



ENTRE TEMPOS E MEMÓRIAS

O Museu
da Universidade
Federal do Pará

Rosangela Marques de Britto



ENTRE TEMPOS E MEMÓRIAS:
o Museu da Universidade Federal do Pará



Rosangela Marques de Britto

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

REITOR

Emmanuel Zagury Tourinho

VICE-REITOR

Gilmar Pereira da Silva

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

Maria Iracilda da Cunha Sampaio

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE

Adriana Valente Azulay

MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Jussara da Silveira Derenji

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGArtes)

COORDENADORA

Ana Flávia Mendes Sapucaí

MEMBROS DO COMITÊ CIENTÍFICO EDITORIAL

Ana Flávia Mendes Sapucaí (Presidente)

Afonso Medeiros

Áureo Freitas

Giselle Guilhon

Líliam Barros

Orlando Maneschy

Valzeli Sampaio



Programa de Pós-Graduação em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará

ENTRE TEMPOS E MEMÓRIAS:

o Museu da Universidade Federal do Pará



Rosangela Marques de Britto

Belém, 2019

ORGANIZAÇÃO
Rosângela Marques de Britto

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA E PROJETO GRÁFICO
Andrea Pinheiro

CAPA
Andréa Pinheiro
(Detalhe do piso do Palacete Montenegro.
Foto: Valério da Silveira. Acervo: Rosângela Britto)

REVISÃO TEXTUAL
Iraíde Silva

FICHA CATALOGRÁFICA
Larissa Lima da Silva – CRB-2/1585

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

B862e Britto, Rosângela Marques de.
Entre tempos e memórias [Recurso Eletrônico] : o museu da Universidade
Federal do Pará / Rosângela Marques de Britto. – Belém: PPGArtes, 2019.
360 p.: il. color;

Inclui bibliografias
ISBN (e-book) 978-85-63189-59-2
Acesso: <http://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/588>

1. Museu-Pará 2. Museu da Universidade Federal do Pará 3. Museus-pesquisa
4. Etnografia I. Título.

CDD 23. ed. - 69.098115

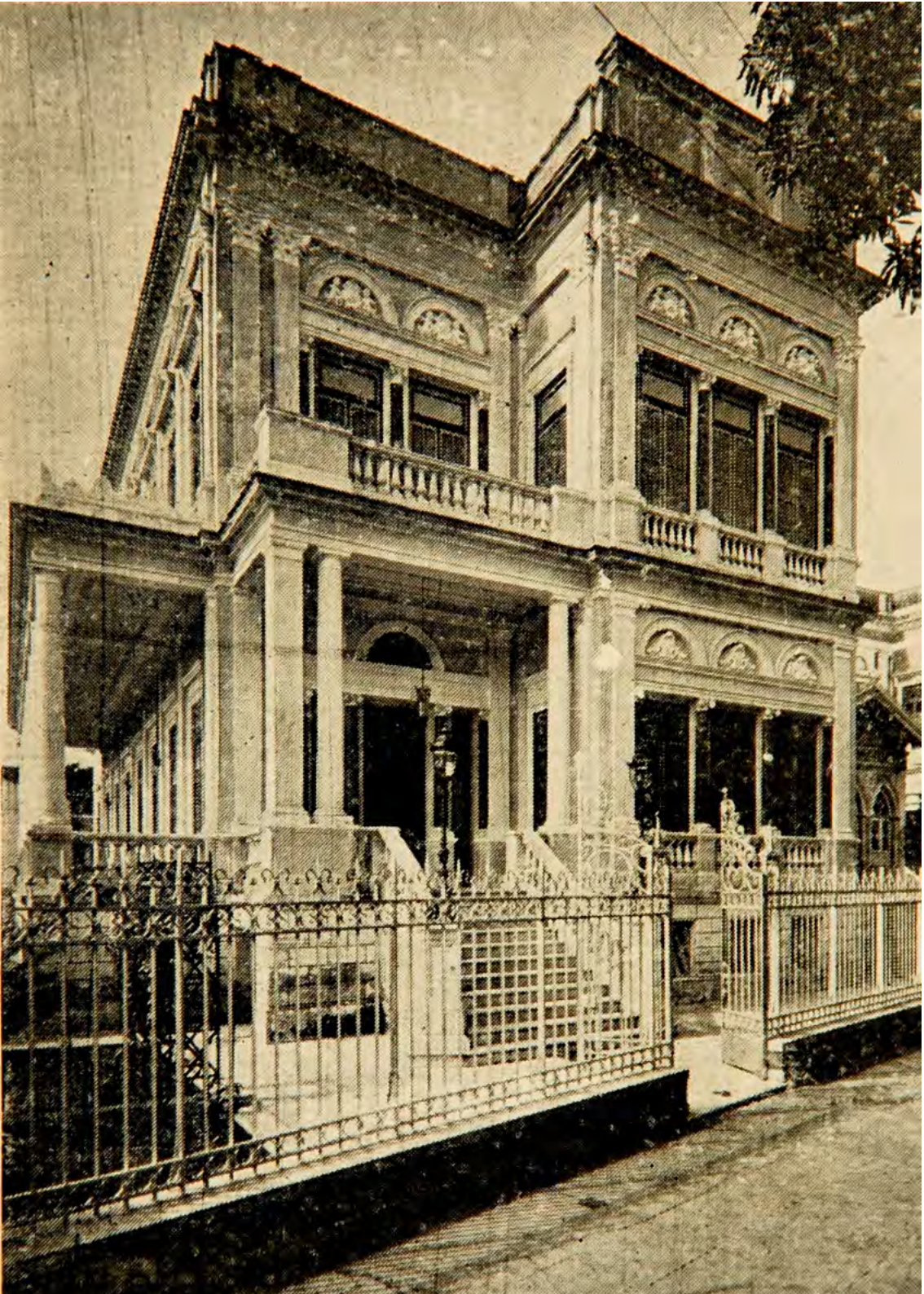


Em memória de Santana Furtado e Theodorico de Britto,
meus dois pais falecidos, em agradecimento pelos ensinamentos de vida.

À Mariolina e Hillarina, mãe e tia,
pelo compartilhamento das memórias familiares.

Para Zara, pelo carinho e apoio nos devaneios das andanças da familita.

Ao João Mercês, pelas palavras não ditas,
agradeço pelos ensinamentos sobre museu-fórum
e a iniciação teórico-prática à museologia.





APRESENTAÇÃO

Espera-se da apresentação de uma tese que esta forneça petiscos e aperitivos suficientes para abrir o apetite do potencial leitor. E que também indique algumas pistas “seguras” ou chaves de leitura que guiem o leitor inseguro, principalmente quando este desconfia que seu paladar não está acostumado com as especiarias que compõem o prato principal.

Digo isso pensando naquela bela passagem de *O cru e o cozido*, de Claude Lévi-Strauss, na qual ele afirma que a cultura nasceu no dia em que um de nossos antepassados esqueceu um pedaço de carne de caça sobre uma pedra quente e, resolvendo experimentá-la, gostou do sabor. A cultura, então, nasceu quando nossos ancestrais experimentaram a diferença entre a crueza da natureza e o cozimento propiciado por forças e elementos disponíveis na própria natureza – o que já nos faz desconfiar de que o tão propalado abismo entre natureza e cultura ou entre “cultura” e “barbárie” seja pouco mais que uma requentada quimera de primatas que chegaram ao topo da cadeia evolutiva.

Assim, a abertura desta apresentação estaria plenamente justificada, mas sinto informá-lo, caro leitor, que não farei nada daquilo expresso até aqui neste preâmbulo, a não ser tangencial e sorrateiramente. Ao

invés de tentar resumir a excelência de um cozimento pouco familiar ao meu paladar – e nem por isso menos apetitoso – falarei de algo que considero mais pertinente para um possível leitor aventureiro e sedento de dissonâncias gustativas como eu: da própria cozinheira. Apresentar alguns dos dons culinários da autora me parece, pois, uma excelente forma de abrir o apetite.

Rosangela Marques de Britto queria ser artista e foi fazer Arquitetura, num tempo em que este curso da Universidade Federal Pará formava uma geração inteira de excelentes artistas, mas não necessariamente de excelentes arquitetos – aqueles marcaram época; estes, muito pontualmente.

Com um início de carreira vigoroso e promissor na pintura, num momento em que a chamada “Geração 80” ensaiava a retirada do ostracismo que a pintura vinha sofrendo no cenário nacional e internacional desde o final dos anos 1960 – ostracismo este que nunca foi verificado em Belém, muito ao contrário –, Rosangela Britto refinou naquele curso de “arquitetura para artistas” da UFPA a sua capacidade de projeção e planejamento.

Já envolvida com o ensino superior de artes visuais, resolveu fazer um mestrado em Educação. Mas, nesse interim, também se envolveu com a gestão de museus, começando com o Museu de Arte de Belém (do qual foi a primeira diretora) e assim passou toda a década de 90 do século passado: do MABE aos museus do Estado (do Histórico ao de Arte Sacra) e à Casa das Onze Janelas, além de alguns outros no interior do estado. A museologia contemporânea por estas plagas tem o tempero decisivo de Rosangela e foi ela a grande responsável pela criação e primeira gestora do Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIM) do Estado do Pará. Artista por paixão, arquiteta por profissão, professora por destinação, pesquisadora por sofreguidão e museóloga até então autodidata por insatisfação, com o notório descaso

com o patrimônio cultural e natural neste estado encarado por gestores de cá e de lá como um dos almoxarifados da nação, salvo um ou outro espasmo lúcido de um ou outro mandatário de plantão.

Em meio a essa diversidade de atuações profissionais, Rosangela deve ter ouvido “poucas e boas” de especialistas nessas diversas áreas, dada a sua insistência na heterogeneidade de fazeres e pensares. Deu de ombros e não parou por aí. Já no início do novo milênio, resolveu fazer mais um mestrado, desta vez em Museologia; e foi personagem fundamental na implantação do Curso de Museologia da UFPA. E ainda tinha um doutorado a ser enfrentado, mas ela raramente dá a entender que a docência universitária é o seu modo de cozinhar com maestria ingredientes aparentemente tão diversos. Para surpresa de muitos, foi fazer doutorado em Antropologia na própria UFPA, do qual esta tese é uma das *pièces de résistance*. Terminado o doutoramento, tornou-se diretora da Faculdade de Artes Visuais do ICA/UFPA e, por fim, engajou-se no Programa de Pós-Graduação em Artes dessa mesma universidade.

