até chegar à fórmula ideal, muitos doces foram desperdiçados.

Mais tarde, Madeilton, cunhado de João Martins, passou a trabalhar com ele na doceria. Além de colaborador, Madeilton era cronista, comentarista e narrador de futebol, escrevendo crônicas e comentários para a Rádio Progresso de Juazeiro do Norte sobre as partidas da época. Apaixonado pelo esporte, chegou a fundar um time de futebol. A doceria tornou-se um ponto de encontro dos amigos após os jogos, o que fez com que fosse conhecida como O Doce de Madeilton. Em 2012, Madeilton faleceu, e João Martins seguiu dando continuidade ao negócio.

As autoras chegaram ao estabelecimento no início do horário de funcionamento e foram gentilmente atendidas pelo Sr. Sebastião, genro de João Martins, que apresentou o museu com muito orgulho. Durante a visita, que durou cerca de duas horas, conversou-se sobre a história da origem do estabelecimento, os desafios enfrentados durante o isolamento causado pela pandemia de Covid-19 e a transformação do local em MO, ocorrida em 5 de junho de 2023. O Sr. Sebastião também comentou sobre os planos de expansão do negócio e explicou os procedimentos adotados para que a loja se tornasse o primeiro museu de doces do Brasil. Em seguida, Sr. Sebastião apresentou os demais cômodos do imóvel, mostrou como os doces são feitos e a visita finalizou com uma degustação dos doces.

Atualmente, a doceria é administrada pelo Sr. Sebastião com o apoio de Maria Martins, sua esposa e filha de João Martins e, atualmente, responsável pela produção dos doces. A filha do casal, Cleidiane Martins, também contribui cuidando da gestão financeira e do atendimento. Ao todo, a doceria conta com 12 funcionários e preserva, há 60 anos, as receitas tradicionais produzidas de forma artesanal, em fogão a lenha. São produzidos e comercializados 11 sabores: leite, leite cortado, mamão com coco, abacaxi, batata-doce, caju, goiaba, gergelim, amendoim, banana e coco. Além dos doces, são vendidos no estabelecimento bolos e salgados.

O MCDJM encontra-se em um lote de meio de quadra, uma edificação térrea sem recuo frontal, comum em centralidades urbanas, atualmente dividida em três espaços: a loja, a residência de Dona Francisca (irmã de João Martins) e a área de produção dos doces. A construção tem 3 metros de largura por 43 metros de comprimento, e sua fachada conta com uma platibanda que outrora recebeu uma placa de identificação do comércio, mas que hoje, graças às pequenas intervenções para tornar o estabelecimento um museu, encontra-se semelhante ao seu estado original. A placa atual é pequena e instalada perpendicularmente à alvenaria, garantindo, assim, mais visibilidade à edificação sem comprometer a fachada.

Figura 1. Fachada da edificação.



Fonte: As autoras, 2025.

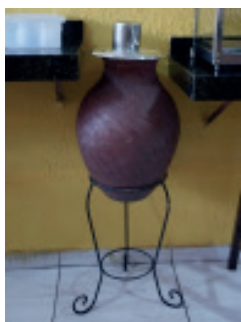
Ao entrar na loja, que possui 6,70 metros de comprimento, é possível deparar-se com um longo balcão de alvenaria em tijolos, com tampo de granito preto e uma vitrine que exhibe os doces disponíveis em tigelas de vidro. Como parte da experiência de degustação, é oferecida água armazenada em pote de barro e servida em copos de alumínio — tradição mantida desde a fundação da doceria por João Martins. O ambiente ainda preserva uma meia parede com revestimento cerâmico e mantém, até hoje, a cor amarela nas demais paredes que se estendem até o forro.

Figura 2. Balcão com a vitrine de exposição dos doces.



Fonte: As autoras, 2025.

Figura 3. Pote de barro que armazena água no salão principal.



Fonte: As autoras, 2025.

Em frente ao balcão, de costas para os consumidores, estão expostas fotos antigas de times de futebol (parte da coleção de Madeilton) e da família Martins, além de quadros que narram a história de João Martins e de Madeilton. Na parede oposta, na área de circulação dos funcionários, encontram-se imagens do processo de produção dos doces, com ingredientes cortados e panelas sobre o fogão a lenha. É neste salão principal (e talvez único, caso a visita ao restante do museu não continue) que os clientes são atendidos e podem consumir os doces ou escolher pagar e levá-los em embalagens que variam de 140 ml a 1000 ml.

Figura 4. Salão principal onde os clientes são atendidos



Fonte: As autoras, 2025.

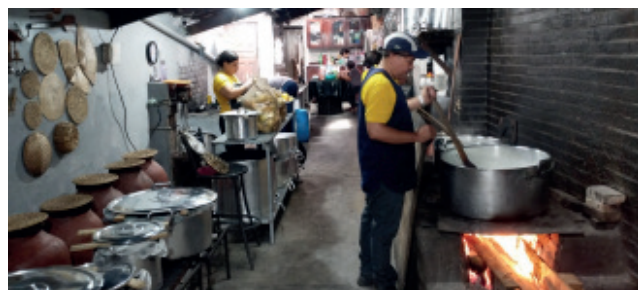
Figura 5. Imagens de times de futebol em exposição na parede em frente ao balcão (de costas para os consumidores)



Fonte: As autoras, 2025.

O espaço destinado à fabricação é bastante organizado e setorizado por etapa de produção, como o armazenamento dos ingredientes, cocção e espaço destinado para que o doce já feito esfrie e seja destinado à loja. Na área reservada à fabricação, há uma mesa simples de madeira, uma bancada em alumínio para o corte dos ingredientes, além de uma pia para lavar louça em frente à bancada. Seguindo rumo ao quintal do imóvel, encontra-se o fogão a lenha, potes de barro para armazenar água e, na área externa, espaço ao ar livre com cobertura em estrutura de madeira e telhas de fibrocimento, outro fogão a lenha e um equipamento para descascar e ralar cocos.

Figura 6. Espaço onde os doces são produzidos



Fonte: As autoras, 2025.

Todos os espaços foram apresentados pelo Sr. Sebastião e, ocasionalmente, um dos gentis funcionários, em sua maioria, familiares de João Martins, contribuíram com comentários sobre o preparo dos doces ou curiosidades relacionadas à história da Casa do Doce. Foi mencionado que os doces continuam sendo produzidos da mesma forma desde a origem do empreendimento: em panelas de alumínio, sobre fogões a lenha. A maioria dos ingredientes utilizados é adquirida no Mercado do Pirajá, um importante centro de distribuição de mercadorias, como frutas, legumes

e verduras, de Juazeiro do Norte. Os fornecedores de outros insumos, como leite e açúcar, bem como da lenha, fazem parte de antigas relações que o MCDJM faz questão de preservar.

O Sr. Sebastião explicou, ainda, que os resíduos das frutas não utilizados na produção dos doces são armazenados e entregues a um criador de porcos, que realiza a coleta regularmente. Já as cascas dos cocos são reaproveitadas junto à lenha dos fogões. Percebe-se, assim, uma preocupação constante com a redução de desperdícios e o reaproveitamento de materiais. Outro diferencial, surgido mediante a situação de lock down durante a pandemia da Covid-19, é a entrega em domicílio, permitindo que o cliente consiga fazer compras no estabelecimento sem ali comparecer.

Um terreno, longe do Centro, foi adquirido pela família e espera-se que a sua construção, que está em andamento, comporte as futuras instalações de uma cozinha maior que funcione com mais conforto e segurança para a fabricação dos doces. Não há previsão do término dessa obra e até a conclusão dessas novas instalações, os doces seguem sendo feitos artesanalmente no mesmo local de origem. O Sr. Sebastião comentou que essa expansão dos negócios é necessária, pois a produção atual já não comporta a demanda que a loja tem depois que virou museu do doce.

CONCLUSÕES

Ao longo de seis décadas, a Casa do Doce João Martins consolidou-se não apenas como um ponto comercial, mas também como um espaço de memória no qual a comunidade reconhece elementos da sua própria história, a transmissão de saberes, e por isso foi reconhecida como MO. A continuidade da produção artesanal, a preservação das receitas tradicionais passadas de geração em geração e o modo singular de servir reforçam a importância desse lugar como guardião de práticas culturais e valorizador dos saberes populares, vinculando-se aos princípios de museologia social.

Seu ambiente acolhedor e receptivo, aliado à autenticidade das práticas preservadas, fazem do MCDJM um destino procurado por visitantes de diversas cidades do Brasil e até do exterior. O museu recebe, com frequência, visitas de escolas e de pesquisadores interessados em conhecer e revisitar suas histórias. Com grande satisfação, o Sr. Sebastião relata que o local já foi cenário de reportagens para jornais locais e até para veículos de imprensa internacionais, reforçando a pluralidade popular de Juazeiro do Norte, que além da diversidade cultural e das tradições das romarias, também é referência nos saberes populares da culinária.

O MCDJM, antigo ponto de encontro de jovens após as sessões de cinema e de torcedores após as partidas de futebol, contribui significativamente para a democratização da preservação cultural de Juazeiro do Norte. Ao tornar acessível à população um patrimônio enraizado no cotidiano, o

museu manifesta memórias afetivas e identidades locais, reafirmando o valor da cultura popular na construção da história comunitária juazeirense. Assim, o Museu do Doce reafirma o papel dos Museus Orgânicos como espaços de resistência cultural, valorização das raízes e fortalecimento do pertencimento local.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 15 jan. 2009. Seção 1, p. 1, col. 3.

CARVALHO, Guilherme. Santana do Cariri ganha primeiro museu orgânico da agricultura familiar do Ceará. O Povo, 13 jun. 2025. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/noticias/cariri/2025/06/13/santana-do-cariri-ganha-primeiro-museu-organico-da-agricultura-familiar-do-ceara.html>>. Acesso em: 3 jul. 2025.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). **Definição de museu adotada pelo ICOM em 2022**. Praga: ICOM, 2022. Disponível em: <https://icom.museum/en/resources/standards/museum-definition/>.



PAINÉIS TEMÁTICOS DO 6º FÓRUM ESTADUAL DE MUSEUS

PT 7 DEMOCRACIA E O DIREITO AO PATRIMÔNIO MUSEALIZADO

PT 7: DEMOCRACIA E O DIREITO AO PATRIMÔNIO MUSEALIZADO

Simone Kimura

Arquiteta e urbanista. Coordenadora de Monitoramentos do Sistema Nacional de Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, simone.kimura@iphan.gov.br

Yasmine Martins Barbosa

Doutoranda em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museóloga do Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Ceará, yasmine.barbosa@secult.ce.gov.br

Palavras-chave: museologia social; democracia cultural; patrimônio musealizado; memória; políticas públicas.

APRESENTAÇÃO

O 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará (FEM/CE), sob o tema “Imaginar Museus: o futuro das memórias”, consolida-se como um espaço crucial para a reflexão e a construção de políticas públicas destinadas a fortalecer os Museus e iniciativas museológicas no estado. Dentro desse contexto, o Painel Temático 7, coordenado por Simone Kimura, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Brasileiro (Iphan), e Yasmine Barbosa, do Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Ceará (MUSCE / Secult-CE), possibilitou uma abertura fundamental para a discussão do tema “Democracia e o direito ao patrimônio musealizado”. Este Painel não apenas busca debater, mas também propor caminhos concretos para assegurar o acesso democrático ao patrimônio musealizado, elevando-o à condição de direito fundamental e ferramenta indispensável para o exercício da cidadania cultural.

A premissa central do PT 7 é que a democracia cultural e o direito à memória se materializam plenamente na participação ativa e engajada das diversas comunidades, a qual abrange desde a concepção e a musealização até a gestão dos patrimônios, reconhecendo que a memória é um constructo coletivo e dinâmico. Os trabalhos apresentados e discutidos neste Painel Temático aprofundam as intrínsecas conexões entre os museus, as múltiplas vertentes da museologia, a participação social, a gestão compartilhada, a democracia cultural, o patrimônio e as políticas públicas. Este artigo visa expandir a síntese inicial, aprofundando-se nas discussões e propostas que emanam destes trabalhos, para traçar um panorama mais completo da visão de futuro para os museus e iniciativas museológicas cearenses.

A discussão do Painel Temático 7 se fundamenta no conceito de democracia cultural, relativa ao reconhecimento de todos os cidadãos como sujeitos ativos na produção e fruição cultural. Essa perspectiva baseia-se na obra de Marilena Chauí, que em seu livro “Cidadania Cultural: O Direito à Cultura” critica a visão elitista e mercadológica da cultura (, defendendo-a como um direito e uma “prática democrática” capaz de revelar a presença de lutas sociais (Chauí, 2006, p. 11- 12). A autora argumenta que a cultura não é um “saber de especialistas” ou apenas “entretenimento”, mas um campo de interpretação crítica das práticas sociais (Chauí, 2006, p. 14).

O museu, nesse sentido, é um dispositivo estratégico para a construção identitária e a percepção crítica da diversidade cultural. A discussão sobre “Democracia e o direito ao patrimônio musealizado”, no PT 7, é intrinsecamente ligada à ideia de que o acesso à cultura e à memória é um direito humano fundamental. Esse direito não se limita à mera contemplação, mas se estende à participação ativa na construção e na gestão do patrimônio. Essa visão é reforçada por políticas públicas fundamentais para o setor. A Política Nacional de Museus (PNM), lançada em 2003, já defendia a expansão do conceito de museu e a valorização da memória como “base para a inclusão social e o exercício da cidadania” (BRASIL, 2003, p. 9). Ela estabeleceu os pilares para um Sistema Nacional de Museus (SBM) e destacou a importância da gestão participativa. O recém-lançado Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM) 2025-2035 aprofunda esses conceitos, com ênfase no fortalecimento do SBM em gestão compartilhada com entes federativos e a sociedade civil (BRASIL, 2024). O PNSM reconhece a necessidade de um monitoramento participativo e sustentável, e aborda temas cruciais como a reparação histórica e a valorização das diversas identidades e transversalidades, como gênero, sexualidade, raça e etnia (BRASIL, 2024).

O diálogo entre a teoria de Marilena Chauí e as políticas públicas museais demonstra um consenso de que a memória e o patrimônio musealizado são essenciais para a democracia. O PT 7, ao acolher trabalhos que exploram a interseção entre esses temas, ilustra como a teoria e a política se materializam na prática museológica cotidiana.

Um tema recorrente e de grande relevância nos trabalhos submetidos é o papel do museu na preservação e na valorização de memórias marginalizadas e silenciadas, contrariando a lógica do museu ocidental como lugar no qual apenas corpos brancos estão autorizados a ocupar (Vergès, 2023). A PNM (2023) e o PNSM (2024) já sinalizaram a importância de uma agenda de reparação histórica, reconhecendo a necessidade de valorizar as culturas indígenas e afro-brasileiras e de combater a exclusão (BRASIL, 2003; BRASIL, 2024). Essa perspectiva ecoa a obra de Chauí (2006, p. 11-12), que distingue a “memória mísera e pomposa”, fabricada pelos arquivos oficiais, da “memória nobre”, que trata as obras como “trabalho vivo” e revela as lutas sociais e as histórias dos “vencidos” hauri.

Ainda nesse contexto, os trabalhos do Painel Temático 7 enfatizam a relevância da participação social como pilar da democracia cultural. A gestão compartilhada dos museus e do patrimônio musealizado é proposta como um caminho para assegurar que as vozes das comunidades sejam ouvidas e que suas memórias sejam representadas de forma autêntica. Isso se concretiza pela incorporação de conselhos comunitários, associações e outras formas de organização social na tomada de decisões. A participação, portanto, não se restringe a um meio para legitimar as ações dos museus, mas constitui um fim em si mesma, um exercício de cidadania que fortalece a democracia.

Dessa forma, os trabalhos submetidos exploraram as interseções entre museologias insurgentes, participação social, gestão compartilhada, democracia cultural e políticas públicas. Eles argumentam que a efetivação do direito ao patrimônio musealizado ocorre por meio de práticas que expandem o locus de atuação dos museus, valorizam memórias silenciadas e se engajam ativamente em processos de reparação histórica. A diversidade de visões de museu que se desenha a partir desses trabalhos os compreende como organismos pulsantes, espaços dinâmicos de escuta, afeto, resistência e reparação simbólica.

Os trabalhos que compõem o Painel Temático 7 do 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará traçam um panorama progressista e engajado da museologia, no qual a democracia e o direito ao patrimônio musealizado são vistos como elementos inseparáveis da construção de uma sociedade mais justa e equitativa. As reflexões apresentadas convergem para a necessidade de museus mais abertos, participativos e sensíveis às demandas das comunidades, capazes de valorizar as múltiplas narrativas e de atuar como agentes de transformação social.

Tais abordagens buscam ressignificar os museus e suas práticas, promovendo a interiorização de políticas públicas através de múltiplas formas de apropriação, epistemologias diversas, participação coletiva e a criação de instituições que questionam o status quo em prol da inclusão e da diversidade.

A democracia cultural e o acesso ao patrimônio são, assim, entendidos como direitos inalienáveis que exigem a participação ativa da sociedade e a formulação de políticas públicas eficazes. A ênfase na museologia social, na preservação do patrimônio imaterial e na educação museal em espaços formais e não formais demonstra um compromisso com a ampliação do acesso à cultura e com a construção de identidades coletivas e plurais.

Os exemplos de projetos e experiências no Ceará e no Nordeste, como o Museu Migalhas do Sertão, o ateliê de Mestre Francorli e o Minimuseu Firmeza, são testemunhos da vitalidade e da capacidade de inovação do campo museal na região.

1. Museologias Insurgentes e Reinvenção do Papel dos Museus:

O trabalho “Do-In Museológico: Corpo, Cultura E Confluência”, apresenta o território como um acervo vivo e o museu como um organismo sensível e relacional, conectado ao seu entorno e comunidades. Inspirado no “Do-In Antropológico”, de Gilberto Gil, o “Do-In Museológico” sugere o uso de estímulos culturais locais para impulsionar dinâmicas comunitárias, aprofundando laços entre pessoas e patrimônio. Defende uma compreensão expandida de museu como lugar de escuta ativa, gestos significativos e renovação simbólica, valorizando a cultura local e a participação comunitária para uma museologia democrática e engajada.

Já o título “O Museu E O Corpo: Quando Presença É Obra”, reflete sobre a presença como a essência da experiência museal, entendendo-a como catalisadora de sentido, memória e pertencimento. Explora a relação entre a presença do público e o silêncio do museu vazio, destacando a escuta (inspirada em Paulo Freire) e a arte-educação como práticas que tecem conexões entre corpo, obra e público. Enfatiza que a vitalidade de um espaço cultural reside nas pessoas, nos corpos, nas escutas e nas partilhas, referenciando Diana Taylor ao afirmar que um museu sem o corpo que o ativa é apenas um “arquivo dormido”.

Por fim, o trabalho “Ocupando um Museu em Desmontagem: Práticas Educativas Insurgentes” complementa as abordagens anteriores, reforçando a ideia do museu como organismo vivo e mutável. O relato de experiência do Museu de Arte Contemporânea do Ceará em levar suas práticas educativas para o “território”, exemplifica a museologia insurgente. A mediação educativa, ao tecer relações com obras externas e a identidade do museu em transformação, demonstra como a ação educativa pode ser “revolucionária” para uma identidade museal plural. Alinha-se com o pensamento de Nêgo Bispo sobre o contracolonialismo, evidenciando o potencial do museu na resistência e reconfiguração de epistemologias.

2. Territórios de Aprendizagem e Ampliação do Locus Museal:

O trabalho intitulado “Educação além da escola: os museus e espaços não formais como territórios de aprendizagem e proteção do patrimônio cultural imaterial”, destaca o papel de ateliês, casas de cultura e galerias no interior do Ceará como espaços que atuam na salvaguarda do patrimônio imaterial e na transmissão de saberes. Assim, constituem-se como locais de “preservação da memória coletiva e dos saberes tradicionais”.

3. A Memória como ato de Reparação e Resistência:

O trabalho intitulado “Migalhas do Sertão: uma proposta de museu de memórias das secas e dos campos de concentração em Senador Pompeu” propõe um museu para resgatar a história dos campos de concentração durante as secas, um episódio “apagado da memória oficial”. Busca romper com o silenciamento, valorizando as vozes dos sobreviventes e instaurando um espaço de “escuta, afeto e reparação simbólica”. Já o trabalho

“Guardião Das Memórias LGBTQIA+ no Nordeste: Vivências No Museu Do Cariri – Ce”, destaca a importância da Museologia LGBT como “estratégia de resistência e visibilidade”. O Museu Memória da Diversidade do Cariri visa preservar a memória da população LGBTQIA+ em um contexto de preconceito, rompendo com a lógica normativa dos acervos tradicionais e dando voz a grupos marginalizados.

O trabalho “Memórias da Capoeira do Ceará no ciberespaço: um lócus possível para o museu” discute o uso de plataformas virtuais como “lócus museal” para preservar a história da Capoeira, reconhecida como Patrimônio Cultural do Brasil e da Humanidade, demonstrando como o ciberespaço pode ser uma “alternativa democrática de acesso” às memórias culturais.

Já o “Cartografias afetivas: dois projetos de Educação Museal no Minimuseu Firmeza” exemplifica a prática de engajamento do público no espaço museal e iniciativas de educação museal que buscam envolver a comunidade em suas narrativas.

Em síntese, os trabalhos do Painel Temático 7 convergem para uma visão de museu catalisador de transformação social. Eles defendem a museologia como uma ferramenta para a democracia cultural, a reparação histórica e a construção de uma sociedade mais inclusiva, na qual a memória e o patrimônio são direitos fundamentais acessíveis a todos.

CONCLUSÃO

O Painel Temático 7 do 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará oferece uma visão rica e multifacetada sobre o futuro dos museus e o direito ao patrimônio musealizado. As Comunicações analisadas convergem para a ideia de que os museus devem ser espaços vivos, dinâmicos e profundamente conectados com as comunidades.

A democracia cultural e o acesso ao patrimônio são entendidos como direitos inalienáveis, que exigem a participação ativa da sociedade e a formulação de políticas públicas eficazes. Os desafios são muitos, mas as perspectivas são promissoras. Ao reimaginar os museus como espaços de escuta, afeto, resistência e reparação simbólica, bem como ao abraçar a inovação e a tecnologia a serviço da memória, o Ceará pode consolidar um futuro no qual o patrimônio musealizado seja verdadeiramente um bem comum, acessível a todos e capaz de inspirar novas gerações. A construção desse futuro exige um compromisso contínuo com a participação social, a gestão compartilhada e a valorização das múltiplas memórias que compõem a rica tapeçaria cultural do estado.

A efetivação do direito ao patrimônio musealizado depende, em grande medida, da existência de políticas públicas robustas e bem formuladas. O PT 7 enfatiza a necessidade de políticas que garantam não apenas a salvaguarda

e a conservação do patrimônio, mas também a ampliação de seu conceito a partir de ações de reparação para as populações invisibilizadas historicamente, além do seu acesso irrestrito e democrático. O Plano Nacional Setorial de Museus (2025-2035) e a Política Nacional de Museus (2003) são citados como alicerces para essa visão, reforçando a importância do fortalecimento do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), da profissionalização do setor, da ampliação de investimentos e da criação de instâncias participativas para o monitoramento da política. Isso inclui investimentos em infraestrutura, capacitação profissional, programas de educação patrimonial e a criação de mecanismos que facilitem a inclusão de grupos historicamente marginalizados. A integração de museus em redes de cooperação, tanto ao nível local quanto nacional, também é vista como um elemento crucial para fortalecer o setor e ampliar o alcance das ações.

O 6º FEM/CE, ao promover o debate sobre esses temas, oferece uma plataforma para que as propostas e estratégias discutidas no PT 7 possam se converter em ações concretas, fortalecendo os museus como espaços de memória viva, de diálogo e de pleno exercício da cidadania cultural. A continuidade dessas discussões e a implementação das sugestões apresentadas nos trabalhos serão fundamentais para garantir que o futuro das memórias seja construído de forma democrática e inclusiva para todos.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). **Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM)** 2025-2035. Brasília: Ibram, 2024.

BRASIL (Ministério da Cultura). **Política Nacional de Museus**: Memória e Cidadania. Brasília: MinC, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural**: O Direito à Cultura. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório**: Performance e a memória cultural das Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu**: programa de desordem absoluta. Traduzido por Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Trabalhos Submetidos ao Painel Temático PT 7:

CAVALCANTE, Luiza Helena Amorim Coelho. Cartografias afetivas: dois projetos de Educação Museal no Minimuseu Firmeza. **Trabalho submetido ao 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará**. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Ceará, 2025.

FERREIRA NETO, José Olímpio; ALBUQUERQUE, Gerson Pedro de; ARAÚJO, Elvis Silveira de. Memórias da Capoeira do Ceará no ciberespaço: um locus possível para o museu. **Trabalho submetido ao 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará**. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Ceará, 2025.

FREIRE, Antônio Nyck Wállace Tavares. DO-IN MUSEOLÓGICO: CORPO, CULTURA E CONFLUÊNCIA. **Trabalho submetido ao 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará**. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Ceará, 2025.