A partir desta breve sinopse curricular, o leitor atento deve estar se perguntando: Que forças movem essa moça para ousar experimentar atuações profissionais em variadas áreas do conhecimento? Eu, que também já me fiz essa pergunta, posso arriscar que ela é movida por aquela mesma força do nosso ancestral que “esqueceu” um pedaço de carne sobre a pedra aquecida por um tórrido sol de verão e, por curiosidade ou insensatez, resolveu degustá-la mesmo assim, sem sequer imaginar que seu ato inauguraria não só o que se chama de “cultura”, mas embutiria um refinamento evolutivo no próprio DNA da espécie.

Há cozinheiros (ou *chefs*) especializados em doces (ou *pâtisserie*), em pães (ou *boulangerie*), em carnes (ou *vianderie*), em peixes (ou *poissonnerie*) e mais uma infinita gama de especialidades culinárias mais ou menos conhecidas do gosto do freguês. A especialização em qualquer atividade humana parece garantir, *a priori*, a seriedade do

exercício profissional, e isso também vale para a academia. Recusar a especialização extremada em favor da experimentação horizontal e rizomática é um procedimento alquimista de risco para muitos profissionais, inclusive (e sobretudo) na universidade. Tal como nas especialidades da gastronomia, espera-se – na verdade, impõe-se – que o professor/pesquisador tenha sua curiosidade focada exclusivamente em um autor ou época ou geografia ou cultura recortadas precisamente como num açougue e, no caso da Arte, preferencialmente sem maiores amplitudes temporais ou estéticas.

Se o estado da arte em qualquer área do conhecimento – dado o seu caráter caleidoscópico – nos impede a visão profunda do todo, isso não nos autoriza a ignorância de horizontes mais vastos, mesmo que a sedução das grandes narrativas pareçam ter desaparecido do cenário de nossa complexa modernidade.

Tratando especificamente dessa questão, Sérgio Paulo Rouanet (em *Por um saber sem fronteiras*, 2008) afirma: “A compartimentalização das ciências tinha sido responsável por uma enorme progresso nas diferentes disciplinas, mas também por uma sensação de desalento diante da impossibilidade de uma visão de conjunto. Sem fronteiras não teria havido progresso, mas estas mesmas fronteiras bloqueavam a percepção do todo”.

Com formação e atuação tão variadas que (por força do ofício) negligenciou fronteiras entre saberes, que caminhos trilhou Rosângela Brito em sua tese de doutoramento cujo título original é tão longo? Teria cedido aos ditames da hiperespecialização e focado numa única disciplina (arquitetura, arte, antropologia, educação ou museologia)?

A tese Os usos do espaço urbano das ruas e do patrimônio cultural musealizado na “esquina” da “José Malcher” com a “Generalíssimo”: itinerários de uma antropóloga com uma rede de interlocutores no Bairro

de Nazaré (Belém-PA), orientada pelo Prof. Dr. Flávio Leonel Abreu da Silveira e co-orientada pela Profa. Dra. Marcia Bezerra, já deixa pistas explícitas em seu próprio título: urbanismo, museologia e antropologia são convocados de antemão, ao mesmo tempo em que as pistas implícitas – a “esquina” é o Museu da UFPA – obrigam ao trato com a arte e a arquitetura. O foco – ou recorte, como queiram – é preciso, mas as fronteiras entre áreas do conhecimento são praticamente anuladas em prol de uma visão pertinente e aprofundada do conjunto de implicações que dado fenômeno pode exigir a um espírito menos obliterado pelas imposições das polícias de fronteiras.

A esquina da Generalíssimo com a José Malcher tem sido um local de efervescência cultural privilegiado em Belém desde o final dos anos 1980, ecoando uma produção artística retumbante que caracteriza a capital paraense na passagem entre o século XX e este. Foi no Museu da UFPA que se começou a exercer uma prática museológica voltada para o campo das artes com menos cheiro de naftalina. Foi lá que os muros entre o erudito e o popular, entre arte e artesanaria, entre arte e *design*, entre moderno e contemporâneo, entre local e global, entre antropologia e história foram decidida e felizmente demolidos, pelo menos por algum tempo. Foi lá que o museu deixou de ser exclusivamente uma reserva técnica com espaços expositivos e deu-se início a uma série de atividades que incluíam palestras, seminários, performances e oficinas, além dos serviços de mediação e pesquisa – a palestra de Fayga Ostrower em novembro de 1990 lotou a famosa esquina. Foi lá, enfim, que os museus paraenses de arte aprenderam o bêabá da museologia contemporânea, mais orgânica e dinâmica do que a mera (e não menos importante) salvaguarda de acervos.

Com essa gama diversificada, o Museu da UFPA não poderia deixar de ser focado senão por um pesquisador afeito às visões de conjunto. E é este o caso. Rosângela Britto, tendo o museu como epicentro, vai

além: quer saber os casos e os descasos do patrimônio (musealizado ou não) desse pedaço do bairro de Nazaré que, junto com os bairros da Cidade Velha, da Campina, do Reduto e de São Braz, guarda muito da memória afetiva do paraense. Para tanto, quis entrelaçar suas percepções com as de outros moradores e frequentadores do bairro: produziu uma cartografia não só como método antropológico, mas também como estratégia urbanística, arquitetônica e artística.

Como misturar tantas áreas de conhecimento numa única receita? O tempero, como verão, é de uma sofisticação peculiar, capaz de atender aos paladares mais exigentes – se mais não digo, é por profundo respeito ao possível deleite do leitor. Bom apetite.

Afonso Medeiros*

* Docente da Graduação e Pós-Graduação em Arte do ICA/UFPA.

PREFÁCIO



Escrevo esta apresentação do livro de Rosângela Marques de Britto, intitulado *Entre tempos e memórias: o Museu da Universidade Federal do Pará*, com enorme alegria e satisfação. Há motivos pessoais e acadêmicos para festejá-lo, mas obviamente as suas reverberações sociais no universo amazônico vão muito além das dimensões mencionadas, como tentarei deixar claro nesta breve exposição.

O texto foi concebido, primeiramente, como uma tese de doutorado em Antropologia, defendida sob minha orientação no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA), da Universidade Federal do Pará (UFPA). Trata-se de uma pesquisa que se insere no campo da Antropologia Urbana, mas, obviamente, o intento de Rosângela a partir desta perspectiva de pesquisar *a e na* cidade, encontra no diálogo com outras abordagens um rico caminho de reflexão interdisciplinar, que nos permite melhor compreender as dinâmicas paisageiras de uma metrópole brasileira no contexto amazônico ao longo do tempo.

Para que se possa compreender a relevância deste estudo para a antropologia contemporânea produzida na Amazônia, mais diretamente

acerca do mundo urbano e seus patrimônios, é preciso um olhar em perspectiva sobre a trajetória profissional da pesquisadora e a construção singular de uma carreira, que articula campos do saber em constante dialogia, a partir de uma visada sensível sobre a cidade de Belém. É neste sentido que a arquiteta encontra a artista plástica e a educadora para pensar um Sistema de Museus na cidade de Belém – e consolidar um trabalho cujas repercussões até hoje vibram na capital paraense –, e que posteriormente encontra na antropologia um lugar de acolhimento que lhe fornece além de uma matriz de pensamento, as ferramentas metodológicas necessárias para refletir mais livremente o tema de estudo – a cidade de Belém; e nela o palacete, com suas implicações memoriais/patrimoniais para a metrópole –, neste caso, bem ao gosto da autora, a partir do cruzamento das fronteiras disciplinares.

O estudo em questão é um exercício etnográfico rico e esclarecedor quanto às possibilidades de se exercer uma hermenêutica sobre a cidade de Belém, que associa tanto a diacronia quanto a sincronia para a conformação de um panorama citadino, que considera as vicissitudes do tempo na Amazônia paraense – e, aí, o lugar dos patrimônios e dos museus –, e seus entrelaçamentos tensionais com os espaços, configurando as feições cidadinas conforme as reverberações conflituais que mobilizam lembranças e esquecimentos, gestando (des)enraizamentos de sentidos no viver a cidade. Rosângela demonstra – mediante um cuidado intelectual e um esforço de pesquisa impressionantes – como as transformações das paisagens belenenses associadas às vivências paisageiras de seus habitantes se modificam, alternam, deslocam, em relação aos lugares praticados, bem como as ressignificações que redefinem a importância [dos lugares] simbólico-prática na própria existência da urbe, entendida como um fenômeno humano em processo, portanto, jamais estável, acabada ou congelada.

O patrimônio museológico, ou não, neste estudo tem relação direta com os usos diversos dos bens na vida vivida, portanto, a aura nas coisas é justo a dinâmica das paisagens no seu caráter transformativo, que encerra, como dito antes, o entrelaçamento conflitual entre lembranças e esquecimentos no *corpus* da urbe amazônica.

Há, por intermédio da pesquisa etnográfica atenta, uma preocupação com as formas da vida social que emergem mediante as experiências distintas dos atores sociais praticarem a cidade, neste caso, a partir de suas agências no mundo urbano implicadas em suas práticas cotidianas – de labuta, de sociabilidade, de deambulações urbanas e, mesmo, de evitamento de certos equipamentos urbanos, áreas de bairros ou do museu, enquanto figuração do poder referido a certa cultura erudita – e que, por isso mesmo, tem na antropologia um vetor de relação entre os diferentes campos que a autora aproxima para compreender as complexidades do fenômeno que se propôs a estudar.

Para retomar o parágrafo inicial desta apresentação, entendo que uma das questões mais interessantes neste trabalho de fôlego é o fato de que Rosângela, quando incorporou as suas reflexões ao campo antropológico, como se sabe, já possuía uma carreira consolidada na Museologia, como um campo de conhecimento que pensa a sistêmica museológica integrada àquela da urbe – e, neste sentido, a sua trajetória como arquiteta, artista plástica e educadora contribuiu significativamente para a sua visão e abordagem sensível sobre o tema da memória e os patrimônios a ele relacionados no contexto belenense.

Neste sentido, trata-se de uma obra de enorme relevância para aqueles que buscam compreender as heterogeneidades do mundo urbano pela via dos estudos da memória e do patrimônio na sua interseção com a antropologia urbana, o que certamente já lhe assegura um lugar de destaque no panorama acadêmico paraense e brasileiro, mais

especificamente pelo que a obra em questão nos auxilia na compreensão das dinâmicas presentes nas modernas metrópoles brasileiras no contexto amazônico. Trata-se de uma obra exemplar, que merece leitura cuidadosa. Rosângela está de parabéns, assim como o leitor, que tem em mãos uma obra sensível e esclarecedora sobre a cidade de Belém.

Flávio Leonel Abreu da Silveira*

* Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2004); professor Associado II e docente dos Programas de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da Universidade Federal do Pará (UFPA).



PREÂMBULO

O enfoque desta discussão centra-se no fenômeno das temporalidades da memória dos lugares desvelados pelos indivíduos e grupos urbanos em seus itinerários, buscando entender as mudanças e permanências das paisagens locais, a fim de estudar as dinâmicas sociais dos atores que frequentam as exposições museológicas realizadas naquele museu. Outro enfoque refere-se à materialização das gramáticas nativas de rua, bairro, patrimônio histórico musealizado e dos usos do tempo livre e de lazer. A etnografia mapeou as práticas espaciais e teceu uma rede de interações sobre as memórias de indivíduos e grupos em suas experiências de usos dos espaços e lugares, a partir dos relatos de quatro moradores e trabalhadores de rua, funcionários e visitantes do Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA). Os itinerários urbanos foram compreendidos como experiências particulares a partir das “províncias de significados”, reconstituídos pelos interlocutores sobre suas memórias e práticas sociais.

O marco espacial da paisagem urbana tem como eixo o “Palacete Montenegro”, que abriga o Museu da Universidade desde 1984. Os *loci*

em análise localizam-se no entorno deste patrimônio histórico musealizado, a partir do qual foi traçado um raio de observação das interações que delineiam os cenários urbanos. O objetivo da pesquisa consiste em compreender as práticas sociais e culturais que configuram e reconfiguram os sentidos e significados atribuídos aos espaços de vida cotidiana, transformando-os em lugares praticados.

Conceitualmente, esta análise filia-se à tradição das pesquisas em sociedades contemporâneas, baseada na “antropologia de grupos urbanos” e “antropologia na cidade”, e aos métodos da “etnografia de rua” e da “etno(auto)biografia”. As técnicas utilizadas foram a observação participante, nos locais pré-determinados e a “observação flutuante”, nos itinerários das ruas. A pesquisa de campo foi realizada no Paplacete Augusto Montenegro, que se converte em patrimônio histórico musealizado, ao sediar o Museu da Universidade Federal do Pará, com ênfase nos espaços do jardim e nas salas abrigam as exposições temporárias e exposição permanente na “Sala da Memória”.

Entre outros instrumentais recorreremos à pesquisa documental, com ênfase no histórico do palacete e seus usos ao longo do tempo, os objetos, as imagens e o acervo sob a guarda da Biblioteca e da Coordenação de Acervo e Documentação do MUFPA, além das fontes bibliográficas. Aos dados qualitativos foi incorporado o levantamento quantitativo do público visitante do museu entre 1986-2013. Ademais, foram aplicados entrevistas, questionários, documentação fotográfica e registro da paisagem sonora. Outro recurso aplicado foi a elaboração de mapas, como “geografias das ações” das lembranças dos “lugares da memória” de moradores e trabalhadores, com base nas suas representações memorialísticas e fatores sociais diversos.

Este e-book tem como referência os meus estudos de tese, realizados no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Instituto

de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Pará, orientada por Flávio Leonel Abreu da Silveira e co-orientada por Marcia Bezerra, com defesa em Agosto de 2014. O título da tese *“Os usos do espaço Urbano das Ruas e do Patrimônio cultural musealizado na esquina da José Malcher com a Generalíssimo: itinerários de uma antropóloga com uma rede de interlocutores no Bairro de Nazaré (Belém-PA)”*, foi aqui alterado de modo a destacar o Museu da Universidade Federal do Pará e o tema das memórias das paisagens, conforme sugestão de Edna Ferreira Alencar, uma das antropólogas avaliadoras da tese, cujo parecer destaca que *“ao recuperar a história do palacete Augusto Montenegro e a história da criação do museu da UFPA, produz um documento de grande valor para a sociedade paraense, e para a história dos museus no Norte do Brasil”* (ALENCAR, 2014)¹.

Entre tempos e memórias: o Museu da Universidade Federal do Pará, título que faz alusão ao recorte e ao tema do estudo que gerou esta publicação, lançada após cinco anos e meio de sua realização, são ainda bastante atuais. O tema que se trata *“está centrado nas representações e formas de praticar o espaço urbano, tendo como recorte espacial o bairro de Nazaré”* (ALENCAR, 2014), em especial um território que passou pelo processo de musealização do espaço urbano e da edificação histórica. Neste sentido, busca-se ampliar e repensar o conceito de museu na concepção nativa do belenense, a pesquisa se ampliou para o projeto *“Noções nativas de patrimônio cultural e ambiental musealizado no espaço urbano de Belém do Pará”* subsidiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por meio do Edital Universal de 2016 e pela Universidade Federal do

¹ PARECER. Texto que foi submetido por Rosangela Britto para obtenção do título de Doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em antropologia da UFPA. Edna Ferreira Alencar, 2014.

Pará (UFPA). O objetivo de aprofundamento dos estudos acerca das concepções nativas sobre museus e patrimônios, a partir das narrativas dos grupos sociais urbanos belenenses, com enfoque na relação das pessoas com as coisas em determinados cenários ou espaços/territórios “patrimonializados”, “musealizados” ou não, em três bairros de Belém: Cidade Velha (“Praça da Sé”: Museu do Encontro e Espaço Cultural Casa das Onze Janelas), São Brás (Parque do Museu Paraense Emílio Goeldi) e Marco (Bosque Rodrigues Alves).

Gostaria de agradecer, em especial, aos meus interlocutores da pesquisa e aos professores que contribuíram para o processo de realização deste estudo, em especial: Flávio Leonel Abreu da Silveira, Edna Ferreira Alencar, Aldrin Moura de Figueiredo e Marisa de Oliveira Mokarzel.

Rosangela Marques de Britto



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

PREFÁCIO

PREÂMBULO

INTRODUÇÃO 25

OS CAMINHOS METODOLÓGICOS TRAÇADOS 35

Redes sociais urbanas de interlocuções ou conversações 66

AS TRAMAS DO COTIDIANO NA URBE 79

Os cenários e as cenas reinventadas como paisagens 80

O bairro e a cidade & a cidade e o bairro 95

Colagens & Cartografias I: o tecido urbano de Belém 113

O BAIRRO E OS “ESPAÇOS DE AFETO” 117

Alexandre Sequeira e seus “Espaços de Afeto” 118

Rosângela Britto: (auto)retrato familiar e de amizade 121

Colagens & Cartografias II: os espaços moventes
transmutados em memórias dos lugares 137

GRUPOS SOCIAIS URBANOS E AS PAISAGENS VERNACULARES	139
“Trabalho-Lazeando”: a vida cotidiana nas “esquinas”	140
• Ribamar (relojoeiro) informa que “era fácil entender o que tem aí [no MUFPA] sobre trabalho: pessoa que faz pesquisa”	155
• “Família Bandurra”: “se é museu da universidade, tem que ter a história da universidade”	157
• Nazareno da barraca de pastéis: “façam panfletos sobre o prédio bonito da esquina, para nós darmos aos clientes”	165
• Moisés da banca de revistas: “não, tinha que ter mais museus em Belém, porque tem poucos”	167
Colagens & Cartografias III: o patrimônio como narrativa do cotidiano	175
OS ITINERÁRIOS ENTRE O “FORA” E O “DENTRO”	179
Armando queiroz, entre o “quartinho” e os deslocamentos	180
• “Mirante” e “Desapego” entre tempos e lugares	186
O jardim das memórias dos trabalhadores do Museu	191
Os usos do espaço entre os limites do muro e do jardim do MUFPA.....	203
Colagens & Cartografias IV: fronteiras	217
A PAISAGEM MUSEOLÓGICA DA “ESQUINA”	221
Palacete como ator e cenário na paisagem urbana	223
• A arquitetura do palacete como protagonista da “esquina”	225
• 31 anos de criação do MUFPA e 30 anos de sua implantação no Palacete Montenegro	249
Colagens & Cartografias V: Paisagem Museológica <i>versus</i> Paisagens Vernaculares	269

O PÚBLICO: “AS SALAS DO PALACETE” (1986-2013)	
E AS NOÇÕES DE MUSEU	275
Exposições temporárias: descrição do público real agrupado por gênero, procedência e profissão	277
Lugar de “guarda de coisas velhas” e o “lugar dos bichos e das plantas”	289
Traços locais	308
Colagens & Cartografias VI: público do MUFPA e a definição de Museu	318
(IN) CONCLUSÃO	325
REFERÊNCIAS	329



INTRODUÇÃO



Este livro resulta de um estudo etnográfico do cotidiano e das memórias de indivíduos e grupos sociais urbanos, a partir de suas representações e práticas no ambiente urbano, tendo como eixo central da observação o Palacete Augusto Montenegro, uma edificação que acompanha a história da cidade de Belém, capital do estado do Pará, na Região Norte do Brasil, ao longo dos seus 400 anos, em uma área enobrecida do bairro de Nazaré, ressaltando seus usos e representações sociais em diferentes contextos históricos.