MONTE, Carlos Dornelles Lopes. Educação além da escola: os museus e espaços não formais como territórios de aprendizagem e proteção do patrimônio cultural imaterial. **Trabalho submetido ao 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará**. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Ceará, 2025.

MOTA, Gilney Matos. GUARDIÃO DAS MEMÓRIAS LGBTQIA+ NO NORDESTE: VIVÊNCIAS NO MUSEU DO CARIRI – CE. **Trabalho submetido ao 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará**. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Ceará, 2025.

RAMOS, Vitória dos Santos; JUSTO, Júlia Victória Araújo. Os limites e as potencialidades de construção de museu e de memórias junto às comunidades: as práticas educativas e deslocamentos poéticos do MAC-CE. **Trabalho submetido ao 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará**. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Ceará, 2025.

RODRIGUES, João Felipe Teles. Ocupando um museu em desmontagem: práticas educativas insurgentes para a investigação de uma identidade museal. **Trabalho submetido ao 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará**. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Ceará, 2025.

SILVA, Flávio Alves da; SERAFIM, Ranuce Barreto. Migalhas do Sertão: uma proposta de museu de memórias das secas e dos campos de concentração em Senador Pompeu. **Trabalho submetido ao 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará**. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Ceará, 2025.

SOUSA, Taynara Viana. O museu e o corpo: quando presença é obra. **Trabalho submetido ao 6º Fórum Estadual de Museus do Ceará**. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Ceará, 2025.

DO-IN MUSEOLÓGICO: CORPO, CULTURA E CONFLUÊNCIA

Antônio Nyck Wállice Tavares Freire

Mestrando em Artes da Cena na Escola Superior de Artes Célia Helena – ESCH/ Fundação Itaú, Especialista em Gestão de Museus com ênfase em Cultura (FACUMINAS), Graduado em Letras (URCA). nyckwallace22@gmail.com.

Palavras-chave: Museologia social; Do-in museológico; Território; Patrimônio imaterial; Cariri cearense.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa dedicada a investigar processos de mediação cultural e práticas museológicas territoriais vinculadas a saberes tradicionais no semiárido nordestino. Embora inicialmente concebida para explorar modos de articulação entre mediação e patrimônio, a investigação encontrou, ao longo do percurso, na museologia social, um eixo estruturante que aprofunda a integração entre dimensões materiais e imateriais do patrimônio cultural local.

À luz dos desafios colocados pela estetização do patrimônio e pela crescente espetacularização das experiências museológicas no Brasil contemporâneo, propõe-se aqui uma reflexão de natureza epistemológica e política, ancorada em práticas comunitárias de mediação desenvolvidas no território do Cariri cearense. A partir de experiências situadas, defende-se uma concepção expandida de museu como espaço de escuta, gesto e renovação simbólica, compreendido menos como edifício e mais como processo socialmente compartilhado. Não se trata, portanto, de uma resposta técnica aos dilemas institucionais, mas de uma proposição que emerge do corpo-território, da oralidade ancestral e dos laços afetivos que estruturam a vida coletiva.

Reconhece-se, simultaneamente, a persistência de modelos excludentes e o fato de que os chamados museus universais e instituições consideradas “ortodoxas” são, também, dinâmicos em razão de suas ações educativas, comunicacionais, participativas e de pesquisa. A definição de museu aprovada pelo ICOM (2022) explicita essa inflexão ao sublinhar acessibilidade, inclusão, participação de comunidades e partilha de conhecimentos como funções estruturantes, articuladas à conservação, interpretação e pesquisa do patrimônio material e imaterial. Nesse horizonte, a abordagem proposta não antagoniza o campo, mas o dialoga e adensa, oferecendo um enfoque situado e coparticipativo orientado à ativação de “pontos vitais” dos territórios.

No plano operativo, o texto examina a conceituação dessa matriz metodológica como categoria de curadoria aplicada a práticas museológicas críticas. Trata-se de um dispositivo voltado a reconhecer e ativar, com as comunidades, repertórios simbólicos que se manifestam nas ações cotidianas, nos sentimentos compartilhados, nas oralituras¹ do território e na revitalização dos modos de vida. Em contraponto à lógica do espetáculo, o museu aqui delineado é um organismo sensível e inacabado, que assume a polissemia, a escuta e a colaboração como pilares de uma museologia comprometida com futuros comuns.

No cenário atual, a mediação entre instituições museais e suas comunidades configura-se como recurso estratégico para fomentar relações mais dinâmicas, inclusivas e participativas. Essa centralidade se intensifica diante de transformações sociais, políticas e tecnológicas: ampliação dos debates sobre diversidade cultural, fortalecimento de perspectivas decoloniais, expansão das agendas de acessibilidade e digitalização de acervos e práticas. Nesse contexto, mecanismos de aproximação e escuta ativa reposicionam o museu como espaço de diálogo e construção coletiva de sentidos, reafirmando sua função social no tecido contemporâneo.

Se no passado muitos museus foram percebidos predominantemente como lugares de conservação e exposição de objetos e memórias, hoje se impõe a necessidade de ampliar funções e reconfigurar protocolos em diálogo com realidades e expectativas socioculturais do entorno. No caso brasileiro, isso implica reconhecer, valorizar e integrar a diversidade cultural, adotando práticas inovadoras que assegurem interação, relevância e acessibilidade, fortalecendo vínculos entre sujeitos e democratizando o acesso à cultura.

Em síntese, ao propor um deslocamento, e não uma oposição, em relação a certos modos tradicionais de operar, reafirma-se que o território pode ser tomado como acervo vivo e que a escuta constitui método curatorial. Em diálogo com a Nova Museologia e com experiências brasileiras de base comunitária, se apresenta como abordagem processual e relacional capaz de qualificar criticamente a mediação cultural e de orientar práticas museológicas comprometidas com a justiça cognitiva, a participação social e a pluralidade de memórias.

DO-IN MUSEOLÓGICO

A proposta inscreve-se na constelação de abordagens que, desde a Nova Museologia e a ecomuseologia, redimensionam o museu como processo, território e relação. No contexto luso-brasileiro, as contribuições de Waldisa Rússio, sistematizadas na coletânea organizada por Bruno, Araújo e Couti-

1. Oralituras refere-se ao estudo e prática de conhecimentos, histórias e cultura transmitidos através da oralidade, em oposição à escrita como principal meio de registro e disseminação. É um termo cunhado por Leda Maria Martins para enfatizar a importância da performance, do corpo e da voz na transmissão de saberes em tradições orais. A oralitura considera a voz e o corpo como locais de saber em constante movimento e transformação, com a mesma força e relevância da palavra escrita.

nho, somadas à edição brasileira de Hugues de Varine, consolidam a noção de ecomuseus como dispositivos de cogestão patrimonial e de produção de sentido de lugar, em articulação com coletividades e paisagens culturais (Bruno; Araújo; Coutinho, 2010; Varine, 2012). No eixo da participação, a Política Nacional de Educação Museal (PNEM) afirma a participação como diretriz estruturante de ações educativas e curatoriais, deslocando-a da condição de adereço para a de princípio organizador (IBRAM, 2017; 2021). De modo convergente, leituras recentes do campo no Brasil mobilizam a ideia de “zona de contato” e tensionam seus desdobramentos em “zonas de conflito”, explicitando assimetrias e negociações nos encontros entre instituições e grupos sociais, uma chave crítica para práticas colaborativas socialmente responsáveis (ICOM Brasil, 2024; Soares, 2020).

É nesse horizonte que o Do-In Museológico se apresenta como aproximação heurística entre o Do-In Antropológico (Gil, 2004) e as agendas da museologia social e comunitária. A proposta busca sistematizar procedimentos de ativação de pontos vitais do território (escuta, pactuação, co-criação, devolutivas), sem apagar experiências congêneres já consolidadas no Brasil e fora dele. Importa reconhecer que grandes museus e instituições reputadas “tradicionais” têm incorporado, historicamente, educação, ação cultural, acessibilidade, participação em ambientes digitais e extensão, contribuindo para o dinamismo do campo. Em vez de oposição, o Do-In Museológico opera como vetor complementar: orienta práticas situadas em territórios sociobiodiversos, enfatizando cogestão com coletividades e protocolos operacionais (escuta, pactuação, prototipagem, avaliação) que podem, inclusive, informar políticas de organizações de maior escala.

Transposto ao fazer museal, esse enfoque entende as instituições como organismos em metamorfose, com vocação para a pluralidade e a inclusão, desafiadas a ultrapassar resistências à dialogicidade, à partilha e à transformação social. Ao deslocar o foco de acervos encerrados em si para processos de audição pública e coconcepção com os sujeitos do território, delineia-se o horizonte de “templos de todas as musas e de todos nós” (Gil, 2004, p. 19), em sintonia com políticas como os Pontos de Cultura (Turino, 2010) e com experiências efetivas no Cariri cearense, reconhecido por museus comunitários e orgânicos. Nesses contextos, a prática museológica articula memória, identidade e invenção do comum como eixos de trabalho.

Posicionar o museu junto aos pontos vitais das coletividades constitui passo decisivo para a saúde cultural e a coesão social, favorecendo a superação de modelos excludentes e a adoção de procedimentos colaborativos. O acolhimento de demandas e expressões populares torna-se condição para a valorização de identidades locais, particularmente as vinculadas a grupos historicamente vulnerabilizados. Nessa perspectiva, o Do-In Museológico opera como método aplicado, ao mesmo tempo analítico e praxiológico, para ampliar o impacto cultural e social das instituições, as-

segurando-lhes papel ativo na construção de uma sociedade plural, democrática e em renovação contínua.

Apesar do potencial dessas perspectivas, é indispensável que se traduza em estratégias operacionais submetidas à avaliação crítica. Sua relevância metodológica repousa na capacidade de instituir dispositivos de escuta qualificada e corresponsável, orientados à participação substantiva das coletividades envolvidas. Trata-se, portanto, de um constructo em evolução, cujo alcance se evidencia na análise sistemática das ações empreendidas e na identificação de limites e possibilidades efetivas.

No plano normativo e programático, a valorização de abordagens inovadoras e socialmente inclusivas tem sido reconhecida em âmbitos internacional e nacional, com impacto direto na reconfiguração do papel institucional dos museus. A Declaração de Santiago (ICOM, 1972) já advogava a inserção ativa das instituições nos contextos comunitários, ao passo que as Recomendações da UNESCO sobre a Proteção e Promoção dos Museus e Coleções (UNESCO, 2015) reforçam a urgência de práticas comprometidas com o desenvolvimento humano e a diversidade cultural. Nesse horizonte, torna-se imperativo “[...] que os nossos museus não tenham medo do novo, do público, do diálogo, da atualização; que não tenham medo de ser de ‘todo mundo’” (Gil, 2004, p. 49), sinalizando uma reinvenção das instituições como espaços abertos, democráticos e responsivos às transformações do presente.

Tal orientação reafirma o papel central dos museus na valorização identitária, no fortalecimento da cidadania cultural e na promoção do pertencimento coletivo. Ao dialogarem com saberes locais e experiências populares, iniciativas ancoradas nessa chave ampliam o acesso à memória e favorecem a coesão social, sobretudo em territórios atravessados por vulnerabilidades históricas. O impacto social da instituição reside, precisamente, na construção de dignidade, vínculo e autorrepresentação, condições estruturantes para processos de empoderamento comunitário.

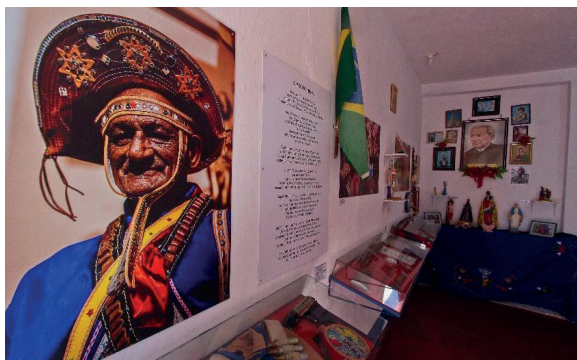
Nesse debate, Mário Chagas (2018) argumenta pela superação de formatos convencionais em favor de instituições efetivamente democráticas e responsivas às especificidades territoriais. A inflexão epistemológica daí decorrente reconhece os museus não apenas como guardiões do passado, mas como agentes de produção de identidades, de pertencimento e de emancipação social.

A investigação aqui referida adota um desenho de pesquisa-ação colaborativa, inspirado na tradição freireana da dialogicidade (escuta/cooperação) e em ciclos iterativos de planejamento-ação-observação-reflexão. Tal arranjo permite aferir não apenas produtos, atividades, mas sobretudo o fortalecimento de vínculos, ampliação de capacidades coletivas, em consonância com agendas contemporâneas de educação museal e participação social.

No plano empírico, o Cariri cearense oferece um ecossistema cultural singular para a reinvenção do fazer museal: para além de paisagens e biodiversidade, ressaltam-se mestres de tradição, narrativas orais, festividades e uma culinária enraizada em memórias compartilhadas. Nesse ambiente surgem experiências que tensionam formatos convencionais, a exemplo dos chamados “museus orgânicos”², concebidos em diálogo contínuo com os sujeitos do território e moldados por vivências locais. Nessa perspectiva, a instituição deixa de ser concebida como estrutura autárquica para manifestar-se como extensão das práticas sociais, da memória coletiva e da vida em movimento, campo privilegiado para que essa matriz metodológica opere como dispositivo aplicado, articulando escuta, co-criação, devolutivas públicas e avaliação compartilhada.

Inserida nesse horizonte, a abordagem delineia caminhos que privilegiam a delicadeza dos processos, a coprodução de sentidos e o respeito às singularidades territoriais. Metodologicamente, aposta em atenção etnográfica e plasticidade procedimental que sustentam arranjos corresponsáveis, orientando a mediação para as oralidades que animam a cena local. Assim, consolida-se como prática situada de pertencimento, mobilização e afirmação de identidades plurais. Exemplo ilustrativo dessa abordagem pode ser observado no Museu Casa Mestre Nena³, em Juazeiro do Norte (CE). A residência do mestre opera como museu vivo: a memória dos Bacamarteiros da Paz se reatualiza em cada ensaio, nas conversas de varanda e nos gestos de transmissão intergeracional, evidenciando como a instituição reconfigura a paisagem cultural do cotidiano ao transformar a casa em lugar de criação, memória e mediação partilhada.

Figura 01: Sala de entrada Museu Mestre Nena, 2021.



Fonte: Augusto Pessoa.

2. A criação dos Museus Orgânicos, um projeto do SESC-CE em parceria com a Fundação Casa Grande, ressignificou a casa dos Mestres, transformando-as em lugares de memória afetiva com possibilidade de visitação e movimento do turismo local. Nessas moradas, encontram-se objetos pessoais, fotografias, vestimentas, instrumentos e tudo que marca o dia a dia e consolida as manifestações tradicionais. Além disso, os Museus Orgânicos mostram aos visitantes o bem mais precioso, embora intangível, que é o saber. Disponível em: <https://www.sesc-ce.com.br/museusorganicos/>

3. Disponível em: <https://bacamarteirosdapaz.blogspot.com/>

Ao ampliar o escopo de atuação como REFERÊNCIAS simbólicas para a projeção de futuros mais inclusivos, as instituições museais, quando mais acessíveis, diversas e representativas, fortalecem sua capacidade de produzir transformações concretas nos contextos em que operam, especialmente entre grupos historicamente marginalizados. Alinhadas aos modos de vida, saberes tradicionais e trajetórias de determinados coletivos, deixam de exercer exclusivamente a custódia do passado para se afirmarem como dispositivos de produção de sentido, identidade e reconhecimento. No Cariri cearense, esse alinhamento evidencia-se, por exemplo, no Museu Orgânico Corrinha Mão na Massa⁴, em Missão Velha (CE). A ceramista partilha histórias e técnicas não em vitrines, mas em oficinas abertas, rodas de conversa e momentos de partilha com visitantes e moradores. Nessa ambiência, a mediação cultural se realiza pelo gesto, pelo barro e pela escuta, não como ilustração, mas como transmissão viva e situada. Para sujeitos que, por vezes, não dispõem de moradia formal ou de direitos plenamente assegurados, a legitimação pública de suas narrativas constitui gesto reparador, difunde vozes silenciadas, fortalece vínculos afetivos e promove reconhecimento mútuo e a construção da autoestima coletiva.

Figura 02: Terreiro e produção da queima das cerâmicas, 2023.



Fonte: Samuel Macedo.

No Museu Casa Mestre Nena (Juazeiro do Norte, CE), a “zona de contato” opera na varanda e nos ensaios, quando mestres e jovens negociam repertórios e memórias, caso exemplar de participação que ultrapassa a visita e institui processos de co-curadoria. Já no Terreiro de Corrinha, oficinas e rodas performam a transmissão como mediação viva, conectando produção material (barro/fogo) e produção de sentido (narrativa/pertencimento).

Inserida nesse horizonte, a matriz conceitual-metodológica aqui delineada configura-se como proposição em desenvolvimento, orientada à escuta ativa, à corresponsabilidade e à experimentação coletiva. Ao operar deslocamentos em relação às lógicas convencionais, sinaliza caminhos

4. Disponível em: <https://www.sesc-ce.com.br/museusorganicos/>

para instituições mais responsivas às realidades territoriais, aos ofícios e às práticas de criação social. Não obstante, para além do enunciado programático, exige procedimentos, estratégias e práticas verificáveis, com protocolos e indicadores que permitam examinar, em campo e de modo sistemático e crítico, seus efeitos, limites e potencialidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, o Do-In Museológico apresenta-se como contribuição situada a um movimento mais amplo, que reconhece o museu como instituição dinâmica, inclusiva e coparticipativa. Longe de substituir quadros teóricos consolidados, a proposta os relê criticamente à luz da experiência do Cariri, agregando um protocolo leve de ativação de “pontos vitais” territorializados, com procedimentos e critérios de avaliação capazes de favorecer a comparabilidade de resultados em contextos distintos.

A experiência relatada articula-se ao campo da museologia social e às artes da cena, indicando a urgência de reconfigurar práticas museais sob a ética do encontro, da escuta e da partilha. Em vez de reproduzir modelos espetacularizados e descolados das realidades locais, defendem-se instituições vivas, tecidas por afetos, saberes ancestrais e processos coletivos de invenção do comum. Trata-se de deslocar o foco do acervo como coisa para compreendê-lo como relação, reconhecendo o espaço museal como campo de mediação simbólica e política, no qual a memória se reinventa em diálogo com as urgências do presente.

Compreende-se, ainda, que as práticas culturais não são meramente transmissíveis ou programáveis, elas estão enraizadas em gestos que criam vínculos, em dádivas que fundam relações e em objetos que, muito além da materialidade, operam como catalisadores de pertencimento e reconhecimento mútuo. Nessa chave, o Do-In Museológico propõe uma metodologia sensível e situada, apta a ativar os pontos vitais da vida comunitária e a transformar o museu em território de regeneração simbólica, cartografia afetiva e construção compartilhada de sentidos.

No horizonte do Cariri, os futuros não se projetam apenas como promessa distante, constroem-se nos gestos cotidianos de resistência, invenção e cuidado. Em museus orgânicos e comunitários da região, observa-se uma museologia ancorada no chão que se pisa, na voz que narra e na mão que molda. Aqui, o museu não é edifício, mas experiência; não é vitrine, mas partilha; não é espetáculo, mas dom.

Por fim, fica demonstrado que uma museologia comprometida com a justiça cultural e a pluralidade dos modos de vida exige mais do que inovação técnica ou curadorias temáticas. Requer presença, atenção e receptividade ao imprevisto das narrativas que emergem do território. A nós, agentes culturais, pesquisadores e educadores, cabe intensificar essas práticas e expandir as redes que lhes dão continuidade, pois na delicadeza dos

vínculos reside a potência de uma cultura viva, aquela que não apenas guarda o que fomos, mas imagina e institui, com generosidade, aquilo que podemos vir a ser.

REFERÊNCIAS

BRUNO, Maria Cristina Oliveira; ARAÚJO, Marcelo Mattos; COUTINHO, Maria Isabel Leão (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Comitê Brasileiro do ICOM, 2010.

CHAGAS, M. Mediação cultural: novas perspectivas para a museologia social no Brasil. **Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 45-60, 2018.

ICOM BRASIL. **Múltiplos olhares sobre a nova definição de museu**. São Paulo: ICOM Brasil, 2024. Disponível em: https://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2024/04/ICOMBR_MultiplosOlhares_FINAL.pdf. Acesso em: 8 set. 2025.

IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus). **Portaria nº 422, de 30 de novembro de 2017**. Estabelece a Política Nacional de Educação Museal – PNEM. Brasília, 2017. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/noticias/portaria422de2017.pdf>. Acesso em: 8 set. 2025.

_____. **Portaria nº 605, de 10 de agosto de 2021**. Altera a PNEM. Brasília, 2021. Ver também: Caderno da PNEM. Brasília: Ibram, 2019/2020. Disponível em: <https://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2020/05/caderno-da-pnem-bra-compressed-1.pdf>. Acesso em: 8 set. 2025.

GIL, G. **Os museus do Brasil estão bem vivos**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 22 out. 2004. Disponível em: <https://www.estadao.com.br>. Acesso em: 15 mar. 2025.

BRASIL (Ministério Da Cultura). Política Nacional de Museus: Memória e Cidadania. Brasília: IBRAM/MinC, 2003.

MUSEUMS, ICOM – International Council of. Declaração de Santiago do Chile. Santiago do Chile, 1972. Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Santiago_1972_POR.pdf. Acesso em: 20 abr. 2025.

VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro**: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Porto Alegre: Medianiz, 2012. (Trad. Maria de Lourdes Parreiras Horta).

UNESCO. **Recomendações sobre a Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade.** Paris, 2015. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000246331_por. Acesso em: 20 abr. 2025.

_____. Por uma política de museus para o Brasil. **Cadernos Museológicos**, Brasília: IBRAM, n. 7, p. 11–22, 2018.

O MUSEU E O CORPO: QUANDO PRESENÇA É OBRA

Taynara Viana Sousa

Graduanda da Licenciatura em Teatro no IFCE

Palavras-Chave: Museu; Presença; Arte-educação; Corpo; Patrimônio.

INTRODUÇÃO

Este relato de experiência apresenta reverberações de arte-educadora estagiária do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, investigando entre a presença do público e o silêncio do museu vazio, reflexões sobre o papel da escuta, inspirado em Paulo Freire, e da presença como ativadora do espaço museal, articulando corpo, arte-educação e pertencimento. Propõe-se o museu como organismo vivo, a partir do entendimento de que o patrimônio cultural só se torna pleno quando habitado com troca, afeto e participação.

Para Grada Kilomba (2019) a ausência de escuta é um sintoma da violência colonial. Nessa perspectiva, Leda Maria Martins (2021) nos propõe um outro tempo - espiralar, ancestral, em que o corpo guarda a memória do mundo. E Diana Taylor (2013) nos alerta: o museu pode ter acervo, mas sem o corpo que o ativa, é apenas um arquivo dormido. Desta forma, se a presença é o sopro que transforma espaço em encontro, gesto em saber, obra em vida, que narrativas estamos construindo hoje pensando no amanhã?

Acreditando na responsabilidade social dos equipamentos culturais para além da arquitetura imponente, falaremos sobre identidade, patrimônio cultural e memória como um direito coletivo, abordando também experiências e vivências, comunicação dos saberes, protagonismo social e democracia cultural. E, nesse caminho, é imprescindível ponderar com inquietude sobre os espaços vazios, espaços que, quando não são habitados, podem não significar nada além de si mesmos, o vazio, o eco, a falta de presença.

OBJETIVOS:

TUDO QUE QUERO DIZER SOBRE MEU ESTAR PRESENTE

Este relato tem como objetivo refletir sobre a presença como essência da experiência museal, compreendendo-a como ativadora de sentido, memória e pertencimento. O texto parte de vivências pessoais durante o Pro-

grama de Estágio em Educação Museal no Núcleo Educativo do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE), buscando registrar experiências sensíveis e educativas em momentos de fluxo e de silêncio.

Ao analisar o vazio como camada simbólica e política, pretende-se também compreender o papel da escuta no processo de mediação cultural e ressaltar a arte-educação como prática que, mais do que transmitir conhecimento, ativa relações entre corpo, obra e público.

O MUSEU TAMBÉM SOU EU

As práticas que habitam um corpo atrelado à arte-educação museal, à criação artística e à docência impulsionam esta escrita a elaborar a presença como um organismo vivo. Afinal, a vida nasce a partir da presença. E bebendo do campo teatral, sob o entendimento do imbricamento das múltiplas linguagens artísticas como intrínseca, essa presença se faz valer por outras vias: concreta e em potência.

Ampliando esse estado de presença plena, trabalhada sobre um palco, podemos facilmente afirmar que os espaços culturais só existem porque há quem os habite. E quando estão vazios, provocam indagações: quais são as barreiras que impedem essas presenças? Que ausência é essa? Onde está a troca sem pessoas a compartilhar? Afinal, se conhecimento é troca e comunicação é troca, um espaço vazio é um buraco na cena, pois falta o corpo, e o corpo é presença.