A partir deste ponto da cidade de Belém, busco evidenciar o cotidiano de indivíduos e grupos nas suas interações sociais com o espaço urbano, numa abordagem dos quatro campos antropológicos, com ênfase na Antropologia Social, na linha de pesquisa “Paisagem, Memória e Gênero”, que aborda os conceitos de paisagem no limite das tensões natureza *versus* cultura e trabalha as categorias espaço e tempo, em busca de vínculos com as diversas noções de lugar e paisagem, imaginário e gênero.

O tema da pesquisa versa sobre o ato de experienciar o ambiente urbano por meio das itinerâncias de indivíduos e grupos sociais no espaço das ruas de um “reduto” do bairro de Nazaré, direcionando o

olhar ao “Palacete Montenegro” e à dinâmica do seu entorno. Neste ambiente, a paisagem urbana é interpretada na sua dimensão múltipla, como memória e palimpsesto e na perspectiva polifônica, por suas dissonâncias e ressonâncias. Ela é composta pelas organizações sociais, indivíduos, grupos e, estruturalmente, pela dimensão do “ambiente construído”, representado pelo “Palacete Montenegro” ou a “edificação antiga” da “esquina”, assim nomeado por alguns *habitués* do bairro e reconhecido pela denominação de “Palacete Montenegro” ou “Palacete Augusto Montenegro”, após seu tombamento no âmbito estadual em 2002.

A expressão “esquinas” é utilizada pelos trabalhadores de rua no lócus da pesquisa para denominar os “pontos nodais” (LYNCH, 2006) de cruzamento de duas vias. A “esquina” é o ponto de cruzamento e de concentração de pessoas e veículos nesta quadra do bairro de Nazaré. Além disso, a edificação e seu entorno apresentam a dimensão do “meio ambiente urbano” que, conforme o Estatuto da Cidade (Lei nº 10.257/2001), subdivide-se em duas unidades que se complementam: “meio ambiente natural” e “meio ambiente construído”. Em termos do direito urbanístico brasileiro, segundo José Afonso da Silva (1998), para efeito de estudos da legislação, o “meio ambiente construído” é constituído de “espaço urbano fechado”, que se refere às edificações para o exercício das diversas funções do homem; e de “espaço urbano aberto”, que equivale aos bens e equipamentos urbanos de usos sociais, como as ruas, praças, entre outros.

Em termos da morfologia urbana e desenho da cidade, segundo José Lamas (1993), o meio ambiente urbano é composto pelas “formas urbanas” representadas pelas ruas, calçadas e todos os mobiliários urbanos cujas materialidades representam diversos signos de múltiplas temporalidades na fisionomia das cidades. Mais especificamente, o ambiente construído é o espaço interno protagonista da arquitetura,

conforme Bruno Zevi (1978). Proponho que o “Palacete Montenegro”, seja o elemento de referência na interpretação da paisagem urbana, ora percebido como forma arquitetônica, por sua ambiência, ora como elemento significativo na constituição do ambiente urbano. Nesta perspectiva, o palacete foi apreendido enquanto ator principal na constituição do espaço urbano.

Na segunda abordagem, o palacete passa a ser o cenário, como um palco de diversas formas de vida. Nesta direção, priorizei a reconstituição social e histórica dos usos e funções do ambiente construído no espaço urbano na rua do bairro de Nazaré, traçando a “biografia cultural” do palacete. Segundo as orientações de Igor Kopytoff (2008, p. 89-121), tal como a biografia de uma pessoa, adota-se a mesma postura para a constituição da biografia de um objeto. Observam-se as diversas fases de existência da edificação, as etapas de mercantilização e de singularização como patrimônio tangível representativo de uma determinada época na história social da cidade.

O palacete é assim nomeado por um termo diminutivo de palácio. Também é um tipo de edificação de uso exclusivo de segmentos sociais, de alto poder econômico e representa a memória de uma fase de riqueza e de modernização da cidade, na passagem do século XIX ao XX, e pelo seu uso posterior como residência de famílias da elite belenense, e depois como reitoria da Universidade Federal do Pará (UFPA), até ser onvertido no Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA).

O ambiente em estudo é praticado na relação das experiências do homem no espaço urbano, no cruzamento de duas ruas no bairro de Nazaré. Os *loci* da pesquisa são pontos móveis, articulados a partir do entorno deste patrimônio histórico musealizado da cidade, o “Palacete Montenegro” (Figura 1), configurando-se como ponto cenral, de onde é traçado um raio de observação de aproximadamente 1.000 metros

até a Travessa Benjamin Constant. Ademais, este é um território de interação social e cultural que delinea a invenção dos cenários analisados, que às vezes extrapolam este território, conforme as itinerâncias urbanas e os relatos das memórias dos indivíduos e grupos sociais urbanos considerados neste estudo.

No entanto, ao delimitar os espaços da observação, não significa impor limites à investigação, conforme as orientações da pesquisa de sociedades contemporâneas, segundo Bela Feldman-Bianco (2010, p. 19-56). Justifico a afirmação ao ancorar a análise no referencial teórico de estudos sobre as “práticas do espaço” e as “invenções do



Figura 1. Mapa com a marcação das áreas dos *loci* da pesquisa. Fonte: Mapa captado do Google Earth. Adaptação da autora, 2014.

cotidiano”, seguindo o historiador Michel de Certeau (2008a) e o geógrafo Yi-Fu Tuan (1980; 1983), com ênfase na “topofilia”, que se refere aos estudos do espaço e do lugar, na relação deste com as experiências humanas no ambiente.

A complexidade do objeto de estudo me permitiu enveredar por múltiplas possibilidades de análise, na linha filosófica de Gaston Bachelard (1988; 2008; 2010), na “poética do espaço”, na perspectiva da “ritmanálise” e “topoanálise”, respectivamente, relacionada à dialética de duração do ritmo do tempo e espaço. Outro enfoque refere-se à “antropologia de grupos urbanos”, guiada pela abordagem das cidades em processo de urbanização, como aponta Ruben George Oliven (1984; 2007). Aventurei-me pelos caminhos da “antropologia na cidade” de Belém (direcionando a pesquisa ao museu universitário), seguindo norteamentos de Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (1998, p. 243-260; 2003, p. 101-127; 2005; 2013a; 2013b). Em especial, também permiti deambular por territórios urbanos que me conduziram aos meandros das memórias individuais e coletivas nesta fração do espaço urbano da capital paraense.

A noção de grupos urbanos é fundamental para a interpretação do espaço urbano e arquitetônico da rua e do bairro, notadamente na análise das organizações e relações sociais observadas em campo. Segundo Georg Simmel (2006), a relação das pessoas e suas formas de associação ou de “sociedades” é o modo pelo qual os indivíduos se desenvolvem conjuntamente a partir de seus interesses, em direção a uma relação de unidade pela qual os interesses se realizam, sejam eles sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros, conscientes, inconscientes, dentre outros que formam a base da sociedade humana.

Nesta linha temática dos estudos do cotidiano, na relação do indivíduo e grupos sociais urbanos ou mesmo de indivíduo/pessoa e sociedade,

identifiquei os agrupamentos no meio urbano, no cruzamento de duas ruas do bairro de Nazaré, na forma de “grupos sociais”, conforme explicitado por Joseph Fichter (1973, p. 140), de “quase grupos”, seguindo Adrian Mayer (2010, p. 139-204) e as configurações de indivíduos e grupos sociais na forma de redes sociais, segundo os estudos de John Barnes (2010, p. 171-204) e de Elisabeth Bott (1976).

Esses cenários são palcos dos fatos ou situações vividas no meio urbano, associados à perspectiva sincrônica de uma sequência de cenas ou acontecimentos sociais que são tecidos pela rede de recordações ou lembranças das pessoas em suas práticas espaciais culturais de caminhar, trabalhar e de lazer. Nesta concepção, a cidade será sempre uma heterogeneidade em permanente metamorfose, convertendo-se em uma “cidade polifônica” (CANEVACCI, 2004) composta por uma sinfonia de múltiplas vozes do viver a cidade e na cidade. No caso em análise, deve-se apurar o olhar do pesquisador, pois o meio visual funcionará como objeto e método da pesquisa, enquanto o “centro polimórfico que deve ser interpretado e o meio da interpretação” (CANEVACCI, 2004, p. 44).

Na perspectiva da antropologia da comunicação visual, inspirada em Canevacci (2004), também me lancei ao encontro do *Outro*, do transeunte ou do passante nas calçadas das “esquinas”, guiada pela “observação flutuante”, de Colette Péttonet (1982, p. 37-47), que leva a uma percepção (auditiva e visual) do urbano, ao andar livremente naquele espaço, sem desviar a atenção a um fato específico, no sentido de “flutuar”/“flotter” (PÉTTONET, 1982, p. 39), indo ao encontro das situações.

Tal questão me impulsiona a delinear, a partir da reflexão, uma prática do corpo-linguagem no espaço urbano das ruas do bairro de Nazaré, que se metamorfoseia em um corpo-cidade. O ato de caminhar ou deambular me permitiram articular as práticas espaciais às práticas significantes na cidade que me habita. Seguindo as táticas de Certeau (2008a; 1995), percorri com os outros nos itinerários ligados ao que nos “faz andar”.

A expressão corpo-linguagem é inspirada em Eni Orlandi (2003), ao abordar a cidade e seus modos de significar, no âmbito da análise do discurso. O corpo-linguagem é constituído pelo ato de caminhar, como uma retórica baseada em uma oralidade, segundo Certeau (1994, p. 21-31; 2008), ao relacionar o ato de caminhar às “enunciações pedestres”. Nesta vereda, a cidade (a rua e o bairro) metamorfoseada em um corpo-cidade é considerada como um organismo, mas também uma projeção dos vetores relacionais entre o corpo e as expectativas do humano, em um devir coletivizado, com base em Jo Takahashi (2003, p. 147-164).

Ao contrapor as práticas espaciais e as representações sociais dos *habitués* daquele “reduto” da urbe, evoco a categoria do patrimônio cultural como discurso do monumental, em contraposição ao discurso do cotidiano, segundo Gonçalves (2007), compreendendo o patrimônio cultural como categoria de pensamento relacionada aos “fatos sociais totais”, segundo Marcel Mauss (2003, p. 185-314). Neste estudo, considero um pequeno espaço-território resultante do cruzamento de duas ruas, demarcado por suas marcas sociais e culturais descritas por seus agregados sociais, suas organizações sociais e culturais, bem como pelos contrastes do patrimônio como gênero discursivo; ou ainda entre os discursos do cotidiano e do monumental, presentificados no palacete Augusto Montenegro, sobretudo na sua função atual de Museu Universitário.

Os museus implantados em prédios tombados pelo patrimônio histórico em Belém abrangem edificações do século XVIII, XIX e início do XX, como o caso do MUFPA. Mas, até que ponto eles são, de fato, espaços de sociabilidades urbanas? O que significam esses patrimônios culturais musealizados nos bairros da cidade de Belém para os *habitués* que praticam seus entornos? Qual a ideia de patrimônio cultural musealizado

presente no bairro de Nazaré, a partir das narrativas referentes ao cotidiano das ruas, na ercepção dos trabalhadores, moradores e dos frequentadores do Museu da Universidade Federal do Pará?

Buscando responder essas questões norteadoras, as reflexões são apresentadas nos capítulos deste livro, a partir dos referenciais teórico-empíricos, da descrição etnográfica, do patrimônio urbano de Belém, os usos do espaço urbano-social; as descrições das formas urbanas e arquitetônicas, em especial a percepção do “Palacete Montenegro” a partir dos relatos dos trabalhadores de rua situados nas “esquinas”, sobre as interações sociais cotidianas naquela paisagem urbana e as impressões de seus respectivos usuários.

Na observação direta, adentro o Palacete Montenegro, relatando a sua trajetória institucional seus usos pelas apropriações de múltiplos atores sociais, percorrendo o espaço urbano aberto da rua, e o espaço fechado do palacete. O limite físico é o muro do lote, o “dentro” (no palacete e seu jardim) e o “fora” (na rua e calçadas). Neste sentido, deambulo pelo interior das salas do museu, observando tanto a sua função expositiva quanto o processo histórico de musealização do “Palacete Montenegro”, no período de 1975 a 1984 até a sua configuração atual como museu de artes visuais, vinculado diretamente à Reitoria da UFPA.

Por fim, apresento as **Colagens & Cartografias**, como forma de interpretação dos fragmentos diversos envolvendo as fontes documentais e a experiência de campo, associadas à compreensão dos discursos em uma rede de interações a partir da percepção dos indivíduos e grupos urbanos sobre os *loci* da pesquisa, que são reordenados em cartografias das memórias dos lugares.

Nas (in)conclusões, apresento as reflexões sobre as gramáticas nativas sobre o bairro, a rua, o patrimônio musealizado e as formas de lazer. Essas gramáticas configuram-se como paisagens vernaculares e

museológicas das “esquinas”, tecidas a partir das interpretações e dos dizeres dos indivíduos e grupos sobre as suas práticas e situações vivenciadas no cotidiano do espaço urbano e arquitetônico situado nas ruas do entorno e no Prório Palace Augusto Montenegro, atual MUFPA, no bairro de Nazaré.





Cabeça de Nega Paula, 1949, Bronze.



OS CAMINHOS METODOLÓGICOS

Capítulo 1

Este livro resulta de uma pesquisa etnográfica qualitativa, realizada em três etapas, segundo Minayo (2008, p. 9-29). As etapas estão relacionadas à constituição do objeto, às trilhas metodológicas para as ações no campo, a partir dos caminhos empírico-teóricos e aos processos resultantes. O objetivo geral da pesquisa consiste em compreender as práticas sociais e culturais que configuram e reconfiguram os sentidos e significados atribuídos aos espaços da vida cotidiana, transformando-os em lugares praticados.

As fases abrangem desde a escolha do objeto e do espaço de investigação até a reflexão sobre as táticas de campo, com a definição dos *loci* no entorno do “Palacete Montenegro”. O segundo estágio equivale ao trabalho de campo e o último ciclo consiste na análise e escrita etnográfica. Ambas as fases se complementaram e às vezes se interpoem, especialmente na etapa relativa à ordenação dos dados qualitativos e à interpretação propriamente ditas.

As fontes documentais incluíram textos, imagens e sons, além do levantamento dos dados quantitativos de público, dentre outras informações coletadas. Os dados qualitativos foram associados às

possíveis inter-relações conceituais aos informes coletados em campo e ao aparato documental, no intuito de consubstanciar a estruturação e ordenação dos capítulos e subsidiar a descrição etnográfica.

As noções de paisagem e retrato são aqui suscitadas na vertente contemporânea. A paisagem representa os diferentes contextos de tempos e espaços, dando preferência à representação plástica de temas ao ar livre; e o retrato remete às representações de figuras humanas. As artes plásticas são um campo disciplinar do conhecimento que se refere às artes de plasmar, modelar ou dar forma pela aplicação das linguagens artísticas tradicionais da pintura, do desenho, da escultura e da gravura. Já o termo artes visuais envolve outros meios expressivos como a fotografia, videoarte, performances e outros em que o meio de inter-relação destas representações é o olhar e a visão, dentre outros sentidos humanos.

Estes gêneros artísticos são suscitados nesta tese ao proceder as analogias entre os personagens/atores sociais, que são os retratos; e as paisagens, que significam os agentes e os contextos onde se situam as tramas e cenas. Nesta vertente, a cidade pode ser analisada de maneira polifônica. Segundo Massimo Canevacci (2004), o “bairro de uma cidade pode também ser visto, lido e interpretado como *matéria significante*, como um texto escrito com a colagem – feita pelo homem – de uma série de signos (edifícios, ruas, tabuletas, portões etc.) inseridos num tempo e num espaço contíguo”. Neste sentido, os cenários ou as paisagens urbanas são considerados como um “*cronótopo urbano*” (CANEVACCI, 2004, p. 87, grifo do autor).

As noções de “quase grupos”, grupos sociais e redes à interpretação dos dados empíricos e suas implicações na reinvenção das tramas, cenários e cenas das personagens/atores sociais do estudo foram baseadas nos ensinamentos advindos das leituras dos teóricos associados a um dos

territórios-mito da Antropologia das Sociedades Contemporâneas, “Escola de Manchester”, surgida na Inglaterra entre 1950 e 1960, voltada à microsociologia do cotidiano como um contributo à criação de novos instrumentais de pesquisa e processos interpretativos, como explicitado por Bela Feldman-Bianco (2010, p. 19-56).

As relações ou interações socioculturais de indivíduos/grupos com os patrimônios culturais musealizados no espaço urbano belenense constituem um tema instigante, porque o museu e o patrimônio cultural são formas determinadas de representação do *Outro* na cidade. Conforme reitera Gonçalves (2007), os objetos materiais classificados como patrimônio cultural por determinado grupo desempenha uma função social e simbólica de mediação entre o passado, o presente e o futuro do grupo, assegurando-lhe a sua continuidade no tempo e integridade no espaço.

A percepção desse passado tangível na cidade pode ser reconstruída pelos diferentes modos de conhecer o passado, conforme indica David Lowenthal (1998), pela via dos atos de interligação dos estudos da memória, da história e dos fragmentos, que significam resíduos de processos sociais e culturais compostos por artefatos feitos pelo humano e o meio natural. A memória, como faculdade inerente à espécie humana, representa uma reconstrução inevitável nos modos de conhecer o passado. A história, por sua vez, é contingente e empiricamente verificável. Já os fragmentos são os artefatos que atestam o passado. Estes são metáforas na história e na memória. Ademais, “[a] compreensão do passado requer alguma consciência da localização temporal de pessoas e coisas” (LOWENTHAL, 1998, p. 125).

Nestas veredas, referencial teórico da pesquisa baseada no cruzamento destas trilhas da “memória, da história e dos fragmentos” (LOWENTHAL, 1998) do patrimônio arquitetônico tangível no espaço urbano da rua.

Esta temática versa sobre os vínculos das memórias afetivas dos moradores e *habitúes* em suas práticas espaciais e culturais de andar, trabalhar, morar e de lazer nos espaços arquitetônicos e nas ruas do bairro, pré-definidos no recorte dos *loci* deste estudo.

Pelo viés de uma antropologia da memória, segundo Candau (2012), pode-se admitir que o “patrimônio é uma dimensão da memória” (CANDAU, 2012, p. 16) porque o registro memorial é um repertório aberto e flexível a diferentes meios: representações, saberes, heranças, crenças e outros.

A categoria patrimônio cultural é interpretada como um conceito polissêmico, compreendido desde o conjunto dos elementos que cada indivíduo entende como pertencente à sua esfera pessoal, até o conjunto de evidências naturais e de produtos do fazer humano, definidores ou valorizadores das identidades de determinados indivíduos e grupos sociais, conforme sugerem as museólogas Tereza Scheiner (2004) e Rosangela Britto (2009).

Nesta compreensão, e considerando o patrimônio cultural como categoria de pensamento ou gênero discursivo, conforme Gonçalves (2002, 2007), o que caracteriza cada conjunto como patrimônio é a sua apropriação ou não pelos indivíduos ou grupos sociais, a partir dos valores internos assinalados em seus processos de mediações culturais e sociais no mundo vivido, voltados à temática dos usos e experiências desses indivíduos/grupos no ambiente urbano, diante de suas categorias temporais, espaciais e de memória.

No âmbito de uma antropologia da memória, Candau (2012) propõe a decomposição do conceito de memória a partir da perspectiva individual em três níveis: 1) protomemória; 2) memória da evocação ou a memória propriamente dita; 3) metamemória. O primeiro nível individual da memória, a protomemória, refere-se à memória de baixo

nível, compreendida como a memória social incorporada. Essa é uma memória procedural – o que Henri Bergson (2010, p. 282) denominou de “memória-hábito”, “o plano em que nosso corpo contraiu seu passado em hábitos motores”, que se difere do *habitus*, definido por Pierre Bourdieu (1996) como uma experiência incorporada e uma presença *do* passado ou *no* passado. A protomemória “constitui os saberes e as experiências mais resistentes e mais bem partilhadas pelos membros da sociedade” (CANDAU, 2012, p. 22).