Quando há exposições abertas ao público no MAC-CE¹, tudo é movimento, gente, fruição, arte pulsando. Trocas, expressões e fluxos atravessam não apenas os corpos das visitas externas, mas, sobretudo, os corpos das pessoas trabalhadoras do equipamento.

Entretanto, quando as exposições são desmontadas e o museu se fecha temporariamente, os dias ficam silenciosos, calmos demais. E nessa calmaria, o silêncio corrói. Em um corpo que educa, sem seu principal objeto de mediação - as obras e o público - o ritmo muda, tudo silencia.

Eis que chega uma percepção essencial: a beleza de um espaço cultural está na vida, nas pessoas, nos corpos, nas escutas, nas partilhas. Mas onde habita o futuro do ancestral? Está no agora, na presença viva que nos atravessa, no entendimento que valorizar o público é valorizar o sentido do espaço.

Assim como no teatro, onde nada faz sentido sem alguém para escutar, um museu sem público é só estrutura, sem propósito. Desta forma, por mais óbvia que tal reflexão possa aparentar em um primeiro momento, investir no público é essencial, pois é ele o motivo pelo qual o equipamento existe.

1. O Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE) integra o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), complexo cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, gerido em parceria com o Instituto Dragão do Mar (IDM).

ATRAVESSAMENTOS

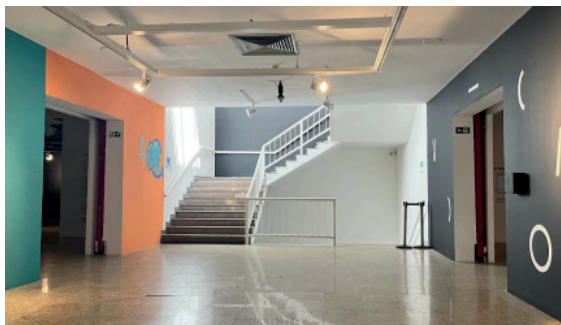
De portas abertas, o museu se elabora cheio de vozes, passos, perguntas e olhares. Nesse contexto, é perceptível aquilo que Paulo Freire (1996) já dizia, quando afirma que ensinar exige escuta. Neste campo, a arte-educação apresenta-se no ato de não falar, mas escutar. Sentir o espaço se transformar com a presença do outro, ser ponte.

Com as portas fechadas, o tempo muda. Com a exposição desmontada e fechada temporariamente para montagem de nova mostra, os dias ficaram calmos, vazios, silenciosos demais. O Museu se mantinha de pé, mas nessa ausência, o silêncio ecoava diferente. Apesar do muito a ser feito - planejamentos, ações educativas internas, reuniões de formação - afinal, o trabalho educativo não quando o museu fecha, instaurou-se o esquecimento da sensação de casa aberta, do fluxo vivo.

Com o público, tudo vibra em tempo real, e a escuta é constante. No período de montagem, a equipe prepara-se e elabora o espaço para o novo. Mas exatamente neste momento de suspensão, em que não há data prevista para abertura de outra exposição, a reflexão se instaura: talvez o que mais encha de vida as práticas educacionais de um território seja justamente aquilo que é mais simples - a troca.

Nesse silêncio, a compreensão da natureza espiralar do tempo, como descreve Martins (2021), apresenta-se mais forte: um tempo que não caminha em linha reta, mas gira ao redor de uma ausência que pulsa. Essa constatação inspira a compreensão de que o museu vazio não é um nada, ele é um convite ao questionamento.

Figura 1 – Vista da escada principal do MAC-CE, em silêncio.



Fonte: Acervo pessoal, 2025.

A presença do público não é apenas bem-vinda, ela é vital. É o corpo do visitante que ativa a obra, que transforma o espaço em cena. Como escreve Taylor (2013), o conhecimento não reside apenas no arquivo, mas no repertório, esse saber se transmite no corpo, no gesto, no acontecimento. Sem esse corpo, o museu adormece. Sem esse olhar, a obra se cala.

A arquitetura do Museu se mantinha: as paredes, as luzes, os textos nas paredes. Tudo estava ali. Mas sem a presença, tudo parecia incompleto. Como uma peça encenada sem público, como um palco aceso sem olhos que assistam.

E é aqui que entra a crítica de Grada Kilomba (2019): quem pode falar? Quem tem o direito de estar? De participar? A ausência não é apenas física, ela é também simbólica. Mesmo quando o museu está aberto, ainda há silêncios que falam mais alto. Silêncios estruturais, históricos e sociais. E é por isso que, mais do que abrir as portas, é preciso escutar quem está do lado de fora.

Figura 2 – Entrada do museu vazio.



Fonte: acervo pessoal, 2025.

Mesmo sem visitantes, a prática educativa continua. E é nesse lugar que os sentidos aguçaram para o lugar da escuta: escutar o espaço, escutar o silêncio, escutar esse corpo docente em relação, percebendo o corpo do educador também como acervo, também como obra em trânsito. Como afirma Taylor (2013), o repertório se transmite no corpo, e esses corpos também guardam histórias, vivências e memórias que se ativam no encontro com o outro.

Esse silêncio na ausência do contato com o público, como abordado até aqui, pode reverberar em outras percepções e ideias, mas também irrita, inquieta, nos provocando e atravessando ao ponto da urgência: é preciso falar, é preciso existir em voz. Falar aqui assume-se também em presença de um canal que possibilite ao outro também falar, entendendo esse ato como potência. E é nessa tensão entre o silêncio e o dizer que tais educadores podem encontrar força para reelaborar seus cotidianos em momentos de suspensão.

Estar em um museu diante desse cenário também nos possibilita e instiga o ensaio, como encontro, como escuta, como possibilidade de fabulações de um mundo que ainda queremos habitar.

Figura 3 - Como habitar o espaço vazio?



Fonte: acervo pessoal, 2025.

Todas essas elaborações nos indicam que a presença, com seus diversos corpos, contextos, cores e texturas, é o que torna o patrimônio vivo, e que a arte-educação não é só ferramenta, ela é território de escuta, afeto e memória. O museu só é completo quando vibra junto com quem o habita.

CONCLUSÃO: PRESEÇA É PATRIMÔNIO VIVO

Sem presença, não há museu. Não há memória que resista sem corpo, sem escuta, sem troca. O patrimônio não se sustenta em paredes, ele vive quando é ativado por quem chega, pergunta, sente, transforma. Ele é feito por gente que respira o espaço com o olhar, que transforma o chão em travessia e a mediação em conversa. A presença não é um detalhe, é a condição para que tudo se mova. Não se trata apenas de contar com o público. Trata-se de entender que o público é parte da obra, da ativação simbólica e emocional que faz o museu cativar.

Quando a escuta se instala, quando o gesto do outro nos atravessa, o espaço se torna mais que equipamento cultural, torna-se lugar de pertencimento e memória viva. A presença é patrimônio porque guarda saberes que não cabem no arquivo. É o corpo que lembra, que responde, que enuncia, que acolhe.

É relação. E mesmo nos dias em que a ausência se instala, o espaço nos ensina. O museu fechado revelou o valor do tempo que espera. E nesse intervalo compreendeu-se o que realmente faz um museu estar vivo: a fricção entre olhares, as perguntas compartilhadas, os corpos em movimento lento entre as obras. É preciso insistir na presença. Presença como gesto de cuidado, como política de acesso, como prática de escuta.

Presença como resistência contra a pressa, o silenciamento, a elitização dos sentidos. Que os museus do amanhã saibam cultivar os encontros de hoje. Que nunca deixem de ser lugares nos quais o comum ganha valor, e nos quais o corpo do outro nos revela outra forma de saber. Porque se há vida, há memória. E se há memória em presença, há futuro.

Figura 4 - Lugar de encontro.



Fonte: acervo pessoal, 2025.

REFERÊNCIAS

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: Saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. São Paulo: Cobogó, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário do Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 2021.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e política culturais nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

OCUPANDO UMA EXPOSIÇÃO EM DESMONTAGEM: PRÁTICAS EDUCATIVAS INSURGENTES PARA A INVESTIGAÇÃO DE UMA IDENTIDADE MUSEAL

João Felipe Teles Rodrigues

Licenciando em Artes Visuais pelo IFCE. Artista e Arte educador, compôs o Núcleo Educativo MAC.CE entre 2023-2025. E-mail: joaofelipetelesrodrigues@gmail.com

Palavras-chave: Educação Museal; Identidade Museal; Ocupação; Obras Externas; Museu vivo.

INTRODUÇÃO

Realizada no âmbito do projeto Trilhando Educativo MAC.CE, que integra as ações do Programa de Estágio em Educação Museal do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC.CE), a mediação educativa, Quem é essa casa?, propôs um movimento de expansão das práticas educativas para além da estrutura física do equipamento, buscando estabelecer o encontro com o público em seus mais diversos territórios. A atividade foi realizada com os discentes da disciplina Poéticas Visuais Contemporâneas (2025.1) do curso de licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal do Ceará (IFCE).

Partindo da mediação das obras externas do Museu, a ação teceu relações com a ideia de museu vivo e com sua identidade em transformação — atravessada por reformas no entorno, desmontagem de exposições e trocas de equipe —, estabelecendo também conexões entre museologia, conservação, curadoria e expografia, sob a perspectiva de uma museologia insurgente que expande as noções de como fazer museu.

Ainda nessa vivência, agora dentro do edifício museal, foi realizada uma atividade artístico-pedagógica que convidou os discentes a ocuparem o espaço expositivo em seu período de desmontagem. A partir das imagens produzidas, os participantes foram provocados a organizar, por meio de exercícios curatoriais, uma exposição momentânea.

Nesta apresentação, serão elaborados os conceitos que nortearam a idealização e a prática da mediação educativa, em consonância com o rela-

to da ação, das trocas, dos diálogos e dos conhecimentos produzidos e exercitados que atravessaram o encontro.

Entendemos a importância de investigar a identidade museal do MAC.CE em toda sua importância dentro da cena artística e cultural cearense e nacional, como lugar de fruição e educação, visto que sendo o primeiro e único museu de arte contemporânea do ceará, o MAC.CE nos oferece um panorama das práticas artísticas das vanguardas atuais, práticas insurgentes e contra-coloniais. Essas ideias estão expressas no Projeto Político-Pedagógico da instituição, e são exercitadas de fato no fazer cotidiano. Logo, especialmente frente às suas mudanças e reestruturações, investigar a identidade museal desta instituição se torna também uma forma de pesquisar, aprender, ensinar e fazer museologia.

OBJETIVOS

Investigar, a partir da ação educativa Quem é essa casa?, a identidade museal do MAC.CE, por meio da mediação de suas obras externas e da ocupação artística de um espaço expositivo em desmontagem, compreendendo como essas experiências possibilitam práticas de acesso, fruição e pertencimento ao museu e ao seu patrimônio musealizado, a partir da criação e do ensino em Artes.

Ainda nesse sentido, elaboram-se alguns objetivos específicos, tais como:

1. Refletir sobre o conceito de museu vivo e sua relação com os processos de transformação física e simbólica do MAC.CE;
2. Estimular o reconhecimento das obras externas como dispositivos pedagógicos e patrimoniais integrados ao território;
3. Propor a ocupação coletiva de um espaço expositivo vazio, a partir de práticas artísticas e curatoriais realizadas pelos participantes;
4. Ativar sentidos de pertencimento e de cuidado a partir da experiência sensível, crítica e partilhada no espaço museal.

DISCUSSÕES

Após o encerramento de um ciclo de exposições, é comum que o Museu de Arte Contemporânea do Ceará feche temporariamente suas portas para iniciar o processo de desmontagem e, em seguida, preparar a montagem de novas mostras. Pensando o museu enquanto um lugar vivo, compreendemos que seus funcionários, visitantes, imagens e o próprio território em que está inserido compõem um corpo em movimento — um corpo de forças de vida, que pulsa.

No dia 27 de abril de 2025, o MAC.CE encerrou as exposições do projeto Cena Ocupa 2025 e, já na semana seguinte, iniciou o processo de desmontagem das quatro mostras em cartaz. Foi nesse contexto que o Núcleo Educativo ativou o projeto Trilhando Educativo MAC.CE, propondo o deslocamento das ações educativas para além dos limites físicos da instituição um movimento que entende o Museu como território itinerante

de experimentação, resistência e construção coletiva, levando suas experiências e discussões para outros espaços da cidade.

E, para isso, utilizamos a diferenciação entre “espaço” e “lugar”. Antônio Cunha (1982), em seu dicionário etimológico define o espaço como “a distância entre dois pontos”, e lugar como “espaço ocupado”. Utilizando de outros termos, mas com significados que estabelecem conexões, Michel de Certeau (1980) exemplifica essa diferenciação com “O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, é percebida na ambiguidade de sua efetivação”.

Sendo assim, entendemos uma exposição como um lugar, por conta do seu caráter relacional e ocupacional, após seu encerramento, as interações com os visitantes entram em intervalo. Portanto, entendemos que o lugar (exposição) ao deixar de ser ocupado pelos visitantes e funcionários, no intervalo entre uma desmontagem e uma nova montagem, torna-se um espaço (espaço expositivo desmontado).

Recordo aqui a fala de Veronica Carvalho do Espaço Cultural Terreiro das Pretas em uma escuta no curso De Curadoria (2024), ofertado pelo MAC. CE, em que ela nos provocava a enxergar o caráter humano dos museus. Para ela, o museu são as pessoas, o território, as práticas, a vida e até mesmo as árvores que compõem o território.

É a partir desse gesto que surge a mediação educativa Quem é essa casa?, provocada pela urgência de refletir sobre a vida e a identidade do museu em meio aos seus processos de mudança. A ação teve como público a turma do semestre 2025.1 da disciplina Poéticas Visuais Contemporâneas do curso de Licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal do Ceará (IFCE) — uma escolha alinhada ao escopo da disciplina, que se dedica à produção artística contemporânea, à museologia, às poéticas, e à conservação.

E para isso, entendemos a mediação cultural como ferramenta múltipla e potente. Ela se constitui como a força motriz que possibilita uma ambiência de partilha e expansão de leituras, percepções e sensibilidades, algo intrinsecamente coletivo e educativo, como nos aponta Miriam Celeste Martins.

[...] a mediação é compreendida como interação e diálogo que valoriza e dá voz ao outro, ampliando horizontes que levam em conta a singularidade dos sujeitos em processos educativos na escola ou fora dela. Podemos denominá-la como “mediação cultural (Martins In IBRAM, 2018, p.85).

A mediação teve início às 9h da manhã do dia 14 de maio, e durou duas horas e meia, sendo encerrada às 11h30. Encontramos a turma — cerca de 30 estudantes — em frente à porta do museu, trancada, com um aviso colado no vidro: “Fechado para montagem de novas exposições”.

Começamos com as saudações, nos apresentamos, oferecemos o café que havíamos preparado e contextualizamos o cenário atual do Museu. Falamos do Museu de Arte Contemporânea do Ceará como um dos museus mais importantes da cena artística cearense, lembrando como diversos artistas locais o reconhecem como parte fundamental de suas trajetórias. Apesar disso, muitos dos presentes nunca haviam visitado o espaço, nem sequer o conheciam.

Encerrada essa primeira conversa, descemos as escadas laterais rumo à Praça Verde, onde se encontram as obras externas. Foi necessário, para isso, retirar as correntes que interditavam a passagem — colocadas em razão das reformas nas ruas e na praça central do Dragão do Mar. Ao chegarmos, dirigimo-nos à obra Casa de Escombros, da artista Bettina Brizuela, uma estrutura de aço, em escala real de uma casa, preenchida por escombros.

Imagem 1: Mediação da obra “Casa de escombros” de Bettina Brizuela.



Fonte: Acervo do autor.

A obra abriu a mediação com uma forte imagem de instabilidade e resistência. Debates sobre a insegurança que sua forma transmite, sendo construída com restos de outras construções. A pergunta que emergia era: como ela se mantém de pé?

Um dos apontamentos girou em torno da estrutura metálica: ao mesmo tempo que ela sustenta e dá forma à casa, também parece contê-la, aprisioná-la. Em alguns pontos, o desgaste visível da estrutura dá a sensação de que os próprios escombros forçam contra ela, como se quisessem transbordar. No teto, uma vegetação rasteira brota em meio aos destroços.

Durante a escuta coletiva, um dos participantes compartilhou sua leitura da obra, relacionando-a com a história do próprio território no qual o Dragão do Mar está hoje instalado. Antes de ser o que é, aquela região era composta por casas habitadas por moradores locais, em uma área considerada periférica. Com o processo de valorização cultural, essas casas

foram desapropriadas e demolidas para a construção do equipamento. Na visão desse participante, o Centro Cultural, de certa forma, também é uma casa de escombros, um território que carrega rastros, camadas e silenciamentos.

A partir dessa interjeição, afirmamos o entendimento de um museu expandido, que ultrapassa suas paredes e começa ainda na rua, nas obras externas que compõem o entorno. A Praça Verde, onde essas obras estão instaladas, é o primeiro contato de muitos visitantes com o Museu. Elas integram a paisagem urbana, fundem-se ao ambiente, à grama, à arquitetura, e constituem parte da identidade do MAC.CE. Como propõe Peixoto (1996), esses espaços tornam-se lugares de passagem e de vida, e, por isso, carregam potências educativas de caráter relacional a partir do cotidiano.

Alguns participantes comentaram que já haviam visto a Casa de Escombros anteriormente, mas nunca a leram como uma obra de arte. Para alguns, era apenas um “quarto da bagunça” no qual se acumulavam restos das reformas. Esse estranhamento inicial revelou o quanto a mediação pode reencantar o olhar, deslocando sentidos e ativando novas formas de leitura sobre o Museu e seu entorno.

Logo após, seguimos em direção à próxima obra: *Sem título*, de Amílcar de Castro. Trata-se de uma escultura metálica composta por uma porta aberta, levemente inclinada.

Figura 2: Mediação da obra “Sem título” de Amílcar de Castro.



Fonte: Acervo do autor.

Refletimos juntos sobre como a abertura da porta é o ponto de equilíbrio que sustenta a escultura: se ela se fechasse ou se abrisse por completo, provavelmente cairia. Essa escolha formal nos sugeriu um gesto simbólico — um convite à entrada, um sinal de hospitalidade e recepção. No entanto, o gesto é tensionado pela rigidez do aço.

Essas contradições formais evocaram relações com a própria estrutura museal. Por um lado, há um gesto de acolhimento — especialmente a partir da atuação do núcleo educativo. Por outro, a arquitetura simbólica do museu ainda é, muitas vezes, marcada por violências sutis, distanciamentos e autoritarismos institucionais.

Lembramos aqui das palavras de Paul Valéry, em 1931: “Já enregelado pelo gesto autoritário e a sensação de constrangimento, penetro em alguma sala de escultura na qual reina uma fria confusão.” (Valéry, 1931, p.31). É essa sensação — a da frieza, do não pertencimento, que o acompanha, talvez desde sua gênese, pelo seu caráter de “um relicário, um local de guarda das coisas sagradas” (Scheiner, 1999, p. 128), que torna o museu este espaço de tensões. Essa museologia ou identidade museal só viria a ser repensada décadas à frente.

[...] nos anos de 1960 houve uma “crise do museu” (Soares, 2009, p. 34), quando alguns autores e artistas declararam sua “morte”. Este foi um momento fortuito que colaborou, nos anos 1970 e 1980, para uma mudança de visão, para a renovação de ideias e o aprofundamento da reflexão museológica (Rigoli, et al, 2020, p.324).

Também observamos como o ambiente atua sobre a obra — o tempo e a exposição às intempéries oxidam o metal, alteram sua superfície, tornam visível o processo de erosão. A escultura não está isolada do mundo: ela é atravessada por ele.

A partir dessa observação, seguimos para a terceira obra da mediação: Sem título, de Elisa Bracher. Composta por três grandes troncos de madeira dispostos horizontalmente no centro da praça, essa escultura, diferentemente das anteriores, não estava mais exposta. No momento da visita, encontrava-se desmontada, coberta por uma lona azul no estacionamento da praça.

Figura 3: Mediação da obra “Sem título” de Elisa Bracher.



Fonte: Acervo do autor.

A princípio, houve um certo estranhamento por parte do grupo: os participantes procuravam pela obra da artista sem encontrá-la. Foi necessário que a indicássemos e explicássemos sua situação atual. Por conta das fortes chuvas, a escultura sofreu desgastes que colocaram em risco sua integridade, e, para preservá-la, foi retirada da praça e colocada sob uma lona azul, no estacionamento do equipamento.

A forma como a obra se apresentava naquele momento — três longos troncos horizontais, cobertos e em repouso — evocou, para alguns, a imagem de um corpo velado, em um descanso prolongado. Essa associação deu início a uma conversa que aprofundou a ideia de ciclo de vida da obra: uma árvore que cresceu, foi extraída de forma ilegal, recuperada por um serviço florestal, entregue à artista que a transformou em escultura, musealizada, e agora, retirada e coberta.

Essa imagem nos direcionou o olhar de volta ao Museu. Se o vemos como um organismo vivo, composto também pelas pessoas que o habitam e o mantém, como suas mudanças, estruturais, de gestão, equipe, o público que o frequenta, alteram sua identidade? Pensamos na possibilidade de que uma identidade seja algo construído ao passar do tempo (Scheiner, 1998). Tal qual a madeira da obra de Elisa Bracher, o Museu se transforma a partir de suas mudanças.

Outra questão que nos surgiu foi: essa ainda é a mesma árvore, depois de tantas transformações? O paradoxo remeteu ao barco de Teseu — se todas as partes de uma estrutura são substituídas ao longo do tempo, ela ainda permanece a mesma?

Encerrada a mediação na Praça Verde, partimos para dentro do equipamento. Entramos pelo acesso das docas, no térreo, e subimos ao primeiro andar, onde se encontrava o espaço expositivo da mostra Anunciação: Vou te olhar no vazio imenso, já em desmontagem.

Ali, propomos à turma: ocuparíamos o espaço com liberdade criativa, produzindo imagens no próprio local. Em seguida, pensariamos, juntos, como curar e expor essas imagens, como organizá-las no espaço.

Levamos os materiais, colocamos músicas e começamos a ocupar o lugar. As manifestações surgiram de maneira espontânea. Por meio das conversas, os interesses foram se agrupando: um coletivo se apropriou do papel para experimentações com giz, lápis, carvão e colagem. Outro se dedicou ao desenho nas paredes. Um terceiro grupo saiu do Museu para recolher galhos e folhas e montar uma instalação. Já um quarto interveio diretamente nos restos da desmontagem (plotagens e elementos da exposição anterior que ainda estavam no espaço), modificando-os.

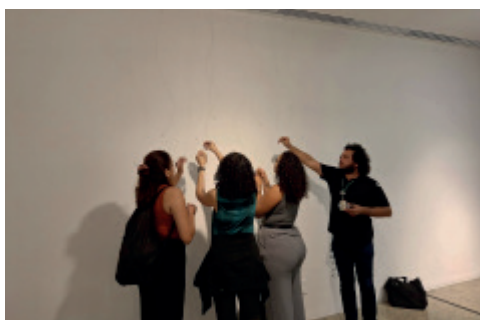
Depois da produção, a partir de um exercício expográfico coletivo, posicionamos as imagens nos locais que percebemos compor significados. Os debates se ampliaram para pensar a estrutura da sala, núcleos temáticos, diálogos poéticos e técnicos entre os trabalhos. A expografia e a curadoria emergiram de maneira fluida, viva, aberta, como a própria proposta da mediação.

Figura 4: Produção artística durante a ação.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 5: Montagem de imagens na ação



Fonte: Acervo do autor.

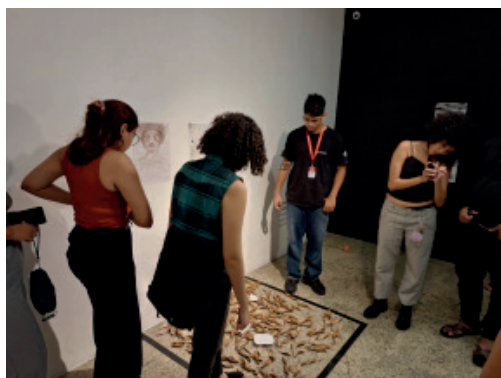
A partir do momento prático, percebemos como as categorias fixas que separam quem “guia” e quem é “guiado” de uma mediação/palestra se desfizeram, visto que os rumos das atividades práticas da ação foram sendo tomados pelos participantes, não como uma massa passiva que acolhe imposições, e sim enquanto um coletivo ativo que escolheu ocupar o lugar a partir de seus interesses. Assim, tornamos possível a instauração de um fazer coletivo, um “fazer junto”, como nos aponta Valquíria Prates.

De maneira geral, o artístico-pedagógico do fazer junto [...] têm como denominador comum o engajamento social e/ou os processos de ativação e construção de relações entre os presentes em atividades de criação (Prates, 2019, p. 164)

Pensamos essa ação como o processo coletivo do fazer de uma exposição não como o momento “antes”, em que a produção artística está apartada do espaço de exposição, nem como o momento “depois”, o fechamento da mostra. Trata-se de um tempo intermediário, um tempo “entre”. No qual a feitura, montagem, abertura, fruição e fechamento acontecem simultaneamente, a partir do fazer coletivo.