Em síntese, com relação aos três níveis da memória individual, a protomemória e a memória em si dependem diretamente da faculdade da memória, e a metamemória é uma representação relativa a essa faculdade. Ao nível de um grupo ou sociedade, os estatutos destes termos mudam ou tornam-se inválidos. Ao nível de grupos, Candau (2012) lança mão da memória propriamente dita e da metamemória. A expressão memória coletiva é uma forma de metamemória e o coletivo é um enunciado relativo à descrição de um compartilhamento hipotético de lembranças.

Ao nível individual, com relação ao tema da memória e de uma protomemória, oriento-me pelas considerações de Bourdieu (1996), ao se referir ao *habitus* ou às disposições e tomada de posições ou das escolhas que os agentes sociais fazem nos domínios das diversas práticas culturais cotidianas e dos bens que possuem. O *habitus* está relacionado a um sistema classificatório de princípios de visão e divisão, e sobre os gostos diferentes que constituem signos distintivos. Uma das funções da noção de *habitus* é de ser um princípio unificador para a descrição de um cenário, possibilitando retraduzir as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida.

Marcel Mauss (1974, p. 211-223) associa a noção de *habitus* ao criar a noção de “técnicas corporais” a partir do estudo sistemático sobre a

integração de diversos campos do conhecimento em relação ao que o autor nomeia de “homem total”, nas dimensões biológica, sociológica e psicológica. A noção de técnica não está associada à ideia de instrumento posta por Platão como a noção de uma técnica de música, dança, dentre outras. Mauss (1974) expande essa noção a todos os modos de agir do humano, nomeada de “técnicas corporais”. Ademais, as técnicas corporais são modos como os homens sabem servir-se de seus corpos; sugere como características essenciais a maneira tradicional conforme o seu contexto e a sua eficácia relativa à transmissão entre gerações. Nesta direção, a técnica é um ato tradicional e eficaz. No termo tradicional, estão implícitos atos mágico-religioso, simbólico e eficaz, porque está associado à ideia de transmissão entre gerações e inter-relacionado à natureza social do *habitus*. O *habitus*, termo em latim que não está relacionado a hábitos metafísicos, e muito menos se limita à variação desses hábitos pelos indivíduos e suas imitações. Está relacionado às variações das sociedades, das educações, das modas, dos prestígios e das conveniências (MAUSS, 1974, p. 211-223).

O tema desta pesquisa versa sobre os relatos das memórias dos itinerários de usos dos espaços e formas arquitetônicas situadas no bairro de Nazaré. A ideia de “uso”, em termos gerais, é aplicada à pesquisa conforme a etimologia da palavra “emprego, prática, utilidade” (HOUBAIS, 2009). Esta se relaciona a normas ou qualquer modo de conduta individual e coletiva no espaço urbano, que não são, necessariamente, consideradas obrigatórias. De certa maneira, esta abordagem sobre os relatos de usos do espaço urbano, como já explicitado, me conduz aos temas da memória e da alteridade, que estão sempre presentes, pois este agir pode ancorar-se no passado e/ou servir como base para projetar o futuro.

Em relação aos estudos dos grupos urbanos, referendo-me em Ruben Oliven (1984, 2007). O termo “grupos urbanos”, a meu ver, é o que

melhor define as pesquisas que têm como pano de fundo as sociedades urbano-industriais. A ideia de Oliven é priorizar o estudo do meio urbano, compreendendo que a cidade é o local onde convivem os mais diversos e heterogêneos grupos sociais, com experiências e vivências diferenciadas e comuns.

No âmbito dos estudos sobre o lazer oriento-me pelas pesquisas lideradas por José Guilherme Magnani (1984, 2012). Este termo difere de tempo livre, pois ambos – lazer e tempo livre – adquirem valores diferenciados dependendo das etnografias realizadas. Nas palavras do autor, o lazer é “um tipo particular de atividades escolhidas por livre opção e desenvolvidas naquele tempo disponível, liberado de obrigações socialmente impostas” (MAGNANI, 2012, p. 103). Já o tempo livre, também surgido no contexto das sociedades industriais modernas, inicialmente se contrapõe ao “universo do trabalho e em oposição a ele; é aquela porção de tempo livre, depois de cumpridas as atividades consideradas obrigatórias, não só no âmbito profissional, do trabalho, mas também do estudo, das tarefas domésticas e dos deveres da esfera pública [...]” (MAGNANI, 2012, p. 103).

Nestes termos, as questões norteadoras da pesquisa são: Como os indivíduos e grupos sociais urbanos percebem estes lugares de memória e patrimônio histórico musealizado em seu cotidiano de vida nos espaços urbanos dos seus bairros? Como os indivíduos e grupos sociais urbanos compreendem aquele “prédio da esquina” no seu cotidiano de trabalho nas ruas e nos seus movimentos de ir e vir naquele microcosmo da cidade, delimitado pela área de estudo situada na intercessão das avenidas “José Malcher” e “Generalíssimo”?

As noções de lugar e espaço, enquanto elementos do meio ambiente, não podem ser definidas uma sem a outra. Segundo Yi-Fu Tuan (1983), elas estão intimamente interligadas e relacionadas à perspectiva da

experiência humana, que é constituída por emoções e pensamentos. Neste sentido, a experiência “abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade” (TUAN, 1983, p. 9). Este autor reporta-se ao espaço como a noção mais abstrata para um conjunto complexo de ideias e está relacionado à liberdade, à própria capacidade de mover-se. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. O lugar é uma pausa no movimento, a segurança, o lar, a casa, os lugares íntimos.

O ambiente tem significados especializados em determinados contextos. Neste caso, refiro-me ao ambiente urbano. O urbano e o rural são compreendidos sem dicotomias, conforme explicitado por Henri Lefebvre (1999; 2008). O urbano é um conceito teórico e existe enquanto forma urbana pela simultaneidade, que agrega coisas, pessoas e signos. Lefebvre informa que realmente o essencial em relação ao urbano é a “reunião e a simultaneidade” (LEFEBVRE, 2008, p.85). O espaço da cidade é diferenciado do espaço rural pelo seu modo de produção e pela divisão do trabalho no interior da sociedade. Nestes termos, a noção de “tecido urbano” utilizada por Lefebvre “não designa, de maneira restrita, o domínio edificado nas cidades, mas o conjunto das manifestações do predomínio da cidade sobre o campo” (LEFEBVRE, 1999, p. 15). Como explicitado por Lefebvre (2008), a cidade é um objeto espacial que ocupa um sítio. Sendo um objeto, a cidade é estudada por diferentes técnicas e métodos (econômicos, políticos, demográficos, dentre outros).

Massimo Canevacci (2004) argumenta que a experiência do humano na cidade se apresenta como um coro de vozes diversas e todas copresentes, constituindo uma harmonia, dissonante ou não. O autor cria a figura da “cidade polifônica”. A polifonia está tanto no método quanto no objeto da etnografia da comunicação urbana. A técnica desta metodologia da antropologia da comunicação urbana é priorizada no

ato de olhar, no intuito de interpretar a linguagem dos signos urbanos, tendo como condição primeira o ato de perder-se, de se deixar levar pelo caminhar.

As múltiplas vozes da cidade polifônica estão encarnadas em suas pedras e carnes. Direi que existe um corpo-linguagem da cidade, que é um ambiente composto por humanos e não humanos, cultura e natureza, sociedade e natureza. Como observou Tim Ingold (2006, p. 17-36), os domínios entre o natural e o social coexistem para além das dicotomias que sustentam o pensamento ocidental moderno. Neste sentido, os ambientes estão continuamente em formação devido às atividades das criaturas humanas e não humanas. As ações do homem no meio ambiente se processam na ordem da incorporação e não na ordem da inscrição. Em conformidade com Tim Ingold (2005), considero que os indivíduos e grupos não transformam o mundo material e, ao invés disso, enquanto seres humanos cuja existência depende de sua situação no seio do mundo vivido, suas atividades e experiências ambientais fazem parte e “são partes da autotransformação do mundo, de sua autopoiese” (INGOLD, 2006, p. 34).

O objeto da pesquisa envolve os relatos das memórias dos itinerários de deslocamentos dos indivíduos/grupos em suas práticas culturais espaciais e cotidianas de caminhar, trabalhar, morar e as formas de experienciar o tempo livre e de lazer no espaço urbano das ruas do bairro de Nazaré, na cidade de Belém do Pará. Nas itinerâncias urbanas e no seu cotidiano, as pessoas transformam os espaços do bairro em “lugares praticados”, seguindo a concepção de Certeau (2008a, p. 202).

Assim, a rua geometricamente definida por um urbanista é transformada em um espaço do bairro vivido como lugar, por suas práticas de sociabilidades e pelos relatos das memórias de experiências de uso das formas urbanas nele presentes. Essas ações são interpretadas

como experiências particulares, que articulam determinados territórios urbanos (ruas, casas, museus, praças, mercado, dentre outros) a partir das “províncias de significados” (SCHUTZ, 2012) de seus atores sociais, em várias situações experienciadas entre indivíduos que se encontram em momentos relacionados aos seus projetos individuais e coletivos.

No cômputo geral, busco articular uma geografia poética do espaço, a partir da geografia dos indivíduos e grupos sociais urbanos, através dos relatos de memórias sobre os seus lugares de significados e sentidos cotidianos nos espaços da rua e do bairro, nas múltiplas e heterogêneas áreas de moradias, comércios, serviços e de lazer que integram as diversas redes de consumo cultural na cidade de Belém.

Neste panorama, o patrimônio histórico musealizado materializa-se no Palacete Augusto Montenegro, em geral, apresenta-se como resultado da política estatal de preservação da memória e do patrimônio internacional, nacional e regional, relacionado aos processos diferenciados de “patrimonialização” e de “musealização” dos bens culturais tangíveis e intangíveis. Os museus instalados em prédios de valor histórico adaptados para esta função ou em edificações constituídas para tal fim, representam lugares de múltiplas práticas e saberes envolvendo uma diversidade de profissionais de distintas áreas do conhecimento. As arquiteturas de museus no meio urbano são espaços de socialização e de aprendizagem, produtores e indutores de significados e sentidos de diversas temáticas, como também são espaços ligados a uma rede de produção, circulação e consumo artístico, estético, cultural, científico e filosófico.