É nesse tempo “entre” que as ideias são debatidas a partir do contato e da escuta horizontal que os processos permanecem abertos e se entrelaçam, as decisões são tomadas coletivamente para a criação de algo que é nosso. Sem formalidades impostas, o interesse surgiu com um tom de espontaneidade e em um caráter de divertimento, cada pessoa se envolveu conforme sua vontade e intensidade.

Figura 6: Instalação com folhas secas e páginas.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 7: Desenho na parede do entre-lugar expositivo.



Fonte: Acervo do autor.

Partindo do que nos ensina Tati Russo, em seu curso de conservação preventiva ofertado pelo MAC.CE (2025), entendemos que a prevenção de um bem patrimonial público só pode ser efetivamente ensinada na prática

a partir da noção de pertencimento coletivo da população que usufrui desse patrimônio.

Com isso, pensamos que a mediação também ativou o entendimento do público neste sentido. Visto que a partir da ocupação prática, laboral e afetiva por nossa parte, criando imagens no ambiente, com música, em conversas e debates, desenhando nas paredes e posicionando as imagens no espaço, o museu se tornou um lugar acolhedor, reconhecível, possível e pertencente ao grupo.

Pensamos nas pessoas que nunca haviam entrado no MAC.CE antes e tiveram essa ação como seu primeiro contato. Como essas pessoas enxergam o Museu agora? Talvez a maior valia desta ação tenha sido o pertencimento que a experiência de nossa ocupação nos proporcionou.

CONCLUSÕES

Ao investigar a identidade museal do MAC.CE através desta ação, pensamos que a entendemos como Teresa Scheiner propõe, não uma definição institucional hermética, mas a identidade museal enquanto um processo social em construção viva e contínua (Scheiner, 1998). A partir disso, entendemos que a identidade museal é concretizada de fato na relação com o público e seu entorno, em contato com a sociedade, trabalho exercido cotidianamente através do educativo.

Nesse sentido, reconhecemos a potência do educativo enquanto agente disruptor, capaz de abalar as estruturas enrijecidas do museu tradicional, instaurando uma ação revolucionária que é, simultaneamente, educação artística e metodologia investigativa. Essa ação se revela fundamental para a construção e (re)existência de uma identidade museal plural, que se recusa à neutralidade e ao silêncio, que se aquilomba (Bispo, 2021) na resistência contra os paradigmas coloniais.

REFERÊNCIAS

BISPO, Antônio. **Colonização, quilombos**: modos e significações. São Paulo: Ubu, 2021.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

IBRAM. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília, DF: IBRAM, 2018. Brasília: IBRAM, 2018.

PEIXOTO, N. B. **Paisagens urbanas**. 3. ed. São Paulo: Senac, 2004.

RIGOLI, Mariana, et al. Museus e Museologia: conceitos e relações em retrospectiva. In SCHEINER, Tereza (org.) **Museus e Museologia na América Latina**: compartilhando ações para a pesquisa, a qualificação profissional e a valorização de estratégias inclusivas. Rio de Janeiro, 2020. p. 322-338.

SCHEINER, Tereza Cristina. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Museu: gênese, idéia e representações em sistemas de pensamento da sociedade ocidental. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1998.

SCHEINER, Teresa. **As bases ontológicas do Museu e da Museologia**. Encuentro Regional ICOFOM LAM, 8, 1999, p. 133-143.

VALÉRY, P. O problema dos museus. **ARS** (São Paulo), v. 6, n. 12, p. 31-34, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202008000200003>. Acesso em: 8 de setembro de 2025.

EDUCAÇÃO ALÉM DA ESCOLA: OS MUSEUS E ESPAÇOS NÃO FORMAIS COMO TERRITÓRIOS DE APRENDIZAGEM E PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

Carlos Dornelles Lopes Monte

Instituição: Ateliê Carlos Dornelles – artedornelles@gmail.com

Palavra-chave: Patrimônio cultural imaterial; Equipamento cultural; Experiência estética; Memória; Território.

INTRODUÇÃO

Os espaços de arte não formais, a exemplo de ateliês, casas de cultura e galerias, localizados predominantemente nas cidades do interior do estado do Ceará, configuram-se como territórios relevantes para os processos de ensino e aprendizagem em arte, cultura e memória. Esses espaços também desempenham um papel fundamental na salvaguarda do patrimônio cultural imaterial de suas comunidades. De modo geral, esses equipamentos culturais emergem da iniciativa de artistas locais, motivados pela necessidade de preservar suas produções artísticas, bem como de compartilhar saberes e práticas culturais com a comunidade na qual estão inseridos.

Atualmente, observa-se um crescimento significativo desses espaços, impulsionado pelas políticas públicas de fomento e pelos editais de incentivo à cultura. Esses ambientes passam a atuar não apenas como locais de formação artística e de realização de exposições, mas também como locais de preservação da memória coletiva e dos saberes tradicionais. Tais espaços apresentam-se como estruturas culturais de caráter orgânico, nas quais os conhecimentos são transmitidos, preservados e ressignificados a partir da vivência comunitária.

Historicamente, o conceito de patrimônio cultural esteve associado prioritariamente aos bens materiais, edificações, monumentos e acervos, vinculados às culturas hegemônicas. Para esses patrimônios, foram instituídas legislações, políticas e instrumentos específicos de preservação e difusão. Contudo, no contexto contemporâneo, observa-se um avanço nas concepções que fundamentam as políticas culturais, as quais passam a reconhecer e valorizar tanto os patrimônios materiais quanto os imate-

riais, especialmente aqueles pertencentes às comunidades tradicionalmente marginalizadas e silenciadas.

Diante desse cenário, os espaços culturais do interior se afirmam como agentes de validação dos saberes locais, atuando na preservação das memórias e na valorização das práticas culturais dos seus territórios. Assim, entende-se que o patrimônio cultural, situado no cotidiano dos sujeitos que dele se apropriam, deve ser concebido nas práticas educativas em suas dimensões simbólica, social e política.

O município de Varjota, localizado a 266 km da capital Fortaleza, não dispõe, até o presente momento, de equipamentos culturais públicos destinados à preservação da memória, da arte e dos saberes de sua população. A formação histórica da cidade está intrinsecamente vinculada à construção do Açude Araras, obra iniciada em 1952 e concluída em 1958. Este açude constitui-se, atualmente, como o quarto maior do estado do Ceará, sendo responsável pelo abastecimento hídrico de cinco municípios da região.

Durante o período de construção, a obra chegou a mobilizar simultaneamente cerca de 10 mil trabalhadores, popularmente conhecidos como “cassacos”, termo carregado de conotação pejorativa e associado a características de sujeira e mau cheiro, em alusão a um animal. Esses trabalhadores executaram, de forma braçal, uma das últimas grandes obras de infraestrutura hídrica do estado. Registros orais e documentais apontam que muitos desses trabalhadores vieram a óbito em decorrência de acidentes ocorridos no canteiro de obras, além de enfrentarem condições precárias de trabalho, com salários que, muitas vezes, não supriam sequer as necessidades alimentares básicas.

Com a finalização da obra, em 1958, o Açude Araras consolidou-se como o principal vetor econômico e turístico da região. Paralelamente, a construção e a presença do açude deram origem a um conjunto de narrativas e representações simbólicas que passaram a integrar o imaginário coletivo das populações ribeirinhas. Relatos de fenômenos sobrenaturais, como movimentos incomuns nas águas e supostas aparições de seres misteriosos, foram sendo registrados, sobretudo pelos pescadores locais.

Nesse contexto, emerge a lenda de uma serpente de grandes proporções que habitaria as profundezas do açude, narrativa que se mantém viva na tradição oral e na memória coletiva da população de Varjota. Essa manifestação do folclore regional evidencia a forte relação da comunidade com as águas do Açude Araras e do rio Acaraú, constituindo-se como expressão significativa do patrimônio cultural imaterial local.

O Ateliê Carlos Dornelles configura-se como um equipamento cultural independente, fundado em 2021, na cidade de Varjota, no estado do Ceará.

Esse espaço é dirigido pelo artista visual varjotense Carlos Dornelles, profissional com mais de 25 anos de atuação na área das artes visuais. Ao longo de sua trajetória, o artista tem se dedicado à representação, por meio da pintura, de cenas, paisagens, personagens e expressões culturais que compõem o imaginário e a história da cidade de Varjota. Sua produção artística caracteriza-se pela valorização da memória coletiva e das tradições locais, com ênfase na relação da comunidade com o Açude Araras, elemento central na formação socioeconômica e simbólica do município. De maneira recorrente, as obras de Carlos Dornelles incorporam elementos do folclore varjotense, especialmente a representação da lenda da serpente do Açude Araras, narrativa de grande relevância para o imaginário popular. Assim, a produção visual do artista constitui-se como um importante instrumento de registro, preservação e valorização da memória, dos saberes e das tradições do povo varjotense.

OBJETIVOS

1. Analisar a relevância das práticas educativas desenvolvidas em espaços de arte não formal, especialmente no Ateliê Carlos Dornelles, para a salvaguarda das tradições orais e do patrimônio imaterial das comunidades locais.
2. Compreender o papel dos espaços culturais na formação estética, crítica e sensível dos alunos da educação básica, promovendo o acesso à arte e à cultura regional.
3. Fortalecer e difundir as tradições populares de Varjota, por meio de ações educativas em arte, contribuindo para a valorização da memória, dos saberes e das manifestações culturais locais.

DISCUSSÕES

A experiência aqui relatada foi desenvolvida ao longo do mês de maio, durante a realização da 23ª Semana Nacional de Museus, realizada anualmente pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), para comemorar o Dia Mundial dos Museus, em 18 de maio. Diante de desafios globais e locais, a 23ª Semana Nacional de Museus propôs uma discussão sobre o futuro dessas instituições, destacando seu papel como agentes de transformação em comunidades dinâmicas e diversificadas. Com o tema “O futuro dos museus em comunidades em rápida transformação”, o evento fez um convite à reflexão sobre três subáreas temáticas fundamentais: Patrimônio Imaterial, Juventude e Novas Tecnologias.

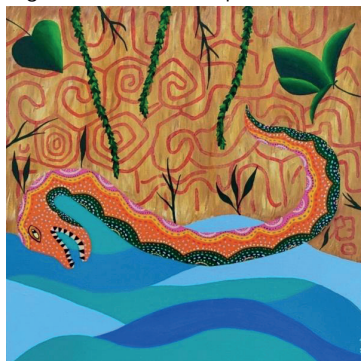
Para desenvolvermos as ações da 23ª Semana Nacional de Museus, o Ateliê Carlos Dornelles realizou um trabalho expositivo dentro da subárea patrimônio imaterial, com o tema: Patrimônio imaterial de Varjota: Uma herança cultural coletiva entre grafismos e lendas.

Segundo o Ibram, o patrimônio imaterial, composto por saberes, expressões, tradições e práticas culturais, é uma fonte viva de identidade e conexão comunitária. Numa realidade dinâmica, os museus têm o desafio de

promover e valorizar este legado intangível como testemunho do passado e inspiração para manutenção das práticas no presente e no futuro.

A exposição foi voltada para dois patrimônios culturais bastante difundidos na cidade de Varjota: a tradição de pintar paredes de pedra, praticada pelos povos originários, e a lenda da serpente do Açude Araras. A principal obra da exposição foi intitulada “Serpente Ancestral” e reúne esses dois elementos em uma única representação, como podemos observar na Figura 1.

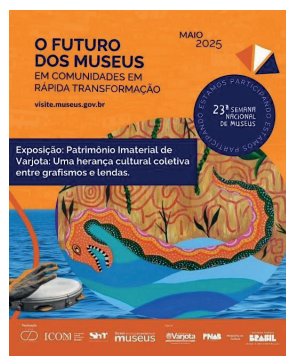
Figura 1 – Obra “Serpente Ancestral”.



Fonte: Ateliê Carlos Dornelles, 2025.

A exposição montada no Ateliê contou com 11 (onze) pinturas do artista Carlos Dornelles, três pinturas do artista Garcia, aluno do grande artista Chico da Silva, duas instalações, objetos de tecido e uma sala de ateliê de pintura. Para a realização das atividades, foi disponibilizado um professor mediador e três atelieristas. Para participar da exposição foi realizado o convite para 7 (sete) escolas da rede pública municipal de Varjota, abrangendo turmas de 4º e 5º ano do ensino fundamental. Na figura 2, podemos observar o cartaz de divulgação da exposição.

Figura 2 – Cartaz de divulgação da Exposição



Fonte: Arquivo do Ateliê Carlos Dornelles, 2025.

As visitas à exposição tinham a duração de 2h30 cada, com uma quantidade de 25 alunos. Durante cada visita foram realizados quatro momentos, que aqui serão relatados de maneira detalhada.

O primeiro momento era a recepção dos alunos ao ateliê e a demonstração da primeira sala expositiva. Nesta primeira sala os alunos tiveram contato com obras que possuíam em suas narrativas aspectos da religiosidade, do misticismo e das tradições orais do povo ribeirinho do Açude Araras. Os elementos do patrimônio imaterial, como fé, devoção e diversão, se destacavam como os principais desta primeira sala. Na figura 3, podemos observar a visita dos alunos na primeira sala.

Figura 3 – Visita dos alunos à exposição.



Fonte: Arquivo do Ateliê Carlos Dornelles, 2025.

O segundo momento foi destinado à visita da segunda sala, na qual se encontrava a maior quantidade de pinturas expostas. Nessa sala, os alunos tiveram contato e participaram de uma mediação com obras que faziam referência às pinturas rupestres, encontradas nos sítios arqueológicos da cidade de Varjota. Nesse momento, os alunos eram instigados, de forma criativa, a identificar as representações visuais produzidas pelos povos originários.

Além disso, os alunos participaram de uma imersão na história da lenda da serpente do Açude Araras, observando, em cada pintura, uma cena e uma narrativa diferente baseada nos relatos dos pescadores e interpretada artisticamente pelo artista Carlos Dornelles. Na figura 4, podemos observar os alunos imersos nas narrativas orais e visuais desta sala.

Figura 4 – Visita dos alunos à exposição.



Fonte: Arquivo do Ateliê Carlos Dornelles, 2025.

No terceiro momento, os alunos eram convidados a adentrar o espaço do Ateliê Imagético, uma sala fechada, totalmente revestida de papelão, em que, ao centro, encontrava-se uma mesa-paleta com diversas cores. Ao entrar, os alunos recebiam uma folha em branco e eram convidados a fixá-la na parede, para, então, realizarem livremente suas criações.

Essa sala é totalmente inspirada no Ateliê Cloliê e no Jogo de Pintar, de Arno Stern. O Ateliê Cloliê e o Jogo de Pintar são práticas de educação criadora que promovem a expressão autêntica e espontânea.

Na sala, os alunos foram incentivados a criar suas próprias visões sobre a lenda da serpente do Açude Araras, utilizando diversas formas e cores. Nesse momento, foi bastante incentivada a capacidade criativa dos alunos, pois após ouvirem diversas histórias sobre a lenda da serpente do Açude Araras e nutridos de seu repertório imaginário, chegava o momento da criação.

Essa atividade reforça a importância de os alunos conhecerem os aspectos culturais que são ligados ao seu território. Alguns alunos não tinham conhecimento aprofundado sobre a lenda, enquanto outros já tinham ouvido relatos de seus avôs, tios e vizinhos sobre a tal serpente.

Ao conhecer a história e criar suas próprias visualidades sobre o tema, os alunos passam a ter um pertencimento maior com o seu território. Esse sentimento de pertencimento se desdobra em saber ainda mais sobre a história da cidade, como também de preservar essas tradições. Na figura 5, podemos observar os alunos durante a prática de pintura no Ateliê Imagético.

Figura 5 – Alunos no Ateliê Imagético.



Fonte: Arquivo do Ateliê Carlos Dornelles, 2025.

Uma outra atividade foi proposta aos alunos no Ateliê Imagético. Após debaterem sobre a importância dos registros das pinturas rupestres realizadas pelos povos originários nos sítios arqueológicos de Varjota, os alunos foram incentivados a criar pinturas retratando cenas do próprio cotidiano, utilizando como suporte folhas de caju secas.

A proposta tinha como objetivo aproximar os alunos de materiais mais orgânicos e totalmente naturais. Durante a atividade, foram produzidas diversas pinturas, nas quais os alunos representaram aquilo que mais gostam de fazer, como andar de bicicleta, jogar futebol, saltar pipa, entre outras ações do dia a dia. Na figura 6, podemos observar os alunos realizando a prática.

Figura 6 – Alunos no Ateliê Imagético



Fonte: Arquivo do Ateliê Carlos Dornelles, 2025.

Após as produções, iniciamos o quarto e último momento da visita. Nesse momento, realizamos um diálogo entre as criações dos alunos e as obras expostas na exposição. Os alunos foram convidados a apresentar suas produções aos colegas e a fixá-las em duas instalações especialmente construídas para a atividade.

Ao compartilharem seus relatos, os alunos vivenciaram uma profunda imersão no patrimônio cultural de Varjota, refletindo sobre suas próprias REFERÊNCIAS, memórias e vínculos com a cultura local. Na Figura 7, podemos observar o momento de apresentação das produções dos alunos.

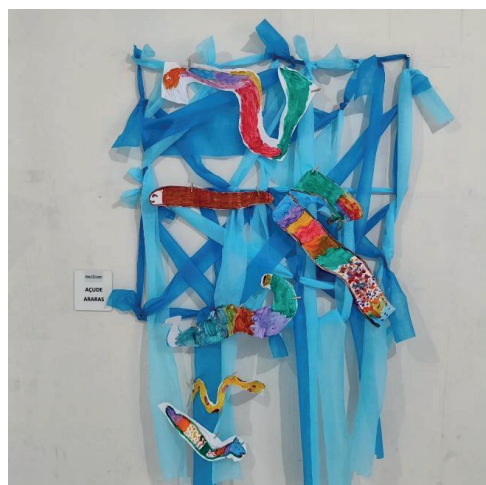
Figura 7 – Apresentação dos trabalhos



Fonte: Arquivo do Ateliê Carlos Dornelles, 2025.

Uma das propostas da exposição é, também, construir obras de arte que possuíssem trabalhos feitos pelos próprios alunos. Todas as pinturas da lenda da serpente do Açude Araras e nas folhas de caju foram guardadas para montar a instalação “Açude Araras” e “Pedra do Índio”. Acreditamos que é bastante significativo os alunos apreciarem seus próprios trabalhos em espaços musealizados. Nas figuras 8 e 9, podemos observar as instalações com as produções dos alunos.

Figura 8 – Instalação Açude Araras.



Fonte: Arquivo do Ateliê Carlos Dornelles, 2025.

Figura 9 – Instalação Pedra do Índio.



Fonte: Arquivo do Ateliê Carlos Dornelles, 2025.

Ao final da visita, os alunos puderam conhecer mais sobre o patrimônio cultural imaterial de Varjota, especificamente sobre a lenda da serpente do Açude Araras e sobre a prática das pinturas rupestres. Ao terem contato com essas narrativas, passaram a compreender e valorizar ainda mais as tradições orais do município.

Com esta ação, o Ateliê cumpre sua função enquanto espaço musealizado, atuando no campo do ensino de arte não formal, promovendo a conexão entre o público e seu próprio território. Quando essas narrativas ganham espaço, tornam-se potentes e necessárias para a formação de uma consciência cultural e identitária, valorizando o saber do próprio povo. É fundamental que os museus tragam para seus acervos as histórias e as tradições das comunidades nas quais estes estão inseridos.

A seguir, o depoimento de duas professoras sobre a importância da exposição e do ateliê na formação cultural dos seus alunos:

Como professora, posso afirmar que o ateliê tem total importância na formação dos alunos, tanto no aspecto artístico quanto no cultural, pois eles tiveram a oportunidade de vivenciar, de forma visual e física, aquilo que antes conheciam apenas na teoria. Com a exposição, os alunos puderam ter contato com elementos que só haviam visto nas aulas teóricas, o que foi extremamente relevante, pois possibilitou vivenciar na prática aquilo que já haviam aprendido. Além disso, eles também adquiriram novas informações, ampliando seus conhecimentos não só sobre as obras, mas também sobre aspectos culturais de Varjota. Portanto, afirmo que a exposição e a visita ao ateliê foram extremamente importantes para a formação dos alunos. (Entrevista Professora 1, 2025).

Segundo o depoimento de uma professora, quando indagada sobre as seguintes perguntas: O que mais chamou sua atenção e a de seus alunos durante a visita ao ateliê? O que mais seus alunos aprenderam?, é que:

Com a visita ao ateliê, os alunos conseguiram experimentar, na prática, as obras que antes conheciam apenas na teoria, além de trazerem para suas experiências a história de Varjota. Também tiveram acesso a novas informações, puderam vivenciar as obras de forma prática, conhecer mais sobre a história local, adquirir conhecimentos e construir, nas obras que realizaram, suas próprias interpretações. De acordo com seus sentimentos, muitos alunos puderam expressar seus talentos artísticos, enquanto outros descobriram habilidades que nem sabiam que possuíam. Isso foi extremamente positivo para eles, que também se sentiram motivados, especialmente porque aprenderam uns com os outros no momento em que estavam apresentando suas produções. No final da visita, ficou evidente o quanto essa experiência foi enriquecedora para todos. (Entrevista Professora 2, 2025).

CONCLUSÕES

A participação do Ateliê na 23ª Semana Nacional de Museus, promovida pelo Ibram, constituiu-se como uma importante estratégia de democratização do acesso à cultura e à memória local. A atividade teve como foco central a promoção, salvaguarda e valorização das tradições orais do município de Varjota, especialmente junto aos alunos da rede pública de ensino e à comunidade em geral.

As ações desenvolvidas durante o evento oportunizaram momentos de escuta, registro e ressignificação das memórias coletivas, sobretudo no que tange às narrativas orais, às lendas, aos mitos e aos costumes que constituem a identidade sociocultural de Varjota. Além disso, possibilitaram aos alunos vivenciar uma experiência formativa que ultrapassa os limites do ensino formal, favorecendo o reconhecimento da cultura local como elemento essencial para a construção da cidadania e do pertencimento social.

Portanto, a participação do Ateliê na 23ª Semana Nacional de Museus não apenas proporcionou visibilidade às tradições orais de Varjota, como também fortaleceu as práticas de salvaguarda, sensibilizando a população local sobre a necessidade de cuidar, proteger e transmitir às futuras gerações os saberes que compõem seu patrimônio cultural. Trata-se de uma ação que reafirma a importância dos espaços museológicos independentes, como ferramentas de transformação social, de valorização das memórias e de resistência cultural frente aos processos de homogeneização cultural contemporânea.

OS LIMITES E AS POTENCIALIDADES DA CONSTRUÇÃO DE MUSEU E DE MEMÓRIAS JUNTO ÀS COMUNIDADES: AS PRÁTICAS EDUCATIVAS E DESLOCAMENTOS POÉTICOS DO MAC-CE

Vitória dos Santos Ramos

Graduanda do Curso Superior de Letras, Português e Literaturas da Universidade Federal do Ceará (UFC). Estagiária do Núcleo Educativo do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC.CE/Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura). vitoria05ramos@gmail.com.

Júlia Victória Araújo Justo

Graduanda no curso superior de Licenciatura em Artes Visuais pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Estagiária do Núcleo Educativo do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC.CE/Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura). victoriajulia153@gmail.com

Palavras-chave: Direitos; Arte-educação; Memória; Educação museal; Cidadania cultural.

INTRODUÇÃO

O Núcleo Educativo do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE), que integra o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, consolidou, entre 2023 e 2025, com a chegada de uma nova coordenação, práticas museais orientadas pela democracia cultural e pela valorização do patrimônio musealizado como bem comum. Nesse período, o estágio em arte-educação permitiu o desenvolvimento de ações internas e externas voltadas à formação crítica, à mediação artística e ao engajamento comunitário.

Neste contexto, emergiram práticas formativas, como o projeto Trilhando Educativo MAC-CE, realizado em maio de 2025. Com itinerâncias em territórios como o bairro Moura Brasil e o espaço externo e interno em desmontagem do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, o projeto conduziu mediações em colaboração com guarda-memórias locais. Essa iniciativa desafiou a lógica museal convencional, permitindo a descolonização do pensamento museológico e evidenciando os limites e as potências do deslocamento poético do Museu ao território, de forma a materializar “[...] os sujeitos subalternizados no bojo de um fluxo cultural intenso que leve à

composição de novos regimes de valor, a partir da denúncia dos regimes de colonialidade imperantes” (Brulon, 2020, p. 05). Ademais, a dimensão insurgente dessas práticas é reforçada pelos aportes do pensador quilombola Nêgo Bispo — Antônio Bispo dos Santos (2025) —, que enriquece o escopo teórico com suas ideias sobre contracolonialismo.

A aplicação dessas ideias nos deslocamentos do Trilhando Educativo MAC-CE torna o Museu espaço de afirmação de memórias e práticas comunitárias, afastando-se da imposição cultural dominante. Esse paradigma inspirou a construção de ações sensíveis nos territórios, reconhecendo os saberes populares e afirmando a cultura como base para a inclusão e construção identitária das comunidades.

Nesse sentido, a reflexão de Bondía (2002) complementa essa perspectiva, ao destacar as epistemologias diversas e os modos de apropriação coletiva do patrimônio, tanto na preservação de memórias diversas quanto na produção de identidades simbólicas como resistência.

Este relato de experiência pretende destacar a importância das práticas pedagógicas do Núcleo Educativo do MAC-CE: deslocar-se para “fora do museu” aproximando a arte e a educação do cotidiano das comunidades, tornando visíveis imaginários, afetos e memórias coletivas que constituem patrimônios vivos e contrapõe a lógica colonial de pensar sem corpo:

[...] pensar sem corpo também pode configurar um modo de eliminação de sensibilidades e presenças não previstas nos regimes de valor que engendram patrimônios e museus aos moldes de um padrão eurocêntrico já em crise. A exclusão do corpo no processo do pensamento museal faz da produção de ciência nos museus um procedimento neutro e universal baseado no apagamento dos contextos e dos corpos envolvidos no encontro colonial (Brulon, 2020, p. 09).

É nessa aproximação que reside o valor transformador e continuado das ações realizadas. Ainda que não inéditas, pois se inscrevem em um movimento mais amplo da Nova Museologia, tais práticas atualizam no MAC-CE a perspectiva de um museu social, que se desloca para fora de seus muros e se encontra com as comunidades no reconhecimento de patrimônios vivos, memórias coletivas e afetos (Brulon, 2020). Ao fazer desse encontro um gesto político, o museu se soma a uma rede de experiências contemporâneas que buscam descolonizar saberes e modos de preservar, reafirmando o patrimônio como direito fundamental, ampliando o acesso, diversificando repertórios culturais e fortalecendo o vínculo entre museus e comunidades.

OBJETIVO

Analisar como as práticas formativas do Núcleo Educativo do MAC-CE, especialmente através do projeto Trilhando Educativo, potencializam o Museu como agente fomentador do acesso democrático ao patrimônio.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Descrever ações desenvolvidas pelo Núcleo Educativo MAC-CE e seu funcionamento;
2. Analisar as práticas desenvolvidas na ação educativa Trilhando MAC-CE “De quem é essa Casa?” e “Se esse Morro fosse meu”, que contribuíram para o fortalecimento da cidadania cultural;
3. Refletir sobre a articulação entre museu e comunidades (instituições de ensino e territórios).

DISCUSSÕES

Ação educativa Trilhando MAC-CE: “De quem é essa Casa?”

No dia 14 de maio de 2025, em diálogo com a programação da 23ª Semana de Museus — “O Futuro dos Museus em Comunidades em Rápida Transformação” —, os educadores museais do Núcleo Educativo do Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC) conduziram a ação educativa “De quem é essa Casa?”, pensada para os estudantes da disciplina de Poéticas Visuais Contemporâneas da Licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE).

Os convidados iniciaram o percurso na área externa ao espaço expositivo, a partir das obras artísticas instaladas na Praça Verde. O deslocamento teve como objetivo instigar os participantes a questionarem a conjuntura do museu como um organismo vivo, que vai além da estrutura museológica tradicional. Buscou-se suscitar, de forma ativa, a ocupação do espaço de fora para dentro, especialmente durante o processo de desmontagem das exposições.

Figura 1 — Ação educativa Trilhando MAC-CE: “De quem é essa Casa?”. Registro com os participantes na área externa do MAC-CE, na Praça Verde do Dragão do Mar.



Fonte: Acervo pessoal.

Essa abordagem possibilitou a ação direta dos participantes no ambiente expositivo, por meio do ato de instaurar parte de si, pelas obras, pinturas, desenhos ou instalações, intervindo diretamente nas estruturas do espaço em sua totalidade — paredes, chão e teto.

Tal prática não apenas dialoga com as provocações e os desejos dos visitantes, mas também reforça a possibilidade de compreender o espaço museal como um imenso suporte artístico, aberto à criação e à ressignificação. Nesse processo, emergiram entre os convidados reflexões sobre suas próprias produções e sobre a função e a configuração do Museu enquanto equipamento cultural.

Essas reflexões apontam para um movimento mais amplo, que ultrapassa a dimensão prática da experiência e se conecta a debates teóricos contemporâneos sobre a necessidade de rever os modos de pensar e estruturar os museus. Como destaca Brulon:

[...] Descolonizar o pensamento sobre os museus e a museologia implica reimaginar os sujeitos dos museus, bem como os corpos passíveis à musealização. Isto é, num trabalho de arqueologia de nós mesmos e dos vestígios que escolhemos valorar, reimaginar as materializações possíveis em regimes museais descolonizados (Brulon, 2020, p. 26).

Nesse sentido, a experiência vivida no espaço expositivo pode ser compreendida como um exercício prático dessa proposta de descolonização, pois ao possibilitar que os participantes integrassem fragmentos de si no espaço museal, a ação rompeu com a visão tradicional do museu, abrindo espaço para outras materialidades e sujeitos.

O gesto de intervir no espaço aproxima-se do movimento de “arqueologia de nós mesmos” evocado por Brulon (2020, p. 26), haja vista que valoriza vestígios cotidianos e subjetivos como parte legítima da experiência museal, reimaginando o que pode ser exposto, quem pode expor e como o museu pode se reinventar como território plural.

Figura 2 — Ação educativa Trilhando MAC-CE: “De quem é essa Casa?”. Registro dos participantes dentro do espaço museal, durante a produção artística através de diferentes suportes.



Fonte: Acervo pessoal.

Essa experiência revelou-se potente ao evidenciar que mesmo algo que parecia distante, como expor em um museu naquele instante efêmero, suas criações estavam integradas ao espaço museal, assim ressignificando-o. Partindo do cenário de trânsito instaurado no ambiente museal, a ação educativa propôs ativar reflexões sensíveis acerca do ato de pertencer e atuar diretamente no museu como ambiente vivo e em constante transformação, cujos movimentos partem do externo para habitar o interno.

Desse modo, “a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece” (Bondía, 2002), isto é, não basta a vivência da atividade, é preciso que ela nos transforme de maneira subjetiva, tornando-se aprendizado encarnado. Ao mesmo tempo, ao permitir que os participantes instaurassem “parte de si” no espaço do Museu, provocou a construção conjunta de um conhecimento pautado no encontro com o outro e com o espaço. Dessa forma, o encontro com o espaço externo resultou em obras que evocaram o resgate de folhagens, favos, sementes e outros elementos coletados na área da Praça Verde. Esses materiais compuseram a instalação coletiva “Brincar no Tempo” que propôs a construção de uma obra cuja configuração remonta ao conceito de permanência. Tratou-se de uma instalação criada a partir da experiência momentânea, formulada pela experimentação e pela fragilidade já que ao fim da ação, a produção foi desfeita:

[...] O território fértil e propício para a imaginação criadora e generosa tem estrias produzidas pela memória; a possibilidade de criação humana habita e mora na aceitação da tensão entre recordar e esquecer, entre o mesmo e a negação da mesmice, entre a permanência e a mudança, entre a estagnação e o movimento (Chagas, 2012, p.06).

A experiência realizada com os participantes reflete diretamente essa possibilidade de transformação do Museu em espaço de mobilização e de construção coletiva de sentidos. Ao integrar suas criações ao ambiente expositivo e ressignificá-lo, os sujeitos não apenas ocuparam simbolicamente o Museu, mas também trouxeram para dentro dele suas memórias, desejos e modos de existir.

Sob essa perspectiva, a proposta foi debatida entre os estudantes em um diálogo sensível sobre as possibilidades do fazer artístico, das memórias e da temporalidade, reverberando sobre a potência de uma obra nascida do momento — desde a colheita dos materiais, passando pela idealização da proposta, até o pensamento sobre seu desfazimento, reconhecendo que a obra existiu plenamente na ação e continua ecoando nas memórias que dela permanecem.

Figura 3 — Ação educativa Trilhando MAC-CE: “De quem é essa Casa?”. Registro dos participantes dentro do espaço museal, durante apresentação da instalação “Brincar no tempo”, no dia 14 de maio de 2025



Em suma, a ação finalizou promover a visão do Museu como construção, e a potência do fazer coletivo como ocupação, mesmo que efêmera, no ato de provocar uma visão de mundo em constante fluxo, na qual os sujeitos e os territórios educam-se mutuamente em ciclos de criação, presença e memória. O deslocamento simbólico promovido pela atividade — do território à instituição, do externo ao interno — reforçam essa lógica contracolonial (Nego Bispo, 2025) de construção do saber, em que o Museu deixa de ser um lugar distante e se torna espaço de passagem, experiência e escuta.

AÇÃO EDUCATIVA TRILHANDO MAC-CE: “SE ESSE MORRO FOSSE MEU...”

No dia 30 de maio de 2025, as pessoas educadoras do Núcleo Educativo do Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, conduziram a mediação educativa “Se esse Morro fosse meu: criação de adesivos para reforçar a memória e o pertencimento nos espaços urbanos, no bairro Moura Brasil” direcionada aos alunos do 9º ano da rede municipal de Fortaleza, entre 13 e 15 anos. A proposta dessa ação educativa foi possibilitar um encontro artístico com estudantes no bairro Moura Brasil, comunidade vizinha ao Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), facilitada pela Escola Municipal de Ensino Infantil e Fundamental Moura Brasil, com o intuito de provocar reflexões sobre memória e ocupação simbólica dos espaços urbanos a partir da criação de adesivos.

Figura 4 — Ação Educativa Trilhando MAC-CE: “Se esse Morro fosse meu...”. Registro com alunos da EMEIF Moura Brasil, no dia 30 de maio de 2025Fonte: Acervo pessoal.



A partir da linguagem da arte urbana, o encontro pretendeu possibilitar uma escuta atenta, a expressão criativa e o cultivo do senso de pertencimento, utilizando os adesivos como suporte simbólico de ocupação e afirmação da identidade local periférica. A prática propôs a reformulação de narrativas contada pelos próprios sujeitos do território sobre suas histórias, autoridades e, por conseguinte, um trabalho de luta pela memória (Brulon, 2020).

No entanto, essa experiência também revelou desafios significativos: a necessidade de continuidade dessas ações e dos vínculos construídos a partir delas, a sustentabilidade das parcerias escolares, as lacunas políticas de apoio e a instabilidade inerente às ações pontuais.

Superar esses limites envolve incorporar de maneira sistemática essas atividades em políticas públicas voltadas para a cultura cidadã, conforme afirmam o Plano Nacional Setorial de Museus (2025–2035) e a Política Nacional de Museus (2003). Além disso, instigar empoderamento simbólico em adolescentes requer cuidado para permitir processos de criação conscientes, evitando que tais práticas se tornem apenas eventos isolados.

Figura 5 — Ação Educativa Trilhando MAC-CE: “Se esse Morro fosse meu...”. Registro com alunos da EMEIF Moura Brasil, no dia 30 de maio de 2025.



Fonte: Acervo pessoal.

Em síntese, a mediação educativa “Se esse Morro fosse meu...” reflete sobre a diversidade de vozes em cena, conectando direitos culturais e humanos com práticas de memória viva, participação ativa e cidadania territorial, demonstrando o poder transformador da arte-educação, quando deslocada do museu para o cotidiano. Essa prática fomenta a urgência de pensar museus como plataformas móveis, inclusivas, insurgentes e politicamente engajadas, devendo transitar e criar junto com suas comunidades:

O museu está passando por um processo de democratização, de ressignificação e de apropriação cultural. Já não se trata apenas de democratizar o acesso aos museus instituídos, mas sim de democratizar o próprio museu compreendido como tecnologia, como ferramenta de trabalho, como dispositivo estratégico para uma relação nova, criativa e participativa com o passado, o presente e o futuro. Trata-se de uma denodada luta para democratizar a democracia [...] (Chagas, 2012, p.05).

Figura 6 — Ação Educativa Trilhando MAC-CE: “Se esse Morro fosse meu...”. Registro com alunos da EMEIF Moura Brasil, no dia 30 de maio de 2025



Fonte: Acervo pessoal.

PERSPECTIVA REFLEXIVA E MOBILIZAÇÃO COMUNITÁRIA

A mediação educativa centrada na escuta das histórias dos jovens foi capaz de capturar repertórios culturais vivos e construir, em conjunto com os estudantes, narrativas visuais que conectam o indivíduo ao território. Esse processo dialoga com práticas de museologia insurgente, que valorizam saberes locais e epistemologias plurais: “[...] Em outras palavras: “os museus são ferramentas que para serem utilizadas exigem habilidades e técnicas especiais, com eles também podemos construir narrativas variadas, múltiplas e polifônicas” (Chagas, 2012, p. 06).

A educação museal, nesse sentido, deixou de ser instrução unidirecional para se configurar como experiência de co-produção de sentido, reforçando o compromisso do Núcleo Educativo MAC-CE com a participação

comunitária ativa e o reconhecimento do Museu e da cidade como ponte e patrimônio vivo (Chagas, 2014).

Embora o projeto tenha gerado intenso envolvimento e pertencimento, também revelou entraves a serem enfrentados, como a necessidade de garantir sua continuidade (adesão e recursos para permanência nos territórios), além da adaptação de abordagens à realidade dos jovens. Ao reconhecer as articulações das políticas culturais locais, salvaguardam-se iniciativas que dialoguem juntamente ao Museu, como práticas regulares de cidadania cultural:

Museu, memória e patrimônio configuram campos independentes, ainda que articulados entre si. Eles são arenas políticas, territórios em litígio, lugares onde se disputa o passado, o presente e o futuro. Para além de todas as diferenciações, resta a execução de uma música para dança e, mais ainda, resta o reconhecimento de que o museu, o patrimônio e a educação configuram campos de tensão e intenção. (Chagas, 2014, p. 29).

Essas aprendizagens destacam a força mobilizadora da arte-educação: os sujeitos envolvidos em processos de criação coletiva tendem a desenvolver senso crítico, cuidado com o ambiente e protagonismo cultural. Assim, tais práticas configuram-se como estratégias de fortalecimento da cidadania cultural, ao conectar instituições de ensino não-formal aos territórios.

CONCLUSÕES

Ao deslocar as práticas museais para outros territórios e envolver ativamente o público externo, verificou-se que os museus são capazes de expandir não apenas o seu alcance físico, mas também o simbólico do patrimônio, reconhecendo e incorporando narrativas individuais e coletivas frequentemente invisibilizadas nos circuitos convencionais.

Essas experiências foram guiadas por diretrizes normativas — sobretudo pelo Plano Nacional Setorial de Museus (2025–2035), que prioriza a democratização e a participação social, e pela Política Nacional de Museus (2003), que institui o patrimônio cultural como dispositivo de inclusão e cidadania —, situando a formação de estagiários e a interlocução com a rede educacional como iniciativas públicas e legítimas de política museal inclusiva.

Nêgo Bispo, um dos autores proponentes das discussões sobre as práticas do MAC-CE, desafia profundamente a práxis educativa ao tensionar que “[...] a palavra que vibra bem em mim não é ‘educação’, é ‘criação’. Como é que nós nos criamos? Quais são as minhas relações com as outras vidas?” (Bispo, 2025, p. 4).

Essa provocação é fundamental para as ações aqui descritas, em que os estudantes não apenas recebem instruções, mas assumem o protagonismo de suas existências e do espaço urbano, articulando a permanência de suas narrativas através do fazer artístico contemporâneo, seja na elaboração prática de adesivos que os representem, seja no ato de resgatar o externo e o fazer coletivo ao intervir dentro do museu.

Inspirados por essa perspectiva, entendemos a mediação e a educação não como transmissão de saber hierárquica, mas sim como espaço de criação conjunta, um processo de escuta ativa e invenção colaborativa que constrói identidade, fortalece laços comunitários e posiciona o museu como agente insurgente, capaz de cultivar relações vivas, plurais e ecologias de saberes compartilhados:

É preciso saber que o museu, o patrimônio, a memória e a educação tiranizam, aprisionam, acorrentam e escravizam os olhares incautos e ingênuos. É preciso coragem para pensar e agir a favor, contra e apesar do museu, do patrimônio, da memória e da educação. É preciso enfrentá-los com o desejo de ressignificação e antropofagia, com a coragem dos guerreiros que estão prontos para a devoração (Chagas, 2014, p. 31).

Conclui-se que as ações formativas aqui relatadas ampliam o conceito de museu e arte-educação como agentes de cidadania, alinhados às perspectivas de memória, de diversidade, de acessibilidade e de pluralidade epistemológica.

REFERÊNCIAS

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20–28, jan.–abr. 2002. DOI: 10.1590/S1413-24782002000100003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=esci_arttext&pid=S1413-24782002000100003. Acesso em: 09 jul. 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Departamento de Museus e Centros Culturais. **Política Nacional de Museus: Museus, Memória e Cidadania** (Relatório de gestão 2003–2004). Brasília: MinC/IPHAN/DEMU, 2005. 72 p. Disponível em: museo.museus.gov.br. Acesso em: 09 jul. 2025

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 28, p. 1–30, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28e1>. Acesso em: 21 ago. 2025.

CHAGAS, Mário. Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e ad-jetivação. In: **Caderno Temático De Educação Patrimonial**: Educação, memórias e identidades. Brasília: IPHAN, 2014. p. 26-31. Acesso em: 28 ago. 2025.

CHAGAS, M. Museus, memórias e movimentos sociais. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 41, n. 41, 25 Fev. 2012. Acesso em: 28 ago. 2025.

IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus) . **Plano Nacional Setorial de Museus**: PNSM 2025–2035. Brasília: IBRAM, 2025. Disponível em: gov.br/museus. Acesso em: 09 jul. 2025.

SANTOS, Antônio Bispo dos; KOHAN, Walter Omar; PEREIRA JUNIOR, Geraldo. Entrevista com Nego Bispo: “Eu lhe ensinei tudo que eu sabia, mas eu não sabia tudo que eu queria lhe ensinar”. **Trans/Form/Ação**: revista de filosofia da Unesp, Marília, v. 48, n. 1, e025053, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0101-317025053>. Acesso em: 09 jul. 2025.

MIGALHAS DO SERTÃO: UMA PROPOSTA DE MUSEU DE MEMÓRIAS DAS SECAS E DOS CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO EM SENADOR POMPEU

Flávio Alves da Silva

Pesquisador independente

Ranuce Barreto Serafim

Palavras-chave: Memória social; Museologia comunitária; Campos de concentração; Ceca; Educação patrimonial.

INTRODUÇÃO

O projeto do Museu Migalhas do Sertão nasce do anseio por resgatar e preservar uma das histórias mais silenciadas do Brasil: a política de confinamento de retirantes durante as grandes secas, especialmente a de 1932. Senador Pompeu, noZ Sertão Central cearense, foi um dos sete municípios que abrigaram campos de concentração — estruturas criadas pelo Estado para isolar milhares de sertanejos famintos que migravam em busca de sobrevivência.

Durante décadas, esses episódios foram apagados da memória oficial, relegando os sobreviventes ao anonimato. O Museu propõe romper com esse silenciamento, valorizando as vozes daqueles que viveram e resistiram. Mais do que preservar objetos, a proposta é instaurar um espaço de escuta, afeto e reparação simbólica, no qual a história é contada por quem a viveu — com suas dores, resistências e legados.

A proposta museológica está ancorada nos princípios da museologia social e comunitária, sendo construída com forte participação da população local. Sua base é formada por acervos afetivos, como roupas, objetos pessoais, fotografias, jornais, pinturas, desenhos, vídeos, filmes, áudios, documentos e, principalmente, os depoimentos dos sobreviventes.

O Museu será sediado em um espaço localizado em uma comunidade do município de Senador Pompeu, estruturado para receber exposições,

acervos e experiências imersivas. Embora não esteja situado nas ruínas históricas originais do Sítio do Patu, o Museu se propõe a recriar, por meio de ambientações cenográficas, instalações artísticas e recursos visuais, a atmosfera dos campos de concentração e da paisagem árida do sertão. Dessa forma, o espaço busca evocar a memória histórica do campo de Senador Pompeu de maneira simbólica e sensível, tornando acessível sua história a estudantes, moradores locais, visitantes e pesquisadores.

Inspirado nas possibilidades da tecnologia como aliada da preservação da memória, o Museu contará com recursos acessíveis e sensíveis, como QR Codes distribuídos pelos espaços expositivos. Por meio deles, os visitantes poderão acessar, em seus próprios celulares, diversos conteúdos digitais: vídeos de entrevistas, depoimentos de sobreviventes, sons ambientes, trilhas sonoras, textos em áudio, além de materiais com audiodescrição e tradução em Libras relacionados às secas e aos campos de concentração. A proposta inclui, ainda, ambientações cenográficas e instalações que simbolizam o cotidiano dos retirantes, promovendo uma experiência imersiva e afetiva. O uso desses recursos visa ampliar o acesso ao acervo e aprofundar o vínculo do público com a história vivida por tantas famílias do sertão.

A criação do museu visa, assim, preservar a história local, dar visibilidade às narrativas marginalizadas e promover a educação patrimonial. Será um ponto de encontro entre passado e futuro, entre tecnologia e tradição, entre memória e transformação social.

OBJETIVO GERAL

Implantar o Museu Migalhas do Sertão como um espaço de memória, resistência e educação patrimonial, voltado à preservação e à difusão da história dos campos de concentração nordestinos e das secas que assolaram o Ceará entre os séculos XIX e XX, com destaque para o campo do Patu.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Preservar e difundir as memórias das secas e dos campos de concentração, com ênfase na história de Senador Pompeu.
2. Valorizar os testemunhos dos sobreviventes e de suas famílias.
3. Promover o acesso à história local de forma sensível, interativa e educativa.
4. Estimular o pertencimento e a cidadania cultural por meio da educação patrimonial.
5. Garantir ações de salvaguarda e organização do acervo físico, oral e digital.

DISCUSSÃO

Concepção e Justificativa do Museu

O Museu Migalhas do Sertão surge como uma resposta concreta à invisibilização histórica de milhares de retirantes que foram confinados pelo estado durante as secas que atingiram o Ceará, especialmente a de 1932. Sua concepção parte da urgência de preservar a memória coletiva dessas

populações vulnerabilizadas e promover a escuta de seus testemunhos, até hoje marginalizados nos discursos oficiais.

A escolha do município de Senador Pompeu como sede do Museu se justifica por sua centralidade histórica, foi ali que funcionou um dos maiores e mais estruturados campos de concentração do país, o Campo do Patu, situado próximo à linha férrea e ao conjunto de ruínas conhecido como Sítio Histórico. O projeto reconhece esse território como um espaço de memória viva, cujos vestígios materiais e simbólicos permanecem presentes no imaginário da comunidade.

O Museu será implantado em uma comunidade da região, adaptada para receber acervos físicos, digitais e orais, além de espaços expositivos imersivos e ambientes de pesquisa. O objetivo central é resgatar essas histórias de forma sensível, participativa e acessível, promovendo uma nova forma de se relacionar com a memória, mais próxima do cotidiano das pessoas, mais afetiva e profundamente enraizada no território.

Ao contrário de uma abordagem puramente documental ou celebrativa, o Museu aposta em uma museologia crítica e comunitária, comprometida com a reparação histórica e a valorização da experiência popular. Nesse sentido, o projeto rompe com a lógica expositiva tradicional e propõe uma experiência museológica centrada na escuta, na presença e na humanização dos relatos.

A cenografia, que recria ambientes de dor e sofrimento, é concebida como recurso comunicacional que busca sensibilizar os visitantes, promovendo empatia e compreensão histórica. O objetivo não é a espetacularização do trauma, mas a construção de um espaço de memória que fortaleça o pertencimento local e valorize a dignidade das vítimas. Ao evocar o patrimônio sensível, pretende-se estimular no público o reconhecimento das violações históricas, reforçando a resistência e a solidariedade comunitária e contribuindo para a memória coletiva e a educação em direitos humanos.

Estrutura Curatorial e Espaços Temáticos

A proposta curatorial do Museu está organizada em espaços temáticos interligados, que possibilitam uma narrativa cronológica e afetiva da história das secas e dos campos de concentração, articulando documentos históricos, objetos pessoais, depoimentos, imagens e tecnologias interativas. Esses espaços têm como função principal organizar a memória de forma acessível e impactante para o público visitante, promovendo reflexão, empatia e conscientização:

- **Livraria Cultural:** um espaço fixo no Museu para lançamentos de livros de escritores cearenses, especialmente autores(as) que escrevem sobre a seca, migração e memória nordestina. A livraria servirá como ponto de encontro literário e de incentivo à leitura, com curadoria voltada para temas da história regional e da resistência popular.