A musealização é um processo científico que compreende um conjunto de atividades do museu, envolvendo o trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (documentação e catalogação) e de comunicação (exposição, educação e outros meios

de difusão). O patrimônio cultural musealizado pode ser considerado materialmente como o passado tangível (prédio histórico ou patrimônio histórico) que foi convertido em museu. Ademais, o ato de musealizar o patrimônio cultural, compreendido como processo, me permite afirmar, em acordo com Mathilde Bellailgue (1992), que a teoria museológica é elaborada a partir da prática museal quando o museu é o laboratório da museologia e, por sua vez, tem o seu material de experimento no real. O real, no museu, é representado pelo objeto, compreendido em seu sentido amplo: como tangível e intangível, podendo ser comparado às duas faces de uma moeda, que se complementam.

O museu é uma instituição social. A noção de instituição como fenômeno social, segundo Émile Durkheim (2007), implica maneiras de fazer, de sentir e de pensar, que são dotados de um poder de coerção. A noção de coerção está relacionada a uma imposição da instituição, em parte, das ideias e das tendências, não sendo, entretanto, elaborada por nós, mas impondo-se no coletivo. Durkheim diferencia o poder de coerção em dois tipos: o interno e o externo ao fenômeno social. O externo está relacionado a uma maneira de fazer fixada ou não. Como exemplo, as normatizações jurídicas e outras; o poder de coerção interno não se deixa perceber tão bem – é uma força invisível, mas que se relaciona à anterior. Neste sentido, os museus como fenômenos sociais e culturais exercem um enorme “poder simbólico” (BOURDIEU, 2007) no espaço urbano. Trata-se de um poder invisível, um capital da economia das trocas simbólicas e de negociação, em que a cultura representada por alguns símbolos de civilização configura os sinais distintivos de um determinado segmento da sociedade belenense.

Mas, até que ponto eles são, de fato, espaços de sociabilidades urbanas? O que significam esses patrimônios culturais musealizados nos bairros da cidade de Belém para os *habitués* que praticam os seus entornos?

Qual a ideia de patrimônio cultural musealizado presente no bairro de Nazaré, a partir das narrativas sobre o cotidiano das ruas, de seus trabalhadores, moradores e frequentadores do MUFPA?

O patrimônio arquitetônico municipal belenense foi demarcado pela expansão da agência portuguesa no vale amazônico, a formação do aldeamento e povoamento do núcleo inicial da formação urbana, que abrange o século XVII e o limiar do século XIX, destacando-se quatro momentos: 1) a ocupação da Amazônia e as ações do governador régio Marquês de Pombal, do século XVII até a segunda metade do século XVIII. Destacam-se, ainda, deste período, os dois núcleos: a) Cidade, atual bairro da Cidade Velha; b) Campina, que já foi nomeado de Comércio, pelo tipo de atividade desenvolvida no bairro, hoje renomeado de Campina; 2) A capital e o arquiteto régio, Antonio José Landi, as construções de igrejas, palácios e todo um cenário urbanístico; 3) A *Belle Époque*, na fase áurea da economia advinda das riquezas geradas pela exploração da borracha, no período de 1870 a 1912; e 4) Os empreendimentos urbanísticos idealizados na administração de Antônio Lemos, no período de 1897 a 1910 (BRITTO, 2009).

Os museus implantados no patrimônio histórico tombado em Belém abrangem prédios do século XVIII, XIX e início do XX, como o caso do MUFPA. Estas arquiteturas de museus representam lugares de disputa entre o moderno e o antigo, envolvendo uma querela patrimonial. Todavia, quando se pensa os seus usos públicos nos espaços urbanos dos bairros, elas são importantes polos de produção de significações e sentidos socioculturais e de memória coletiva no contexto das cidades da Amazônia Oriental, especialmente em Belém. Esses lugares de memória viriam, de certa forma, viriam contrabalançar a perda dos meios de memória por múltiplas causas e efeitos, em especial pelo acúmulo de informações nas sociedades contemporâneas, segundo Huyssen (1994; 2004).

Nestor Garcia Canclini (2005, p. 185-198), ao reportar-se ao papel da cultura em cidades que estão se reinventando, cria duas figuras de representações urbanas que se aplicam à cidade de Belém. De um lado, uma “cidade-paranoica”, com todos os problemas urbanos de segurança e violência e, simultaneamente, de outro, uma “cidade-espetáculo”, pela natureza heterogênea das paisagens amazônicas, pela herança arquitetônica luso-brasileira, francesa, italiana e outras, além dos *habitus* e costumes de tradição indígena, como o padrão alimentar e outros aspectos culturais.

À dialética cidade-paranoica/cidade-espetáculo, no que tange à percepção dos indivíduos/grupos do ambiente urbano, especialmente à percepção dos fragmentos da memória materializados na arquitetura de museu ou no patrimônio cultural musealizado, acrescento a noção de cidade-cotidiano/cidade-monumento, conforme a dimensão do patrimônio cultural enquanto gênero discursivo (GONÇALVES, 2007) na abordagem etnográfica.

Esta digressão da política de preservação do patrimônio nacional reflete-se nos estados e municípios amazônicos. O patrimônio histórico tombado no centro histórico de Belém reporta-se à fase heroica e moderna da trajetória nacional. Na década de 1970, foram criadas as Secretarias de Cultura do Estado do Pará e do município de Belém, assim como a legislação de preservação do patrimônio histórico e cultural dessas instituições culturais.

A política de preservação do patrimônio histórico e seus instrumentos jurídicos correlatos, como o tombamento e o registro, adotam procedimentos relativos a alguns termos cristalizados no campo da preservação, aplicados muitas vezes de forma inadequada, como instrumental de paralisação ou engessamento da dinâmica social e cultural, que o bem patrimonial envolve na sua relação com a sociedade.

A palavra “tombar”, que significa “inventariar”, advém das expressões “livros de tombo” (livros guardados na torre do Tombo de Lisboa, arquivos do Reino); e “tombamento”, expressão que advém da área do direito português.

As práticas adotadas pelo Instituto do Patrimônio e Artístico Nacional (IPHAN) e pelas instituições locais relativas à preservação do patrimônio histórico da cidade e do estado, espelharam-se na política brasileira do período de 1930 a 1980, direcionada para o campo da preservação do patrimônio histórico e artístico, com a criação dos “instrumentos de proteção”, que continuaram praticamente os mesmos: “o tombamento para bens imóveis e os museus para guarda dos acervos de bens móveis”, segundo afirma Maria Cecília Londres Fonseca (2005, p. 217). É importante frisar que graças a essas ações de preservação do patrimônio histórico realizadas no passado, é que, na atualidade da vida cidadina, podemos renovar as interpretações e leituras dos ícones do patrimônio histórico nacional e local.

Estes polos do discurso sobre o monumental e o cotidiano correspondem aos diferentes usos da expressão patrimônio cultural. Os seus efeitos de sentido e de significação são distintos, e correspondem a diferentes maneiras de atribuição de valores, sendo necessariamente inventados e constituídos enquanto categorias discursivas dialogicamente opostas.

Proponho analisar o patrimônio cultural enquanto discurso do cotidiano, na dimensão da rua, ou seja, a partir das narrativas dos trabalhadores de rua, moradores e *habitués* do espaço urbano. Seus lugares de memórias e as categorias nativas sobre a casa, o bairro, a rua e lazer. O espaço-território de referência é o entorno do museu instituído pela UFPA e implantado em um prédio histórico do início do século XX, inserido no circuito de museus da cidade. Atualmente, existe na paisagem urbana de Belém (Figura 2) uma concentração de museus em prédios históricos,



Figura 2. Mapa dos Patrimônios Musealizados em Belém, situados prioritariamente em sítios e edificações tombadas em nível federal, estadual e municipal. Elaboração: Rosângela Britto, 2014.

que foram restaurados e adaptados para a função museológica, assim como em outros estados brasileiros. Esta é uma política de preservação da memória coletiva amplamente adotada no Brasil.

Conforme demonstra a Figura 2, nos bairros da Cidade Velha e Campina localizam-se, respectivamente, o Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGPA), uma instituição particular, e os museus do Núcleo Cultural Feliz Lusitânia, composto pelo Museu de Arte Sacra, Espaço Cultural Casas das Onze Janelas, Museu do Estado Pará, Museu do Círio e Museu da Imagem e do Som, Museu do Forte do Presépio. Ainda na região central de Belém, no bairro de Batista Campos encontra-se Museu de Gemas do Pará, localizado no Polo Joalheiro e de Artesanato do Pará, gerenciado por uma organização social e pelo governo estadual, sediado em uma edificação histórica que abrigou o antigo presídio da cidade, e um prédio anexo. Todos os museus do Sistema são vinculados ao governo do estado, instalados em edificações tombadas pelo IPHAN.

No âmbito da gestão municipal, no bairro da Cidade Velha encontra-se o Museu de Arte de Belém, instalado em uma edificação histórica que abriga a sede da Prefeitura. No bairro do Marco, encontra-se o Bosque Rodrigues Alves, instalado em um conjunto paisagístico e Jardim Botânico, ambos tombados tanto em nível federal quanto estadual. Também vinculado à Fundação Escola Bosque há o Ecomuseu da Amazônia, que é polinucleado, envolvendo as Ilhas de Cotijuba e Caratateua, e os distritos de Icoaraci e Mosqueiro. Este último museu de território engloba em um de seus núcleos, a ilha de Cotijuba, as ruínas do antigo educandário, que anos depois foi convertido em presídio, e que posteriormente foi desativado.