- **Alpendre das Artes:** área dedicada à feira de artesanato e produtos locais, com foco em pequenos empreendedores, associações e artistas de Senador Pompeu e região. Esse espaço valoriza os saberes tradicionais e a economia criativa, permitindo que turistas e visitantes levem consigo representações simbólicas da memória sertaneja.
- **Salões de Oficinas:** os salões multiuso do Museu oferecerão cursos e oficinas periódicas em parceria com instituições, como universidades, centros culturais e o sistema S. Os temas incluirão fotografia, audiovisual, artes visuais, turismo de memória e práticas de educação patrimonial. Essas oficinas terão caráter formativo e gerador de renda, estimulando o engajamento da juventude local.
- **Sala Guilherme Sabino (Sala de Exposições):** última sala do Museu, dedicada a exposições temporárias de artistas visuais e fotógrafos que dialoguem com a temática do Museu. Também será palco de lançamentos literários e ações performáticas voltadas à memória dos campos de concentração e das secas históricas. O nome da sala homenageia um dos sobreviventes do Campo de Concentração de Senador Pompeu, resgatando sua trajetória como símbolo de resistência.
- **Espaço Digital e Interativo:** Mesmo priorizando uma experiência presencial e comunitária, o Museu contará com recursos digitais acessíveis que ampliam a vivência do visitante. Por meio de QR Codes distribuídos pelos espaços, será possível acessar em seus próprios celulares vídeos de entrevistas, depoimentos de sobreviventes, sons ambientes, trilhas sonoras e materiais com audiodescrição e Libras. Essa proposta alia tecnologia acessível à preservação da memória, permitindo que as histórias do sítio histórico ultrapassem os limites do espaço físico. É uma ponte entre passado e presente, em que a oralidade, o acervo e a inclusão se conectam em uma experiência sensível, imersiva e profundamente humana.

No caso das ambientações cenográficas, a proposta reforça seus objetivos comunicacionais: promover a memória coletiva, fortalecer laços de pertencimento local e garantir que a narrativa sensível não apenas evoque a dor, mas também a resistência e a superação histórica da comunidade.

Acervo e Ações de Salvaguarda

O acervo do Museu Migalhas do Sertão é composto por uma diversidade de materiais que se entrelaçam para contar uma história coletiva de dor, resistência e esquecimento. Trata-se de um acervo afetivo, comunitário e histórico, reunido a partir de doações, escutas, visitas a famílias da região e pesquisas realizadas ao longo de mais de duas décadas por pesquisadores e documentaristas locais.

Entre os itens que integram o acervo estão:

- Roupas e objetos pessoais de sobreviventes e seus descendentes;
- Documentos históricos, registros públicos, fotografias e recortes de jornais da época;
- Fotografias e álbuns de família;

- Depoimentos orais gravados em áudio e vídeo;
- Obras artísticas, desenhos e esculturas produzidas por artistas locais;
- Materiais audiovisuais (vídeos e filmes), em processo de catalogação e digitalização.

As ações de salvaguarda incluem:

- Catalogação digital do acervo físico e oral;
- Criação de plano de conservação e acondicionamento;
- Formação de uma Comissão Comunitária de Memória;
- Implantação de protocolos de preservação com apoio técnico;
- Proposta de reserva técnica climatizada.

Participação Comunitária e Mobilização Local

A participação da comunidade de Senador Pompeu é um dos pilares estruturantes do Museu. Desde sua concepção, o projeto tem sido construído de forma colaborativa, envolvendo familiares de retirantes, moradores da região, artistas locais, educadores, historiadores populares, lideranças comunitárias e jovens estudantes.

Formas de mobilização:

- Reuniões abertas e rodas de escuta;
- Visitas às casas dos descendentes;
- Mutirões audiovisuais com a população;
- Campanhas de doação de objetos e relatos;
- Participação de estudantes na organização do acervo;
- Grupo local de apoio ao Museu.

A proposta valoriza os saberes locais e propõe curadoria comunitária rotativa, oficinas, exposições colaborativas e ações intergeracionais.

Além dessas ações, destacam-se experiências realizadas em 2023 e 2024, como encontros comunitários nos quais moradores compartilharam objetos pessoais, memórias e narrativas. Esses encontros resultaram na incorporação de peças ao acervo e no fortalecimento da Comissão Comunitária de Memória, que atuará como instância de gestão participativa. O Museu será titularizado como espaço comunitário, com gestão compartilhada entre pesquisadores, associações culturais locais e descendentes dos sobreviventes, assegurando corresponsabilidade na curadoria, preservação e programação cultural.

Para assegurar a salvaguarda e a transparência, a coleção que integrará o Museu terá titularidade comunitária, com guarda institucional sob responsabilidade do Museu Migalhas do Sertão. A incorporação de itens seguirá procedimentos formais de doação ou comodato (com termos assinados), respeitando a vontade das famílias e a origem de cada peça. A Comissão Comunitária de Memória acompanhará a entrada, a catalogação, os empréstimos e as eventuais reproduções, garantindo controle social sobre o acervo.

Tecnologias e Estratégias de Preservação Digital e Difusão

Aliando tradição e inovação, o Museu incorpora ferramentas tecnológicas para ampliar o acesso, preservar acervos frágeis e democratizar a memória.

Ações propostas:

- Digitalização de documentos, fotos e depoimentos;
- Armazenamento em servidores locais e na nuvem;
- QR Codes nos espaços físicos do museu;
- Ambientações audiovisuais com narração de sobreviventes;
- Recursos de acessibilidade digital.

Ações Educativas e de Mediação Patrimonial

O museu será também um espaço formador e educativo, cuja mediação será pensada como espaço de diálogo e pertencimento. As ações incluem:

- Visitas guiadas por faixa etária;
- Materiais pedagógicos (cartilhas, vídeos, jogos);
- Oficinas de escuta e memória oral;
- Parcerias com professores da rede pública;
- Semanas temáticas e exposições colaborativas;
- Minicursos e rodas de conversa com pesquisadores;
- Recursos de acessibilidade (Libras, audiodescrição, legendas).

CONCLUSÃO

O Museu Migalhas do Sertão se apresenta como uma iniciativa urgente e necessária para o fortalecimento da memória social no Ceará. Diante do apagamento histórico das experiências dos retirantes nordestinos, o projeto propõe não apenas preservar os vestígios materiais e simbólicos de uma tragédia coletiva, mas também restituir dignidade às vidas silenciadas pelo estado e pela historiografia oficial.

Mais do que um espaço expositivo, o Museu será um território de escuta, encontro e pertencimento. O projeto está fundamentado nos princípios da museologia social, assim como aposta na valorização das vozes locais, na ativação de acervos afetivos e na construção coletiva da narrativa histórica.

Ao incorporar tecnologias digitais para catalogação, difusão e acessibilidade, a proposta dialoga com práticas contemporâneas de gestão de acervos e iniciativas de memória. A articulação com escolas da região fortalece o engajamento da juventude na preservação patrimonial e na inclusão digital.

Unindo memória, participação comunitária, acessibilidade, educação e inovação, o museu consolida-se como uma experiência museológica singular, sensível e transformadora. Sua implantação é, acima de tudo, um ato de reparação simbólica e resistência histórica — uma aposta ética na potência da memória como direito e como legado.

IMAGENS COMPLEMENTARES: ACERVO AFETIVO E TERRITORIAL

Foto 1 – Maria de Jesus, sobrevivente do Campo do Patu, durante a gravação do filme Serca Seca.



Fonte: Acervo da produção Serca Seca, cedido ao Museu Migalhas do Sertão. Data: 1994.

Foto 2 – Guilherme Sabino, sobrevivente do Campo do Patu, durante a gravação do filme Serca Seca.



Fonte: Acervo da produção Serca Seca, cedido ao Museu Migalhas do Sertão. Data: 1994.

Foto 3 – Luiza Lô, sobrevivente do Campo do Patu, durante a gravação do filme Serca Seca.



Fonte: Acervo da produção Serca Seca, cedido ao Museu Migalhas do Sertão. Data: 1994.

Foto 4 – Ruínas dos casarões do Sítio do Patu, território simbólico ligado ao Campo de Concentração de 1932



Fonte: Acervo Pe. João Paulo Giovanazzi. Data: 1994.

Foto 5 – Ruínas dos casarões do Sítio do Patu, território simbólico ligado ao Campo de Concentração de 1932



Fonte: Acervo Pe. João Paulo Giovanazzi. Data: 1994.

Foto 6 – Ruínas dos casarões do Sítio do Patu, território simbólico ligado ao Campo de Concentração de 1932



Fonte: Acervo Pe. João Paulo Giovanazzi. Data: 1994.

Foto 7 – Ruínas dos casarões do Sítio do Patu, território simbólico ligado ao Campo de Concentração de 1932



Fonte: Acervo Pe. João Paulo Giovanazzi. Data: 1994.

Foto 8 – Encontro comunitário em Senador Pompeu, com foco na construção participativa do acervo afetivo do museu



Fonte: Acervo da equipe de pesquisa e mobilização local. Data: 2024

Foto 9 – Encontro comunitário em Senador Pompeu, com foco na construção participativa do acervo afetivo do museu



Fonte: Acervo da equipe de pesquisa e mobilização local. Data: 2024.

FONTES DE

A proposta do Museu das Secas e dos Campos de Concentração de Senador Pompeu se apoia em uma base sólida e plural de fontes orais, bibliográficas, jornalísticas e institucionais, que garantem consistência histórica e metodológica ao projeto. Entre elas, destacam-se:

Fontes Orais e Comunitárias

- a) Entrevistas com sobreviventes e familiares do Campo de Concentração do Patu – Rodas de conversa com moradores e lideranças da comunidade local – Acervo de objetos e fotografias cedidas por famílias da região.
- b) Registros audiovisuais dos projetos Os 7 Campos e Os Concentrados.

Pesquisadores e REFERÊNCIAS Históricas

- a) Valdecy Alves (direitos humanos e memória histórica).
- b) Djamiro Acipreste e Ismael Lima (campos de concentração da seca) – Airton de Farias e Kênia Rios (história e poder no Ceará).
- c) Thomaz Pompeu Sobrinho e Raimundo Girão (história das secas e economia cearense).
- d) João Paulo Giovanazzi e Aterlane Martins (memória social e trajetória do Patu).

Obras Bibliográficas Essenciais

- a) ALVES, Valdecy. Urubus e a Besta Fera de 32. Fortaleza: Edições Vale do Jaguaribe, 2020.
- b) CUNHA, Euclides da. Os Sertões. Rio de Janeiro: Lacerda, 1902. – MARTINS, Fran. Poço dos Paus. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1982. – QUEIROZ, Rachel de. O Quinze. Rio de Janeiro: José Olympio, 1930.
- c) ROSADO, Vingt-Un (org.). Memorial da Seca. Mossoró: Coleção Mossoroense, 1970. (Coleção Vingt-Un Rosado)
- d) TEÓFILO, Rodolfo. A Fome: Violação e a Seca de 1915. Fortaleza: Tipografia Minerva, 1916.

Fontes Jornalísticas e Digitais

- a) Jornal O Povo, Correio da Manhã e O Besouro.
- b) Blog de Valdecy Alves.
- c) Portais Aventuras na História e Fortaleza Nobre.

Instituições e Acervos Consultados

- a) Arquivo Público do Estado do Ceará.
- b) Instituto do Ceará.
- c) Fundação Biblioteca Nacional.

Fontes Audiovisuais

- a) Filme Os 7 Campos, de Flávio Alves.
 - b) Registros do projeto Os Concentrados (em andamento).
- Essa combinação de saberes acadêmicos, comunitários e históricos reforça o caráter participativo, educativo e plural do museu, valorizando a oralidade e a memória popular como pilares da construção patrimonial.

GUARDIÃO DAS MEMÓRIAS LGBTQIA+ NO NORDESTE: VIVÊNCIAS NO MUSEU DO CARIRI – CE

Gilney Matos Mota

Coordenador do Museu da Memória e Diversidade Sexual do Cariri-Ceará

Palavras-chave: História; Memória; LGBT; Diversidade Sexual.

INTRODUÇÃO

A preservação da memória da população LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Queer e demais identidades) constitui um instrumento fundamental para o fortalecimento das identidades, da cidadania e da luta por direitos humanos. Em contextos sociais marcados pelo preconceito, pela marginalização e pela violência, a construção de registros históricos e afetivos se torna uma estratégia de resistência e visibilidade, dando continuidade ao legado dos antecessores.

A história do Museu Memória da Diversidade do Cariri (MMDCariri) se confunde com a própria biografia do professor Gilney Matos, seu idealizador, mantenedor e administrador. Cearense, professor, escritor, pesquisador e colecionador, dedicou a própria vida à preservação da memória LGBTQIA+ no interior do Brasil, sobretudo na região do Cariri, marcada por uma rica diversidade cultural e por intensas disputas em torno da visibilidade das dissidências de gênero e sexualidade.

Antes de relatar a fundação e os caminhos do MMDCariri, é necessário apresentar a Museologia LGBT como categoria conceitual emergente, forjada no cruzamento entre a Museologia Social, os Estudos Queer e os movimentos sociais. A Museologia LGBT busca romper com a lógica normativa dos acervos tradicionais, integrando as experiências de pessoas LGBTQIA+ ao campo da memória, da cultura e das políticas públicas. Ela visa valorizar iniciativas comunitárias, fomentar articulações com grupos marginalizados e combater a LGBTfobia institucionalizada, promovendo justiça social e o reconhecimento de trajetórias historicamente silenciadas.

Essa perspectiva museológica rompe com o modelo hegemônico que, por séculos, excluiu as vivências dissidentes das narrativas oficiais. Ao contrário, a Museologia LGBT propõe um reposicionamento ético e políti-

co dos museus, de lugares neutros para espaços de resistência, cuidado e reparação histórica. Neste sentido, os museus passam a ser não apenas guardiões de objetos, mas também territórios de afeto, militância e construção coletiva de memória.

Foi com base nessas premissas que surgiu o MMDCariri, uma iniciativa autônoma, comprometida com o registro, a valorização e a difusão das histórias LGBTQIA+ do Cariri cearense. O Museu nasceu da urgência de documentar festas, manifestações culturais, ativismos, figuras históricas e cotidianos que, por muito tempo, permaneceram à margem das narrativas locais do interior cearense. Seu acervo é composto por fotografias, documentos, cartazes, publicações, objetos pessoais e registros audiovisuais — frutos de décadas de pesquisa e de uma vida dedicada à coleta e à preservação.

O MMDCariri é mais do que um museu, é um ato político. É um lugar no qual a memória se faz presente como ferramenta de resistência e pertencimento. Em um contexto de ataques aos direitos das pessoas LGBTQIA+, manter viva a história de nossas lutas e conquistas é reafirmar nossa existência e projetar futuros possíveis.

A Museologia LGBT, portanto, não é apenas uma prática acadêmica ou institucional. Ela é, sobretudo, um compromisso com a vida. No caso do MMDCariri, esse compromisso está diretamente ligado à minha própria existência, aos caminhos que percorri e às memórias que carrego — memórias que agora ganham voz, espaço e reconhecimento.

Em nosso trabalho à frente do Museu, uma das sete características básicas que caracterizam a Museologia LGBT (Baptista; Boita; Wichers, 2021) passou a ser entendida como uma categoria conceitual criada para ser aplicada no conjunto de iniciativas que perpassam o meu fazer museológico em todas as suas etapas. A seguir, a descrição dessa característica, a qual dialoga diretamente com a museologia LGBT na América Latina:

Por valorizar performances, vocabulários, múltiplas sexualidades e identidades plurais em constante renovação, este modo de conceber Museologia pode ser nomeado como Museologia Pajubá, Museologia Babadeira, Museologia Pintosa, Museologia Fechativa, Museologia Afrontosa, Museologia Travesti, Museologia Trans, Museologia Sapatão, MuseologiaLgbt Afro-Indígena, entre outras possibilidades criativas que certamente irão variar quanto mais se experimentar uma libertação sexual museológica. Contudo, especialmente nos cenários adversos latino-americanos e orientando-se pelas demandas de movimentos sociais e comunidades, a potencialidade de cada performance museológica parece estar em sua capacidade de se articular diretamente com Políticas Públicas, ou seja, no esforço permanente em superar a exposição pela exposição e a salvaguarda de memórias das

elites. O que parece ser emergencial é uma Museologia interessada na superação das extremas desigualdades que afetam as pessoas dissidentes da matriz heterossexual ao aquêndar (lembrar) memórias negligenciadas com alto potencial de denúncia, mobilização e sensibilização. Para uma Museologia condizente com nossas realidades, não basta apenas sermos representadas montadas, glamurosas, exuberantes e divertidas quando iluminadas no palco (condição cara para nossa cultura, porém não exclusiva), mas, também, é preciso explorar as condições desumanas em que nos encontramos quando as luzes se apagam para, desse modo, propor uma mudança (Baptista; Boita; Wichers, 2021, p. 7).

Ao articular Museologia LGBT e Estudos Queer, evidenciam-se algumas convergências: (i) o museu pode ser compreendido como espaço performativo, no qual identidades são (re)construídas em diálogo com públicos diversos; (ii) o patrimônio LGBT ultrapassa a materialidade de objetos, incluindo memórias orais, práticas de sociabilidade, espaços urbanos e afetos coletivos; (iii) a perspectiva queer problematiza a fixidez das identidades musealizadas, propondo narrativas plurais, fragmentárias e abertas; (iv) a musealização LGBT se configura como prática política de contramemória (Foucault, 1979), capaz de confrontar regimes hegemônicos de verdade.

MATERIAIS E MÉTODOS

A investigação foi realizada a partir da combinação de dois procedimentos principais: a pesquisa bibliográfica e a análise de fontes primárias. Essa combinação visa assegurar profundidade teórica e contextual ao objeto de estudo, oferecendo uma base sólida tanto em termos conceituais quanto históricos.

A pesquisa bibliográfica constitui uma etapa essencial desde o início de qualquer investigação científica. É por meio dela que o pesquisador tem o primeiro contato mais aprofundado com o objeto de estudo, identificando e analisando as obras já publicadas sobre o tema, suas conclusões e os caminhos já percorridos por outros autores. Essa etapa inicial é indispensável para verificar a relevância, a atualidade e a viabilidade da pesquisa proposta, além de contribuir para a delimitação do problema e fundamentação teórica do trabalho.

Paralelamente, o estudo de fontes primárias, tais como jornais, livros antigos, revistas, documentos e registros originais, assume um papel importante para a análise histórica e documental. No presente trabalho, essas fontes foram consultadas com o objetivo de acessar materiais produzidos na época dos acontecimentos analisados, permitindo compreender contextos, discursos e representações sociais que não estariam disponíveis apenas em fontes secundárias.

A articulação entre a pesquisa bibliográfica e a análise de fontes primárias garante maior profundidade à investigação, contribuindo para a construção de um estudo mais crítico, fundamentado e original.

Os dados foram coletados e organizados a partir de acervos pessoais, arquivos públicos e coleções digitais. O levantamento incluiu recortes de jornais, fotografias, panfletos, cartazes, programas de eventos, entrevistas e publicações acadêmicas relacionadas ao tema. Após a coleta, os dados foram organizados em categorias temáticas, de modo a permitir sua análise interpretativa à luz do referencial teórico adotado.

A análise dos dados foi conduzida com base na interpretação crítica das fontes, dialogando com autores que discutem memória, museologia social, sexualidade e direitos humanos. A metodologia adotada considera não apenas o conteúdo das fontes, mas também seus contextos de produção, circulação e recepção. Essa abordagem busca evidenciar como determinados discursos são construídos, disputados e preservados ao longo do tempo, com especial atenção às vozes dissidentes e à memória LGBTQIA+.

ORIGEM E TRAJETÓRIA DO MMDCARIRI — MUSEU DA MEMÓRIA E DA DIVERSIDADE SEXUAL DO CARIRI

Tudo começou no início dos anos 2000, quando iniciei minha coleção de revistas, discos, livros e outros materiais relacionados à cultura LGBT. Em 2010, já possuía um vasto acervo, composto por discos de vinil, uma biblioteca com livros, revistas, recortes de jornais e inúmeras fotografias.

Em 2016, junto com Faustino Pinto e Ana Paula, iniciamos um projeto de resgate histórico, idealizado como uma homenagem a Jonatam Kiss (jornalista, radialista e promotor de eventos, brutalmente assassinado em 10 de setembro de 2000). Nosso objetivo era marcar os 15 anos da Parada do Orgulho LGBT de Juazeiro do Norte, reconhecendo-a como um importante marco na história oficial do Cariri. Para isso, realizamos 15 homenagens, destacando figuras LGBT's que contribuíram direta ou indiretamente para a construção da história e da cultura material e imaterial de Juazeiro do Norte.

Já com um acervo significativo, que incluía também o material utilizado no meu projeto de mestrado em Educação, intitulado “A força do arco-íris na região do Cariri”, resolvi, em 2020, criar a página ARQUIVAR no Facebook. A iniciativa visava compartilhar parte do acervo digitalizado como forma de salvar e divulgar a memória LGBT da região.

Em 3 de abril de 2023, após visitar a Casa da Memória em Porteiras/CE, idealizada pelo professor Joaquim — grande incentivador do projeto — decidi me dedicar à criação de um museu. Assim nasceu o Museu da Memória e Diversidade Sexual do Cariri, que logo se tornou conhecido nacionalmente. O acervo cresceu, e o escopo de pesquisa se ampliou,

passando a abarcar não apenas a memória LGBT local, mas também outras narrativas do Ceará e do Brasil.

Com isso, o nome da instituição foi atualizado para Museu da Memória e Diversidade Sexual do Cariri – Ceará, tornando-se um espaço de referência e rota de visita para pesquisadores(as), estudantes e curiosos(as) interessados na história LGBTQIA+. Em 2023, adotamos oficialmente o nome MMDCariri, como é conhecido até hoje.

Nosso acervo é composto por livros, revistas, jornais, discos, slides e fotografias, muitas delas registros históricos dos movimentos LGBT's do Cariri, da Região Metropolitana de Fortaleza e de outros municípios cearenses. Além disso, o Museu reúne uma rica coleção de objetos antigos, como cartazes, toca-discos, rádios, relógios, máquinas de escrever e outros equipamentos, consolidando-se como um verdadeiro patrimônio da memória LGBT e da cultura popular do Ceará.

Nesse sentido, o registro da memória LGBT não se trata apenas de um exercício de rememoração, mas de uma prática política e social de afirmação identitária. Arquivar, documentar e narrar histórias LGBT's significa garantir que essas trajetórias sejam reconhecidas como parte legítima da história de uma sociedade. Trata-se de reconstruir os laços rompidos pelo preconceito e reafirmar a diversidade como valor democrático e civilizatório.

Além disso, os processos de memória atuam na construção do pertencimento coletivo. O conhecimento das experiências passadas permite que pessoas LGBT, especialmente as mais jovens, reconheçam-se em narrativas semelhantes às suas e encontrem REFERÊNCIAS positivas de resistência e orgulho. Tal reconhecimento é fundamental para o fortalecimento da autoestima e da identidade de sujeitos que, muitas vezes, vivenciam rejeições familiares, escolares ou institucionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Museu Memória da Diversidade do Cariri (MMDCariri) funciona na cidade do Crato, no interior do estado do Ceará, com sede provisória localizada na Rua Coronel Luiz Teixeira, nº 1332, no Centro da cidade. Trata-se de uma iniciativa museológica pioneira na região, cuja proposta vai além da preservação documental, o espaço configura-se como um equipamento de salvaguarda da memória LGBTQIA+, ao mesmo tempo em que se apresenta como um ambiente seguro, acolhedor e propício à produção de conhecimento científico.

Aberto à comunidade acadêmica e à sociedade em geral, o MMDCariri oferece suporte a pesquisadores(as) interessados(as) em aprofundar seus estudos sobre o patrimônio cultural LGBT no interior cearense. O Museu, portanto, assume duplo papel: atua tanto como centro de memória, quanto como plataforma de pesquisa, criando conexões entre militância, ciência e educação.

Dessa forma, como se observa a partir de sua missão e práticas, o MMDCariri se constrói em oposição à Museologia hegemônica e excludente, ainda dominante na América Latina — uma museologia historicamente marcada por narrativas que priorizam a memória de sujeitos homens, brancos, heterossexuais e pertencentes às elites econômicas —. Essa crítica já é apontada por Baptista, Boita e Wichers (2021, p. 8), ao refletirem sobre o campo museológico latino-americano:

(...) em oposição a uma outra Museologia que se pretende hegemônica e excludente existente na América Latina, marcada pelo excessivo empenho do campo museológico preso a uma matriz sexual onde é importante salvaguardar apenas o passado de homens, de brancos, da elite econômica e de heterossexuais.

O MMDCariri, nesse sentido, representa uma quebra epistemológica e política: atua para ampliar os horizontes da memória pública, reconhecendo sujeitos historicamente silenciados e validando outras formas de existência e resistência. É uma prática museológica comprometida com a justiça social, com a diversidade e com a afirmação de novas narrativas sobre o passado, o presente e o futuro das populações LGBTQIA+ do semiárido nordestino.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony; WICHERS, Camila Moraes. O que é museologia LGBT? **Revista Memória LGBT**. v. 6, n. 1, 2021.

DIÁRIO DO NORDESTE. Prisão pode elucidar morte de cabeleireiro. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/seguranca/prisao-pode-elucidar-morte-decabeleireiro-1.129645>. Acesso em, 10 de novembro de 2024.

DIÁRIO DO NORDESTE. Cariri ainda exhibe vestígios do “cinema de rua”. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/cariri-ainda-exibe-vestigios-dos-seuscinemas-de-rua-1.1849199>. Acesso em: 10 de novembro de 2024.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

MEMÓRIAS DA CAPOEIRA DO CEARÁ NO CIBERESPAÇO: UM LÓCUS POSSÍVEL PARA O MUSEU

José Olímpio Ferreira Neto

Mestre de Capoeira da Escola de Capoeira Mestre Bobby. Mestre em Ensino e Formação Docente pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Membro do Instituto Brasileiro de Direitos Culturais (IBDCult). Colaborador do programa Café Muzenza. Idealizador e orientador do projeto A Capoeira do Ceará: Fragmentos de uma História. E-mail: jolimpiofneto@gmail.com

Gerson Pedro de Albuquerque

Contramestre do Grupo Muzenza de Capoeira. Formado em Gestão de Recursos Humanos. Coordenador do programa Café Muzenza. Idealizador e pesquisador do projeto A Capoeira do Ceará: Fragmentos de uma História. E-mail: cafe.muzenza30anos@gmail.com

Elvis Silveira de Araújo

Contramestre do Grupo Muzenza de Capoeira. Especialista em Educação Física e Psicomotricidade. Graduado em Educação Física pela Universidade Vale do Acaraú (UVA). Coordenador do programa Café Muzenza. Idealizador e pesquisador do projeto A Capoeira do Ceará: Fragmentos de uma História. E-mail: cafe.muzenza30anos@gmail.com

Palavras-chave: Museu; Capoeira; Ciberespaço; Virtual; Patrimônio Cultural.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta parte de um processo de salvaguarda de memórias da Capoeira do Ceará, iniciativa do programa Café Muzenza. O projeto intitulado Capoeira do Ceará: Fragmentos de uma História nasceu em meio às Rodas de Capoeira, bem imaterial reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil e da Humanidade. Além disso, as ações de salvaguarda oriundas das discussões do Grupo de Trabalho de Salvaguarda, GT da Salvaguarda iniciado em diálogo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), foram fontes inspiradoras que estimularam os debates, estudos e pesquisas no campo museal. A primeira edição do projeto apresentado versou sobre os 30 anos do Grupo Muzenza de Capoeira, no Ceará. Foram três os produtos oriundos dessa ação, a saber: um livro, vídeos disponibilizados no canal do YouTube, e um museu virtual, este último, o objeto de reflexão neste trabalho.

Campos (2022) fundamenta o caminho metodológico do presente relato de experiência, que se constitui em uma pesquisa de natureza qualitativa e descritiva, tentando registrar o êxito da experiência para a Salvaguarda da Capoeira do Ceará. Castells (2002) assinala que os efeitos das Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC) na sociedade são indiscutíveis.

Desta forma, o programa Café Muzenza adere às TIC e tem um perfil no YouTube, @cafemuzenzaceara, no qual registra suas ações no Ciberespaço.

O programa nasceu com o Grupo Muzenza de Capoeira, com encontros presenciais, com um café matinal depois de uma Roda de Capoeira, que reunia a comunidade. No período do isolamento social, medida tomada no período da pandemia de Covid-19, as atividades passaram a ocorrer no ciberespaço, para que não houvesse descontinuidade.

Segundo Lévy (2010, p. 27 e 28) “[...] a velocidade de transformações é em si mesma uma constante - paradoxal - da cibercultura”. O período atípico da pandemia acelerou essas mudanças e as relações com o ciberespaço e o virtual, que permanecem e orientam práticas democráticas de compartilhamento de informações, saberes e conhecimentos.

Esta pesquisa encontra justificativa na trajetória de capoeiristas cearenses, por meio de suas memórias, que se cruzam nas Rodas de Capoeira do Ceará. A justificativa social e política se assenta no fato da produção colaborar para a salvaguarda da Capoeira do Ceará, pois traz em seu bojo resquícios das memórias e identidade dos capoeiristas cearenses, efetivando, assim, na perspectiva de Cunha Filho (2018), os direitos culturais. A justificativa pedagógica e acadêmica se pauta pelo uso dos produtos oriundos dessa ação, em especial o museu virtual e o perfil no YouTube. Esses produtos são possíveis fontes para o ensino e a pesquisa da Capoeira, mostrando que há uma diversidade de plataformas de memórias no campo da educação museal.

OBJETIVOS

O relato de experiência teve o objetivo de discutir, a partir de uma pesquisa qualitativa e descritiva, as páginas virtuais do Café Muzenza, no Ciberespaço, como um lócus museal. O objetivo foi gerado a partir da seguinte pergunta: Como o Ciberespaço pode ser um lugar para salvaguardar as Memórias da Capoeira do Ceará? Para isso, foi necessário também descrever as ações envolvidas no desenvolvimento do projeto.

DISCUSSÕES

Le Goff (1994), destaca Mnemosine, a deusa grega da memória, como um liame entre memória e história, sendo aquela fonte desta. É ela, a memória, o elemento essencial da identidade, seja individual ou coletiva. Por sua vez, Halbwachs (1990) aponta que as lembranças individuais sofrem influências dos grupos sociais e experiências compartilhadas, sendo por estas moldadas. A memória não é puramente individual, ela se constitui em um fenômeno social, no qual as lembranças são construídas e reconstruídas na interação com outros membros do grupo, no meio das Rodas de Capoeira, por exemplo, entre os camaradas de convívio. Neste cenário, essa memória coletiva envolve diferentes experiências temporais, que ao reelaborar o passado pode ser confrontada entre os pares.

Nora (2009) destaca a relação entre memória e identidade a partir da valorização do patrimônio cultural. Esse patrimônio tem sido cada vez mais valorizado por diversas ações, entre elas, os museus. Fernandes (2011) assinala que o patrimônio tem guarida constitucional, o direito à memória está protegido em nosso ordenamento jurídico brasileiro. Cunha Filho (2018), por sua vez, afirma que os direitos culturais são atinentes às memórias, arte e fluxos de saberes. A Capoeira está nesse campo dos direitos culturais, sendo reconhecida por meio do registro. A Roda de Capoeira é reconhecida como um Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil e da Humanidade. No entanto, para que os seus saberes e memórias circulem, há uma materialidade por meio de seus instrumentos, por exemplo, que são registrados em imagens e sons, podendo, assim, também figurarem como objetos em museus.

São considerados museus, conforme o Art. 1º, do Estatuto de Museus, Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009:

[...] 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.

Parágrafo único. Enquadrar-se-ão nesta Lei as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades (Brasil, 2009).

O desenvolvimento da concepção da ideia de museu é atravessada por contradições. É um conceito que precisa ser constantemente atualizado, assim como os seus acervos e modos de acesso a eles (Suano, 1986). Nessa discussão, cabe também trazer à tona o conceito de Patrimônio Cultural Brasileiro, que conforme o Art. 216 da Constituição Federal, constitui-se pelos:

[...] bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (Brasil, 1988).

Nesse sentido, conforme destaca Fernandes (2011), o patrimônio cultural sai da esfera do pedra e cal, ideia ligada aos monumentos históricos e

bens edificados, com forte liame com o colonizador, e passa a ser entendido de forma ampla, contemplando as populações minorizadas no processo histórico brasileiro. Na esteira de Benjamin (1994), é possível afirmar que o oprimido, nesse contexto, tem a oportunidade de protagonizar uma revolução. Assim, a história e as memórias deixam de ser um mero cortejo ao triunfo dos vencedores, ou melhor, dos opressores.

Seguindo essa linha de pensamento da relação entre memória e identidade, destacada por Le Goff (1994) e Nora (2009), Fernandes (2011) traz à baila o protagonismo de populações minorizadas no intuito de salvaguardar suas memórias, empoderando suas identidades, em um movimento de cidadania participativa. Nesse cenário, muitos coletivos de capoeiristas têm encampado iniciativas para registro de imagem e som no ciberespaço, tais como as ações Viver de Capoeira, Debate com Ginga, No Ceará tem Capoeira, e Café Muzenza, esta última é objeto do relato ora descrito. Chauí (2006) destaca o direito à participação nas decisões públicas sobre políticas culturais. Na mesma linha, Cunha Filho (2018) aponta para a participação popular como um princípio constitucional que pode ser inferido a partir do Art. 216, § 1º, que diz o seguinte: “O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação” (Brasil, 1988).

O registro foi o instrumento utilizado, a nível nacional, para o reconhecimento da Roda de Capoeira e do Ofício do Mestre de Capoeira, a partir de um processo administrativo, com estudos e ferramentas de participação popular, e não como uma mera declaração como vêm fazendo o legislativo a nível nacional e local pelo Brasil.

É preciso destacar, ainda, que cabe à administração pública, conforme o Art. 216, § 2º, “[...] a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem” (Brasil, 1988). Isso em nada obsta as iniciativas das comunidades em salvaguardar suas memórias. A memória não pode ser considerada uma mera reprodução do passado, mas sim um processo ativo e seletivo, que se desenvolve sob influência de interesses, valores e ideologias. Conforme Le Goff (1994), pode ser articulada como uma ferramenta de poder e utilizada por governos e instituições para legitimar seus projetos. Da mesma forma, os diversos grupos sociais também precisam acessar os dispositivos, suportes e manifestações pelas quais as memórias se expressam, entre eles, espaços de memórias, tais como os museus, para elaborar e reelaborar suas memórias, não apenas como um sujeito passivo, mas ativos e protagonistas das transformações.

Muchacho (2005) aponta que a concepção de museu vem sofrendo alterações, a partir de discussões que se propõem a pensar em outras formas

de constituição. Nessa esteira, rompe com a perspectiva de museu concebido como um espaço tradicional e limitado, para se tornar acessível às diversas comunidades. O museu, assim, constitui-se como um importante meio de comunicação, que deve dialogar com as TICs, ocupando o ciberespaço, também chamado por Lévy (2010) de rede, que constitui:

[...] o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ele abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo 'cibercultura' especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço (Lévy, 2010, p. 17).

Neste cenário de transformações, o Café Muzenza protagoniza uma ação exitosa de salvaguarda de memórias da Capoeira do Ceará, como já mencionado, trata-se do projeto A Capoeira do Ceará: Fragmentos de uma História. Para o registro das narrativas são realizados encontros, por meio do Google Meet, com a participação dos sujeitos históricos que compõem as memórias dos Grupos de Capoeira do Ceará. Em cada encontro, há um conjunto de perguntas previamente elaboradas, dispostas em roteiro e dirigidas aos/às convidados/as.

Os convites são dirigidos aos mestres protagonistas do grupo em estudo. Na primeira edição, foi escolhido o Grupo Muzenza de Capoeira, pelos seus 30 anos de atuação no Ceará, que teve três mestres como principais protagonistas. Esses mestres indicam o nome de outros sujeitos que também são convidados para serem entrevistados no programa.

Na figura 1, é possível observar a página inicial do perfil do programa Café Muzenza, no YouTube (<https://www.youtube.com/@cafemuzenzaceara>), no qual estão dispostos os vídeos dos programas do projeto na íntegra, colaborando para pesquisadores e capoeiristas que desejam entrar em contato com as memórias da Capoeira do estado. O perfil é um dos produtos gerados pela pesquisa protagonizada pelo Café Muzenza.

Figura 1: Perfil do Café Muzenza no YouTube



Fonte: Imagem extraída do perfil do Café Muzenza no YouTube.

Segundo Lévy (2010, p. 11) “[...] estamos vivendo a abertura de um novo espaço de comunicação, e cabe apenas a nós explorar as potencialidades mais positivas deste espaço nos planos econômico, política, cultural e humano”. Sendo assim, os capoeiristas, assim como diversos grupos sociais, comunidades e populações também precisam se apropriar desse lócus. Nesse sentido, é preciso arregimentar esforços para o registro de memórias para a Salvaguarda da Capoeira no Ceará.

A cada edição do projeto, as falas dos entrevistados são transcritas e analisadas para comporem uma publicação em livro com narrativas que apresentam fragmentos das memórias da Capoeira do Ceará. As imagens catalogadas a partir do contato com cada pessoa entrevistada, que as cedem, são disponibilizadas no site, constituindo um museu virtual. A catalogação é feita por indicação do convidado que cede o material. Os pesquisadores consideram as subjetividades envolvidas nas memórias efetivas. Algumas podem ser excluídas apenas pela qualidade técnica do material, como baixa resolução, por exemplo.

É notório que “[...] hoje nos associamos virtualmente num só corpo”, conforme Lévy (2011, p. 31). Esse projeto não se limita ao Grupo de Capoeira que o coordena, trata-se de uma iniciativa comunitária e democrática que conta com a participação dos capoeiristas, nas entrevistas, assim como na fruição dos bens culturais e possivelmente na reelaboração do material disponibilizado.

Na figura 2, é possível ver a página do Museu da Capoeira Cearense¹, que é composta de uma galeria de imagens e documentos referentes aos arquivos compartilhados pelos/as entrevistados/as. No link disponibilizado, é possível acessar gratuitamente e conferir o material depositado no suporte virtual.

Figura 2: Museu Virtual.



Fonte: Imagem extraída da página do museu.

1. <https://www.cafemuzenza.com.br/#MuseuDigital-MCC>

A primeira edição do projeto A Capoeira do Ceará: Fragmentos de uma História foi sobre os 30 anos do Grupo Muzenza de Capoeira no Ceará. O grupo chegou ao Ceará na década de 1990, a partir de ações e eventos do Mestre Aloísio Ceará, Mestre Madona e Mestre Pedro. Além deles, vários de seus discípulos, entre homens e mulheres, contribuíram para escrever a história desse grupo em terras alencarinas. Além disso, é possível refletir sobre os produtos da Muzenza e a formação de capoeiristas de várias gerações, com base no conceito de indústria cultural, a partir de Adorno e Horkheimer (1985).

O grupo foi pioneiro no uso de suportes diversificados para difundir os saberes, tais como livros, revistas, LP, Cd, VHS, DVD etc. O grupo, assim como outros, aderiu aos produtos da indústria cultural, mas também trouxe uma ressignificação em relação ao uso desse material. Esses produtos circularam pelo mundo todo, pois hoje a internet, por meio das redes sociais, é veículo de condução desses saberes. Seguindo o pensamento de Lévy (2011, 2011, p. 31), não é arriscado dizer que esse movimento forma um imenso hiper corpo híbrido e mundializado, que transita pelas redes digitais do planeta, para além das fronteiras e dos oceanos, de uma margem a outra da vida.

Na Figura 3, é dado destaque para a 1ª Edição do projeto Capoeira do Ceará: Fragmentos de uma História, que tratou dos 30 anos do Grupo Muzenza de Capoeira.

Figura 3: Página Inicial da 1ª Edição do projeto Capoeira do Ceará: Fragmentos de uma História, 2023.



Fonte: Imagem extraída da página do museu.

A primeira edição iniciou em 2023, por meio da realização de entrevistas com os convidados, que foram exibidas e disponibilizadas no canal, na íntegra, passando posteriormente pelo tratamento dos dados para elaboração do livro e a catalogação das imagens para o Museu.

Magaldi e Scheiner (2010) apontam para uma dinâmica em interlocução com os sujeitos e suas práticas sociais, que neste trabalho são os capoeiristas, em sua maioria filhos da classe trabalhadora, moradores de bairros periféricos de Fortaleza.

Para Suano (1986), é possível conceber museus como centros de informação/formação para a coletividade, como espaços de lazer e lugares de preservação da memória. Nesses espaços, além do acesso às memórias, por meio dos bens culturais disponíveis, é preciso também haver a oportunidade de produzir cultura por e para todas as pessoas, sobretudo com os instrumentos adequados que garantam acessibilidade e inclusão.

O ciberespaço, dispositivo de comunicação interativo e comunitário, apresenta-se justamente como um dos instrumentos privilegiados da inteligência coletiva. [...] Os pesquisadores e estudantes do mundo inteiro trocam ideias, artigos, imagens, experiências ou observações em conferências eletrônicas organizadas de acordo com os interesses específicos. Informatas de todas as partes do planeta ajudam-se mutuamente para resolver problemas de programação.[...] (Lévy, 2010, p. 29).

Em outras palavras, trabalhar no ciberespaço é uma oportunidade colaborativa de compartilhamento de memórias. Para Le Goff (1994), existe uma complexa relação entre história e memória, é por meio desta que as sociedades constroem e transmitem suas narrativas passadas, ou seja, sua história. Sendo, portanto, a memória um elemento fundamental para a construção da identidade dos sujeitos. Dessa forma, o ciberespaço, sendo explorado de forma adequada, colabora para que as memórias fortaleçam as identidades a partir do acesso democratizado a elas.

Na Figura 4, o destaque é dado para a 2ª Edição do projeto Capoeira do Ceará: Fragmentos de uma História, que tem como temática os 47 anos da Associação Cearense Zumbi de Capoeira, ou Grupo Zumbi de Capoeira (GZC). A 2ª edição segue a mesma lógica da primeira edição, em outras palavras, são realizadas entrevistas com os convidados, que são exibidas e disponibilizadas no canal do YouTube, na íntegra. Esse processo iniciou em 2024, com prazo para conclusão em 2025. Em seguida, os dados irão compor o corpus do livro. As imagens já estão sendo catalogadas e disponibilizadas no museu virtual.

Figura 4: Página Inicial da 2ª Edição do projeto Capoeira do Ceará: Fragmentos de uma História, 2024-2025.



Fonte: Imagem extraída da página do museu.

Assim como a primeira edição, a segunda trata das memórias e histórias de capoeiristas cearenses, filhos da classe trabalhadora, em sua maioria, moradores das periferias de Fortaleza. O GZC tem na figura do Mestre Wiesses a referência maior, que foi reconhecido como Tesouro Vivo da Cultura do Ceará.

Para Suano (1986), o conceito de museu tem definições dinâmicas, adaptando sua função social ao tempo presente. Nesse sentido, Lévy (2011) aponta para o virtual como o não estático, como potência, que está em transformação dentro de uma complexidade.

Um movimento geral de virtualização afeta hoje não apenas a informação e a comunicação, mas também os corpos, o funcionamento econômico, os quadros coletivos da sensibilidade ou o exercício da inteligência. a virtualização atinge mesmo as modalidades do estar juntos, a constituição do 'nós': comunidades virtuais, empresas virtuais, democracia virtual [...] (Lévy, 2011, p. 11).

Muchacho (2005) destaca que a virtualização do museu não se refere apenas a uma página institucional informacional, deve se propor a ir além, desenvolvendo formas de comunicação com o público, seja no ciberespaço ou presencialmente, com ferramentas digitais que permitam interações. A experiência apresentada ainda não alcança essa dimensão, mas expõe, de forma acessível, um material catalogado, por meio dos sujeitos entrevistados. O ciberespaço, na ausência de recursos para um espaço físico que possa abrigar um museu, constitui-se em um lócus para hospedar a imagem virtual. Sendo assim, o museu virtual, nesse contexto, não ocupa lugar de complemento do museu físico, mas se apresenta como uma alternativa à sua ausência.

É preciso destacar que museu virtual não é uma alternativa à ausência de um museu físico, pois ambas podem coexistir numa mesma instituição. No entanto, no contexto descrito, o museu virtual se coloca como uma possibilidade de democratizar o acesso às memórias da comunidade da Capoeira do Ceará. A expectativa é que o museu físico também possa ser materializado, e que ambos possam coexistir, ampliando cada vez mais o acesso a essas memórias.

Para Fernandes (2011, p.11), “[...] ao lado das bibliotecas e museus, os arquivos são importantes suportes da memória, sem os quais fica quase impossível o acesso às fontes de nosso passado, uma vez que sem documentos não há história possível”. A diversidade de ferramentas utilizadas, livro, museu virtual e perfil no YouTube, possibilitaram o acesso democratizado às memórias, garantindo às presentes e futuras gerações o exercício dos direitos culturais. Os vários suportes que garantiram o fluxo dos saberes e conhecimentos na prática da Capoeira se reinventam para garantir a salvaguarda das memórias e suas histórias.

CONCLUSÕES

O Grupo Muzenza de Capoeira continua o seu processo histórico e se constitui como uma fonte de inspiração para muitos capoeiristas. O programa Café Muzenza segue na mesma esteira com um projeto inovador, intitulado Capoeira do Ceará: Fragmentos de uma História, que, em sua 1ª edição, reuniu as memórias e narrativas dos sujeitos do Grupo Muzenza de Capoeira no Ceará em três suportes, a saber, página no YouTube, museu virtual de imagens e publicação de um livro. Sendo assim, é notório que o programa e suas ações vinculadas formam estratégias de salvaguarda da Capoeira do Ceará.

É possível concluir que o Ciberespaço se constitui em locus museal acessível à comunidade da Capoeira do Ceará, que registra as memórias dos capoeiristas cearenses, sendo fundamental para o processo de Salvaguarda da Roda de Capoeira no estado. É notório que a iniciativa arregaumenta a comunidade na esteira da participação social e gestão democrática dessas memórias, dando legitimidade para as ações do projeto.

As ações que envolvem o projeto ampliam os modos de promover a educação em museus, as metodologias de pesquisa e organização de acervos e de documentação. Essa gestão comunitária de capoeiristas é fruto de um processo de democratização no campo museal, que pode ser replicada em outros lugares e por outros grupos. É preciso destacar, ainda, que é uma iniciativa econômica, mas com apoio e fomento do poder público pode atingir um contingente maior de sujeitos. É preciso destacar que as ações do projeto, além de se encontrarem no campo dos museus, também fomentam o campo dos arquivos públicos e das bibliotecas, abrindo possibilidade de pesquisa com a temática.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M.. **Dialética do Esclarecimento**: Fragmentos Filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BENJAMIN, W.. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas - Volume I). São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 222-232

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. **Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências**. Diário Oficial da União. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm. Acesso em: 21 jun. 2025.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 21 jun. 2025.

CASTELLS, M.. **A Sociedade em Rede**. (A Era da Informação, Economia, Sociedade e Cultura - Volume I). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

CAMPOS, H.. **Metodologia Científica**: a arte de pesquisar a Capoeira. Salvador: EDUFBA, 2022.

CHAUÍ, M.. **Cidadania Cultural**: o direito à cultura. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CUNHA FILHO, F. H.. **Teoria dos Direitos Culturais**: Fundamentos e Finalidades. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.

FERNANDES, J. R. O.. O direito à memória: análise dos princípios constitucionais da política de patrimônio cultural no Brasil (1988- 2010). **II Seminário Internacional Políticas Culturais**. Fundação Casa Rui Barbosa, 2011. Disponível em: http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_JoseRicardoFernandes_O_direito_a_memoria.pdf. Acesso em: 20 jun. 2025.

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

LE GOFF, J.. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

LÉVY, P.. **O que é o Virtual?**. São Paulo: Editora 34, 2011.

LÉVY, P.. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2010.

MAGALDI, M. B.; SCHEINER, T. C.. Reflexões sobre o Museu Virtual. In: **XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação Inovação e inclusão social**: questões contemporâneas da informação. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://core.ac.uk/reader/33186570>. Acesso em: 20 jun. 2025.

MUCHACHO, R. O.. Museu Virtual: as novas tecnologias e a reinvenção do espaço museológico. FIDALGO, A.; SERRA, P. (Org.). **Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO** – Volume I: Estética e Tecnologias da Imagem. Universidade da Beira Interior: Covilhã, 2005. p.579-583. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/muchacho-rute-museu-virtual-novas-tecnologias-reinvencao-espaco-museologico.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2025.

NORA, P.. Memória: da liberdade à tirania In: **MUSAS**. Revista Brasileira de Museus e Museologia, n. 4, 2009. Rio de Janeiro: IBRAM, 2009. Disponível em: <https://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2020/05/musas4-compressed.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2025

SUANO, M.. **O que é museu?**. (Coleção Primeiros Passos). São Paulo: Brasiliense, 1986.

CARTOGRAFIAS AFETIVAS: DOIS PROJETOS DE EDUCAÇÃO MUSEAL NO MINIMUSEU FIRMEZA

Luiza Helena Amorim Coelho Cavalcante

É pesquisadora do Grupo de Estudo e Pesquisa em Patrimônio e Memória (GEPPM/CNPq/UFC) e do Grupo de pesquisa Estopim — Núcleo de Estudos Interdisciplinares do Patrimônio Cultural (UFMG/CNPq) e integra a Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposição, através do Laboratório de Curadoria de Exposições Bisi Silva do Cenex Escola de Belas Artes da UFMG.

Palavras-chave: História da arte no Ceará; Minimuseu Firmeza; Museologia social; Participação social; Políticas públicas culturais.

INTRODUÇÃO

Em um país no qual o hábito de visitar museus ainda representa uma parcela mínima da população, levar o público a vivenciar esses espaços, envolvendo-se com seus acervos, ainda é um desafio que envolve questões complexas, que perpassam desde os Direitos Culturais até a eficiência e os investimentos financeiros voltados para as Políticas Culturais¹ em museus. Dados estatísticos comprovam essa realidade: a quinta edição da pesquisa Hábitos Culturais, realizada em 2024 pela Fundação Itaú, em parceria com o Instituto Datafolha, entrevistou 2.494 pessoas com idades entre 16 e 65 anos e evidenciou que o interesse pela visita a museus permanece restrito a um público relativamente reduzido.

No âmbito deste trabalho, destacam-se dois dados centrais: a amostragem revelou que apenas 16% dos entrevistados frequentaram museus no último ano, e apontou, como uma de suas principais conclusões, a existência de significativa desigualdade no acesso à arte e à cultura no país. Verificou-se que indivíduos com maior nível de escolaridade e renda participam de forma mais ativa de atividades culturais, o que reforça a necessidade de políticas públicas voltadas à democratização desses espaços. Diante desse cenário, surge a questão: de que forma é possível aproximar a diversidade de públicos dos museus? Partindo dessa pergunta, ao enfatizar as palavras-chave “Direitos Culturais” e “Políticas Culturais para Museus”, este relato se propõe a analisar dois projetos que tratam da circulação pela cidade do Minimuseu Firmeza, uma casa-museu periférica, fundada em Fortaleza, no bairro Mondubim, em 1969, pelo casal de artis-

1. É importante enfatizar que ainda estamos em um momento de reconstrução: o Ministério da Cultura foi extinto em 2019, rebaixado a uma Secretaria Especial e recriado somente em 2023, pelo governo Lula. Desta forma, foi a partir desse ponto que houve a retomada das políticas públicas federais para o campo dos Museus e da Museologia, trazendo consigo a reestruturação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), por meio de suas várias instâncias, como o Sistema Brasileiro de Museus.

tas plásticos Estrigas e Nice Firmeza. Foram selecionadas as atividades: “Arte na Praça” e o Projeto “Memórias Estrigueanas: um percurso das artes visuais”. Tais experiências foram escolhidas por terem, além da temática em comum, como finalidade levar o Minimuseu para fora do Minimuseu, a fim de divulgá-lo para pessoas que ainda não o conheciam. As duas ações foram realizadas pela historiadora Luiza Helena Amorim Coelho Cavalcante, autora da dissertação “Modos de Patrimonializar: Nice, Estrigas e a dimensão afetiva no Minimuseu Firmeza” (2023). Destarte, o objetivo desta comunicação é pensar, a partir da perspectiva da Museologia Social e de uma cartografia sentimental (Rolnik, 2011) o lugar do Minimuseu Firmeza enquanto museu de arte situado em uma dita periferia das artes, trazendo duas ações de educação patrimonial que impactaram a sua divulgação. Para acessar essas informações, utilizamos como principais fontes de pesquisa o perfil no Instagram do Minimuseu Firmeza (@minimuseufirmeza) e do Projeto Memórias Estriguas (@percurso.memorias.estrigueanas) e publicações na imprensa sobre os projetos.

OS LUGARES DO MINIMUSEU FIRMEZA

Ao ler reportagens sobre o Minimuseu Firmeza, somos informados que é um lugar de memória (Nora, 1993) da história da arte no Ceará, mas é também do afeto, segundo as comunicações institucionais produzidas pelo museu e reafirmadas nos textos publicados na imprensa. Luiza Cavalcante (2023) analisa a história da criação desse museu partindo da trajetória dos artistas fundadores, fazendo pontos de contato com experiências pessoais e coletivas por meio das redes de sociabilidades que permitiram a experiência museal nascer e se perpetuar.

Até 1961, a casa-museu cumpria a função de casa de veraneio dos Firmezas, até que, já casado com Nice, Estrigas decidiu mudar-se para o sítio. Sempre recebiam grupos de amigos aos finais de semana. Em 1969, foi oficialmente patrimonializada, tornando-se um marco na História da Arte no Ceará. Carolina Ruoso (2020), afirma que o Minimuseu foi “inventado por Nice e Estrigas para questionar um abandono, uma ausência e silenciamento das experiências artísticas que partiam do Ceará para circular local, nacional e internacionalmente” (Ibid., p. 767). Quanto ao acervo, foi formado a partir da articulação com artistas: possuíam algumas obras, outras foram doadas por amigos, trocadas ou adquiridas a preço simbólico. O casal se conheceu em 1950, na Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), entidade que reunia artistas plásticos e escritores em Fortaleza. A associação possuía uma boa estrutura de livros e mobiliários utilizados para as aulas de desenho e pintura, um ateliê coletivo, propiciando uma formação para os artistas, uma vez que Fortaleza não possuía um curso de Belas Artes². A SCAP foi responsável por organizar o Salão de Abril,

2. Em 1953, Estrigas foi eleito presidente da SCAP, quando reformulou o Curso Livre de Desenho e Pintura que tinha duração de seis meses, transformando-o em Escola de Belas Artes, nos moldes da Escola Nacional de Belas Artes, com duração de 5 anos. De acordo com Estrigas, logo os alunos perceberam que não havia mercado no Ceará que valesse essa dedicação e foram abandonando o curso, fazendo com que a SCAP desistisse da ideia, retomando o projeto inicial (Soeiro, 2010, p.22).

a partir da segunda edição, contudo apesar das muitas realizações, foi extinta em 1958, devido a problemas financeiros e falta de apoio dos artistas (Estrigas, 1983). O Minimuseu Firmeza foi criado para preencher essa lacuna física e ideológica.

Estrigas nasceu Nilo de Brito Firmeza. Formou-se em Odontologia e Farmácia, em 1947, tendo trabalhado como dentista em consultórios e Serviço de Educação Odontológica Escolar, participando de visitas às escolas para fazer palestras sobre saúde bucal. Em 1950, , entrou para a SCAP³. A experiência foi tão marcante que ele registrou memórias coletivas das artes plásticas no Ceará em diários, que posteriormente foram publicados. Atuou na imprensa publicando críticas de arte e colunas. Na casa-museu fundou uma biblioteca aberta ao público, em que também está disponível a documentação colecionada por ele, como catálogos de exposições e recortes de jornal (Cavalcante, 2021).

Nice foi a primeira mulher matriculada no Curso Livre de Desenho e Pintura da SCAP e uma das poucas que permaneceu até o fim, em 1958. Atuou como professora de arte para crianças e também ministrou aulas de bordado. Devido a esse conhecimento e seu jeito criativo de aproveitar as frutas do próprio quintal, transformando-as em geleias, sucos e outros quitutes, foi nomeada Mestra da Cultura em 2007. Tinha um gesto delicado de presentear as mulheres que iam ao Minimuseu com uma flor no cabelo, tal qual todos os dias ela usava. Recebia os visitantes na cozinha de casa para deliciar as iguarias que gostava de preparar. Dois símbolos muito fortes da relação de afeto que a artista plástica e bordadeira tinha para com as pessoas, fossem elas já conhecidas ou não (Soeiro, 2011; Cavalcante, 2023).

Para Ruoso (2020), o casal inventou seus próprios estilos e processos criativos, mas “sem nunca abandonar a pesquisa em artes”: “Estrigas elaborou a sua intervenção e interagiu como artista-museólogo e/ou artista crítico de arte. Nice atuou como artista-educadora e/ou artista mediadora cultural entre diferentes mundos” (Ibid., p.766). Nice ficava responsável por receber os grupos escolares de crianças que iam até o museu. Muitos amigos frequentavam o lugar, faziam da sombra das árvores um grande ateliê coletivo. Alguns deles tiveram o privilégio de poder fazer ilustrações e interferências nas paredes externas da casa.

Com o falecimento dos artistas Nice, em 2013, e Estrigas, em 2014, o Minimuseu Firmeza procurou manter atividades que tinham uma ligação direta com seus fundadores. Assim, passou a realizar muitos projetos envolvendo aulas de bordado, sendo a ex-aluna da mestra, Lúcia Ferreira, responsável

3. Aqui Nilo de Brito Firmeza assume a identidade de Estrigas. O nome artístico é o apelido que ele ganhou na adolescência, quando era aluno do Liceu. Na época, um circo chegou a Fortaleza, e seu trapezista era muito forte e identificava-se como Estruiguini. Como Nilo era muito franzino, os rapazes deram-lhe tal alcunha, que posteriormente foi modificada para Estrigas.

em manter viva a memória do saber-fazer de Nice. Atualmente, o museu abre as portas três vezes na semana e recebe pesquisadores e grupos que agendam a visita com a gerente do Minimuseu, Paula Machado.

Figura 01 – Grupo Junina Criançada



Fonte: Perfil no Instagram do Minimuseu Firmeza

Essa fase trouxe novos públicos para o Minimuseu, que proporcionaram uma reflexão sobre Direitos Culturais. Sobre essa questão, Sésio Cavalcante (2024) explica que ao analisar o museu de 2021 a 2023, percebeu-o como um espaço que se dedica a uma função social mais ampla que um museu de arte, cumprindo “outras funções incommuns a muitos museus, como a questão social e o empreendedorismo” (Ibid., p.10). O pesquisador destaca ações sociais, “como campanhas de prevenção à violência contra a mulher; saúde mental, a partir de visitas promovidas por postos de saúde e centros de referência de assistência social” (idem).

A comunidade do entorno do museu passou a acessá-lo ainda mais, atuando também como produtores de eventos, principalmente após a pandemia da Covid-19. Debaixo das sombras das árvores realizam-se atividades diversas como ensaios da Junina Criançada, formada por meninos do bairro; atividades do grupo de escoteiros; feirinhas de artesanato, entre outras. Muitas dessas ações são articuladas por Silvânia Vieira, da Associação Movimento Mulheres Orquídeas, como a Colônia de Férias, realizada duas vezes ao ano. Cavalcante (2024) ao refletir essa mudança nos públicos defende que:

Analisar os museus a partir de uma perspectiva dos Direitos Culturais é humanizá-los, para que eles sejam mais que um depósito de objetos, como durante muito tempo alguns deles foram e, enxergá-los como uma instituição viva que se adequa aos visitantes e contribui para a sua formação cultural, histórica e científica (Ibid., p.16).

Vale destacar que o Minimuseu Firmeza e o Centro Urbano de Cultura, Arte, Ciência e Esporte (CUCA) Mondubim, inaugurado em 2014, são os únicos equipamentos culturais do bairro. Embora seja positivo observá-lo útil pela comunidade, faz-se necessário trazer outros públicos para que também sejam beneficiados pelo que o Minimuseu oferece. Afinal, trata-se de uma memória coletiva do campo das artes no Ceará, que não pode ficar restrita a um grupo local, ou ser reduzida à sua importância de salvaguarda, sobretudo se lembrarmos que o objetivo de seus fundadores era preservar e divulgar essa história para toda a cidade.

FAZENDO CIRCULAR O MINIMUSEU FIRMEZA

A cartografia realizada na análise das ações de educação museal no Minimuseu para esta comunicação, embora possa ser medida por quilômetros, optou-se por analisá-la a partir do conceito de cartografia sentimental, por ocupar-se do campo das subjetividades individuais, de paisagens subjetivas (Rolnik, 2011). O museu ocupou um lugar físico no sítio, mas também simbólico de oferecer espaço para semear uma memória coletiva, ainda hoje lembrada por quem teve as experiências de vivenciá-las, pelas autênticas experiências artísticas, como terminar a visita à casa-museu saboreando um doce na cozinha da Nice.

Assim, é possível enxergar uma preocupação com a salvaguarda de um rico acervo físico, mas também afetivo que engloba as paredes externas da casa decoradas, o jardim, o quintal, o baobá e as memórias. Isso lembra uma frase de Hugues de Varine, muito característica da Museologia Social: “muito mais do que existirem para os objetos, os museus devem existir para as pessoas” (Varine apud Duarte Cândido, 2003, p. 69). Isso justifica que o museu é um espaço que precisa estar em movimento.

No dia 30 de março de 2025, um grupo de artistas e historiadores, em parceria com a Associação dos Artistas Visuais do Ceará (Associav), realizou o evento “Arte na Praça”, na Praça Estrigas e Nice⁴, em homenagem aos 105 anos do artista. Embora a data de aniversário tenha sido 19 de setembro de 2024, vale destacar que esse espaço, localizado na área nobre da cidade, fica a uma distância de 21 km do Minimuseu Firmeza, o que pode ser passível de questionamento, uma vez que o casal não tinha nem ligação afetiva, nem profissional com o bairro Papicu, logradouro localizado ao lado do Shopping Riomar. Entretanto, ao ser nomeado Praça Estrigas e Nice, tornou-se um lugar de memória, assumindo a função de lembrar aos transeuntes que o casal de artistas existiu e muito fez pela cultura no Ceará, uma homenagem que ganha sentido quando contextualizada, para que não se resuma a uma placa e um logradouro bonito.

4. A Praça foi inaugurada em 24 de janeiro de 2015, sendo fruto de uma parceria público-privada. Ela é mantida com a administração da Associação da Praça Estrigas e Nice. O local tem 10 mil metros quadrados. Durante o evento foi realizado o plantio de um baobá, filho do baobá do Minimuseu Firmeza. É bastante arborizada e possui pista de cooper, área esportiva e de lazer.

O “Arte na Praça” aproximou o público da vida e obra de Estrigas ao oferecer uma exposição com reproduções de suas aquarelas, além de fotografias do artista. Foi realizada uma projeção audiovisual com depoimentos de artistas sobre a convivência com Estrigas. Para a arquiteta, artista visual e presidente da Associav, Cláudia Maia, a homenagem foi uma oportunidade muito especial de levar a arte para um lugar incomum e, ainda, falar sobre a importância de Estrigas para um público que não necessariamente frequenta galerias, museus e ateliês dos artistas. Ela defende a criação de espaços expositivos em ambientes urbanos, uma ação que tem apoio de representantes da Associav, que participaram expondo ou desenvolvendo obras durante o evento, como pinturas e esculturas. Cláudia Maia calcula que um público espontâneo de cerca de sessenta a setenta pessoas passou pela Praça nesse dia, entre moradores do entorno e participantes das atividades, como a roda de bordado conduzida por Lúcia Ferreira (Informação verbal)⁵.

Figura 02 – Card do “Arte na Praça”

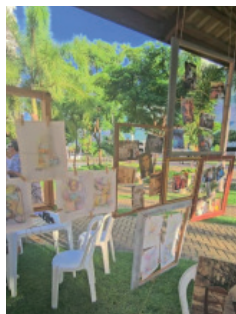


Figura 03 – Exposição de obras e fotos de Estrigas.



Fonte: Associação dos Artistas Visuais do Ceará (Associav)

Compreendemos tal ação como uma ação de Educação Museal e de História da Arte, que promoveu um conjunto de ações de caráter artístico e informativo, como discursos, a roda de conversa com Luiza Helena Amorim, intitulada “Estrigas: entre pincéis e a escrita da História”, uma performance biográfica sobre Estrigas, com Montenegro, e os depoimentos projetados no telão. Em uma tarde, foram tecidas conexões simbólicas, desenhando uma cartografia sensível, entre o Mondubim e o Papicu, embora possuam naturezas tão distintas quanto às questões sociais e econômicas, estão inseridos na historiografia da cidade como monumentos à memória de Estrigas e Nice.

Por meio da análise do perfil no Instagram do “Projeto Memórias Estrigueanas: um percurso das artes visuais”⁶, foi possível acompanhar as ações

5. Informações concedidas à autora em julho de 2025.

6. O projeto foi executado nos meses de maio de junho de 2025, com apoio do 13º Edital das Artes da Secretaria de Cultura do Ceará e recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº195, de 8 de julho de 2022).

de execução e divulgação. O roteiro do projeto foi elaborado a partir das pesquisas na historiografia publicada por Estrigas, tanto em livros, quanto na imprensa, daí o nome “Memórias Estrigueanas”. Segundo uma notícia⁷ publicada no site da Secult – CE, o projeto “é uma iniciativa voltada ao fomento à memória e à expressão crítica das artes visuais no Ceará, ao apresentar a história da arte no estado para o público em geral”.

Figura 04 – Participantes do 4º trajeto do projeto Memórias Estrigueanas



Fonte: Perfil no Instagram do Projeto Memórias Estrigueanas.

O projeto consistiu em cinco Trajetos das Artes, realizados aos sábados, saindo do Passeio Público (Praça dos Mártires), no Centro de Fortaleza, onde a pesquisadora Luiza Helena Amorim iniciava a mediação. Em seguida, o grupo seguia na van do projeto até o Minimuseu Firmeza, onde ela realizava uma visita mediada à casa-museu e encerrava com um café da manhã e uma oficina, ou de aquarela ou de bordado, com Iuri Tavares e Lúcia Ferreira, respectivamente.

A cada trajeto, pessoas diferentes participavam da ação, mediante preenchimento de formulário online. Em duas oportunidades, o percurso recebeu interpretação em Libras, como recurso de acessibilidade. O objetivo foi apresentar lugares de sociabilidades dos artistas plásticos, a partir de 1950, iniciando com a história da SCAP e, desta forma, a mediação trouxe para o público informações como os lugares de criação (ateliers), trabalho e, como os artistas faziam suas obras circularem, uma vez que não havia galerias de arte, nem tampouco políticas públicas para as artes plásticas. A explicação para a escolha do local é que o Passeio Público é um marco histórico onde Estrigas fez sua transição de dentista a artista em tempo integral, conseguindo uma dispensação do trabalho para atender o público no Minimuseu Firmeza, uma vez que ele já era conhecido e atraía muitos visitantes e grupos escolares.

Outro ponto é que o baobá do Minimuseu, plantado pelo artista, é filho do baobá do Passeio Público. Por essa razão, a marca do projeto traz um bao-

7. <https://www.secult.ce.gov.br/2025/05/27/com-apoio-da-secult-projeto-oferece-passeio-pela-historia-das-artes-visuais-no-ceara-e-experiencia-de-criacao-artistica/>

bá. Em 1973, Estrigas foi convidado por Lyrissse Porto, diretora do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura para realizar atividades de artes plásticas na praça, pois aos sábados havia apresentações de várias linguagens artísticas, como teatro e música nas Tardes da Cultura. Ele passou a organizar o “Baobá apresenta” e a “Galeria Baobá”, realizando mensalmente uma exposição de obras de arte e uma palestra sobre a trajetória de algum artista previamente escolhido (Cavalcante, 2023).

Segundo a historiadora Luiza Helena Amorim, o projeto nasceu ao perceber que muitas pessoas não conheciam o Minimuseu, tinham interesse na visita, porém achavam-no geograficamente distante. Daí a necessidade de facilitar esse deslocamento para promover o acesso ao museu, através de uma atividade de Educação Patrimonial e História da Arte, alinhando os espaços públicos e suas histórias, alinhando uma cartografia sentimental de passado, presente e futuro. Ela destaca que mais de 90% dos participantes nunca tinham ido ao Minimuseu Firmeza e surpreendeu-se ao descobrir que, entre eles, havia cinco participantes que moravam no Mondubim ou em bairros vizinhos, como a Maraponga, e nunca tinham ido à casa-museu, ou nem ouviam falar sobre ela.

No perfil do Instagram do projeto, há um vídeo de uma moradora da comunidade, a professora Larissa Stefanny, que participou de um dos percursos. Ela conta que cresceu no bairro, mora há 10 minutos do Minimuseu, contudo não conhecia o espaço e “passou muitos anos da vida sem saber quem era Nice e Estrigas”. Ela afirma: “espero vir outras vezes. E que a comunidade também se achegue cada vez mais e tenha a oportunidade de conhecer e ocupar esse espaço que é tão interessante e tão bonito”. Esse depoimento mostra que a visita inicial gera uma vontade de conhecer mais sobre a poética de Nice e Estrigas, apesar das dificuldades de acesso. O desconhecimento de alguns moradores até faz sentido por muitos motivos, entre eles, a inexistência de placas espalhadas pelo bairro que indiquem a existência e localização do museu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visitar o Minimuseu Firmeza e ser recebido pelos seus fundadores era uma experiência única que precisou ser ressignificada após a morte do casal. Novas estratégias tiveram que ser implementadas, a fim de trazer novos públicos que proporcionaram novos usos do espaço museal. Contudo, o legado artístico deixado por Nice e Estrigas tem uma importância imensurável à História da Arte no Ceará, tanto pelo seu acervo e documentos de referência, como pelo simbolismo que ele contém na experiência única que oferecia aos visitantes. Apesar disso parecer suficiente, não é. Estar localizado em uma dita periferia das artes, é um impedimento, muitas vezes, para que pessoas tenham acesso, devido ao estigma do risco de alguma violência. Até 2024, do lado direito do museu havia um terreno baldio. hHoje, entretanto, ele está entre dois condomínios de prédios. Ir de transporte público até o museu é complicado, a rua Nilo Firmeza, que dá

acesso à casa-museu, não possui calçamento e fica inacessível na época da quadra invernosa.

Assim, o Minimuseu é lugar também de resistência, de mostrar que ainda existe entre as atrações culturais mais centrais e tecnológicas. Ações como o “Arte na Praça” e o “Projeto Memórias Estrigueanas: um percurso das artes visuais” nos mostram que é preciso, muitas vezes, fazer os museus passearem pela cidade, não apenas nos eventos acadêmicos, mas também em espaços nos quais está o público não-especializado, para cumprir os Direitos Culturais divulgando informações sobre possibilidades culturais.

As duas ações de educação museal promoveram movimentos diversos: de dentro para fora e de fora para dentro. O “Arte na Praça” gerou no público uma curiosidade de ir até a casa-museu, e esse era o intuito dos organizadores ao fazerem uma exposição itinerante⁸. Já o “Projeto Memórias Estrigueanas” ao deslocar pessoas de um ponto a outro da cidade, ofereceu uma experiência museal e estética muito significativa que atingiu um público direto de quase 100 pessoas⁹, entre os beneficiados nos percursos e na palestra de contrapartida realizada no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Ambas estão ancoradas no princípio 1 da Política Nacional de Educação Museal (PNEM)¹⁰ que define a Educação Museal como função institucional tão importante quanto as funções de preservação, comunicação e pesquisa, que também estão presentes nas duas atividades apresentadas.

Ideias aparentemente simples podem fazer a diferença ao facilitar o primeiro acesso aos museus, gerando formação de públicos que passarão a vivenciar os espaços museais de maneira significativa, usufruindo experiências estéticas, científicas e de criação. Enfatiza-se a importância de pensar ações específicas para experiências museais contra-hegemônicas, localizadas em periferias, promovendo seus saberes, fazeres e a divulgação desses espaços para que sejam frequentados por públicos de toda a cidade, e que a própria periferia possa se identificar enquanto produtora de experiências museais.

8. A organização do evento não disponibilizou uma lista de frequência no dia, pois tinha um foco qualitativo. O cálculo foi feito a partir da área ocupada na praça e pelas fotografias e vídeos feitos durante o evento. Já o Projeto Memórias Estrigueanas tem registros das pessoas beneficiadas nos percursos e na palestra, bem como avaliações dos participantes.

9. O perfil era de pessoas com diversas experiências, a partir de 16 anos. Não foi exigido conhecimento anterior em História da Arte ou nas técnicas oferecidas nas oficinas para participação.

10. A Política Nacional de Educação Museal começou a ser idealizada pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) em 2010, com a realização do 1º Encontro de Educadores do IBRAM, que resultou na Carta de Petrópolis, documento que serviu de subsídio para a construção da Política Nacional de Educação Museal. Em 2018, o Ibram publicou o caderno da Política Nacional de Educação Museal, atendendo ao que solicitou a Carta de Porto Alegre, documento aprovado durante o 7º Fórum Nacional de Museus, no âmbito do 2º Encontro Nacional de Educação Museal. Nele são apresentados os princípios da PNEM que foram estabelecidos por votação em assembleia, durante o I Encontro Nacional do Programa Nacional de Educação Museal em Belém, 2014. (Ibram, 2018, p. 7, 23, 43).

REFERÊNCIAS

CAVALCANTE, Luiza Helena Amorim Coelho. Estrigas: o narrador de uma História da Arte no Ceará. In: **Textos Completos do III Congresso Internacional e Interdisciplinar em Patrimônio Cultural**: Experiências de Gestão e Educação em Patrimônio. Organização Elis Regina Barbosa Angelo. Porto: Editora Cravo, 2021.

CAVALCANTE, Luiza Helena Amorim Coelho. **Modos de patrimonializar**: Nice, Estrigas e a dimensão afetiva no Minimuseu Firmeza. Orientador: Antonio Gilberto Ramos Nogueira. 2023. 143 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História Social, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2023.

CAVALCANTE, Sésio Kildare Sousa. **Os desafios do Minimuseu Firmeza na promoção dos Direitos Culturais em uma periferia de Fortaleza-CE**. Orientadora do Projeto: Prof^a. Dr^a Ana Stela Vieira Mendes Câmara 2024. 182 f. Trabalho de Conclusão do Curso de Direito, Unichristus, 2024.

DATAFOLHA, FUNDAÇÃO ITAÚ. **Pesquisa Hábitos Culturais**. São Paulo: Fundação Itaú, 2024. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 1 set. 2025.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. **Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro**. In: Cadernos de Sociomuseologia. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2003.

ESTRIGAS. **A fase renovadora da arte**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1983.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília, DF: IBRAM, 2018.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**. A problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. Projeto, História, São Paulo, (10), dezembro, 1993.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

RUOSO, Carolina. Minimuseu Firmeza: Arte/Vida em Defesa de uma História da Arte no Ceará. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 05, n. 14, maio/ago. 2020.

SOEIRO, Alberto Rodrigues. **Conversas com Nice**. Fortaleza: Gráfica LCR, 2011.

SOEIRO, Alberto Rodrigues. **Conversas com Estrigas**. Fortaleza: Impre-
ce Editorial, 2010.