No bairro de São Brás, situa-se o Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), instituição de pesquisa do Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (MCTIC) e o Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA), vinculado ao Ministério da Educação (MEC), localizado no

bairro de Nazaré, ambos de âmbito federal, sediados em sítios protegidos. No mesmo bairro de Nazaré há o Centro de Memória do Tribunal de Contas do Estado, instalado em um prédio de arquitetura moderna, próximo ao “Largo da Memória”.

A Figura 2 (mapa) traz uma vista panorâmica e a localização dessas edificações ou sítios musealizados no espaço urbano de Belém, no intuito de situar espacialmente as edificações e contextualizar um dos espaços delimitados para a pesquisa, bem como a ação da Universidade Federal do Pará (UFPA), ao direcionar um novo uso ao “Palacete Montenegro”, como “museu da universidade” (e não universitário), sob a administração da UFPA.

Este ato administrativo da UFPA nas décadas de 1970 e 1980 vai ao encontro das orientações de preservação do patrimônio histórico vigente no Brasil à época. As orientações eram voltadas a uma prática instituída de solicitar a proteção legal dos bens imóveis pela via do tombamento, por meio das instâncias de preservação federal, estadual e municipal, bem como de associar os bens móveis, ou seja, a organização das coleções de naturezas heterogêneas para guarda nos museus, transformando esses prédios históricos em museus de formatos e vínculos administrativos diferenciados.

Talvez o lugar deste estudo, o MUFPA e o seu entorno, no bairro de Nazaré, nos aponte que a ideia dos belenenses sobre Museu, em espaço fechado, numa “casa” (palácio ou palacete que foi restaurado e musealizado), esteja associada à “coisa velha e antiga” (CHAGAS, 1987), causando-lhes aversão em visitar esses locais, em contraste aos espaços abertos, a exemplo dos parques e bosques, nomeados de “lugar dos bichos” e “lugar das plantas”, como o Parque Zoobotânico do MPEG, o Bosque Rodrigues Alves e o Mangal das Garças. Essas expressões foram utilizadas por duas interlocutoras: a primeira, Ocilene Paiva (Leny), de 36 anos, ao relatar os seus passeios na época escolar, em que museu significava para ela o

“lugar dos bichos”; e a segunda, Terezinha Siqueira, ao relatar as visitas com seus filhos e netos ao Bosque Rodrigues Alves.

O estudo da percepção da “musealidade” (SCHEINER, 2005) dos belenenses está relacionado à pesquisa do patrimônio cultural como categoria pensamento (GONÇALVES, 2002) – ou mesmo às “práticas culturais espaciais de consumo cultural” (CERTEAU, 2008b, p. 37-53; MAYOL, 2008, p. 37-45). Compreendo a musealidade como o objeto de estudo da museologia, sendo uma relação especial entre o homem, a memória, o espaço e o tempo (SCHEINER, 2005, p. 8).

Outro aspecto relevante nesta pesquisa etnográfica consiste em situar o contraponto entre os dois gêneros discursivos do patrimônio cultural como categoria de pensamento, conforme explicitado por Gonçalves (2007): o discurso do monumental e o discurso do cotidiano, assim como relacionar o patrimônio às dimensões das paisagens. Neste sentido, a noção de paisagens – e não de paisagem – como um campo plural e polissêmico de estudos, emerge nesta reflexão como possibilidade de estabelecer um diálogo entre diferentes campos do conhecimento, como a Antropologia e a Museologia (mais especificamente a teoria e a prática museológicas), no intuito de refletir sobre categorias referentes à dinâmica entre natureza e cultura, visando ultrapassar uma noção binária e excludente, que tende a separar radicalmente tais dimensões da experiência humana no mundo.

Ademais, entendo que os conceitos atribuídos pela Museologia para o entendimento sobre Patrimônio compreendem que a categoria patrimonial passa a ser definida a partir das relações entre as coisas, as pessoas e os espaços/cenários, produzindo uma paisagem urbana de extrema complexidade, onde a ideia de patrimônio é de extraordinária relevância. A categoria patrimonial, estudada nesta dimensão teórica, que visa correlacionar atribuição de valores e de usos de um determinado

espaço sócio-histórico e simbólico, instiga-me a aproximar esta correlação teórica ao conceito de paisagem/paisagens.

Sharon Zukin propõe uma reflexão sobre as “paisagens urbanas pós-modernas” (ZUKIN, 2000, p. 81) como uma categoria importante para a compreensão das transformações espaciais, em que a pós-modernidade relaciona-se à dinâmica de consumo visual do espaço e do tempo. A autora cria duas categorias de paisagens urbanas latentes. A paisagem vernacular, daqueles sem poder, que se identificam com os trabalhadores de rua dos cenários da pesquisa no bairro de Nazaré. O termo vernacular é uma expressão aplicada pela arquitetura como a capacidade de se ajustar as circunstâncias (ZUKIN, 2000, p. 84) aos fatores externos, fora do controle da arquitetura de cunho popular. Outro termo é a “paisagem de poder” (ZUKIN, 2000, p. 106), que são demarcações físicas onde o poder se distribui, separando e estratificando atividades e grupos sociais.

Para a interpretação da relação entre os discursos do cotidiano e do monumental, proponho aplicar a expressão “paisagem vernacular”, como exposto por Zukin (2000), associada à noção de “táticas”, conforme atribuído por Certeau (2008a), como uma atribuição de sentidos relacionada a “um cálculo que não pode contar com um próprio, nem, portanto, com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível” (CERTEAU, 2008a, p. 46). A tática depende do tempo, pois necessita jogar constantemente com os acontecimentos para transformá-los em ocasiões. Outro tópico destacado no consumo ou uso dessas práticas cotidianas é o fato de que as táticas se produzem sem capitalizar, ou seja, sem dominar o tempo.

A outra expressão criada por Zukin (2000), a “paisagem de poder”, não será empregada nas interpretações da pesquisa, porque considero que o poder atua como uma microfísica (FOUCAULT, 1979); o poder não se consolida como um reservatório, mas se espraia em todas as

direções. Neste sentido, empregarei o termo “paisagem museológica”, em contraponto à “paisagem vernacular”. Esta paisagem museológica está sedimentada em uma longa tradição ocidental de representação dos museus tradicionais, mas que vem se modificando desde a década de 1980, aproximadamente, a exemplo das perspectivas de museu integral – ou integrado à comunidade – ou, ainda, como aponta Tereza Scheiner (2012), a representação do fenômeno Museu vem, cada vez mais, se constituindo nas relações com o espaço, o tempo e a memória, e como forma de agir diretamente junto a determinados grupos sociais e indivíduos.

Também associo a expressão paisagem museológica ao termo “estratégia”. Segundo Certeau (2008a), a estratégia visa postular um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio, ou seja, um conjunto de práticas que está relacionado ao poder especializado. Portanto, a estratégia é “capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta” (CERTEAU, 2008a, p. 46), como no caso da relação do museu com o seu entorno.

Esta pesquisa etnográfica sobre os usos do espaço urbano em um local pré-determinado, em um bairro da cidade de Belém, tendo como foco principal a relação dos indivíduos e grupos sociais urbanos com o patrimônio arquitetônico musealizado e o seu entorno, está relacionada ao que considero como uma reflexão “político-existencial”, associando-me a Severino (1993), que nomina sob esta categorização os trabalhos de pós-graduação nos quais o pesquisador elege um tema de pesquisa que esteja relacionado com a sua vida; que esteja ligada à biografia do pesquisador.

Na aproximação desta categoria de análise em relação ao meu objeto de pesquisa, especialmente na minha trajetória profissional, parto do princípio de que por treze anos, entre 1993 e 1996, vivenciei experiências na direção de do Museu de Arte de Belém (MABE); e de

1997 a 2006 assumi cargos de direção e atuei como técnica na organização de novos museus, além de *atuar como design* de exposições museológicas, no âmbito da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, no Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIM/SECULT-PA). Agora, na condição de pesquisadora, permito-me realizar o movimento extramuros a estas instituições, no intuito de compreender a gramática dos *habitués* do bairro de Nazaré em relação ao MUFPA, e as diferentes narrativas de constituição da paisagem museológica e da paisagem vernacular instituídas naquele local por ações de determinados indivíduos e grupos sociais urbanos.

É nesta direção que justifico a escolha do tema e a observação das situações sociais e culturais descritas pela etnografia. Ademais, a dimensão política espelha-se em Hannah Arendt (2006), ao afirmar que o político surge no intraespaço e se estabelece na relação entre os homens, no convívio e no agir coletivo.

Ademais, a reflexão crítica sobre o patrimônio cultural musealizado no espaço urbano-social da cidade de Belém, correlacionada às pesquisas das práticas socioespaciais e culturais incorporadas e produzidas nos espaços urbanos das ruas e dos bairros, é um tipo de estudo ainda pouco desenvolvido no âmbito acadêmico local.

Neste intuito, pretendo descrever o fenômeno das temporalidades da memória dos lugares desvelados pelos indivíduos e grupos sociais urbanos em seus itinerários nas ruas do bairro de Nazaré, que tem como marco visual de referência na paisagem uma edificação de valor histórico musealizado, na qual funciona o museu da UFPA. Este fenômeno das temporalidades foi interpretado no âmbito do estudo em diferentes camadas de memória interligadas, mas que aqui foram agrupadas por segmentos de interlocutores, que representam diversos grupos sociais:

a) as memórias dos *habitués* do bairro de Nazaré, que revelam a incorporação dos espaços urbanos em cartografias subjetivas sobre a rua, o bairro e a sua relação com seus locais de pertencimento e com o patrimônio cultural musealizado na cidade de Belém;

b) as memórias acerca do lugar/patrimônio, neste caso, o MUFPA, desveladas pela biografia sociocultural das coisas – o “Palacete Montenegro”/Jardim de Esculturas;

c) as memórias sobre a relação dos trabalhadores de rua que atuam com seus saberes e ofícios nas calçadas-ruas das “esquinas” do cruzamento de duas ruas no “reduto” do bairro de Nazaré, sobre as mudanças e permanências das paisagens daquele lugar e seus olhares sobre o patrimônio cultural musealizado da “esquina”;

d) as memórias dos indivíduos (diretora e ex-diretores, funcionários) sobre as suas práticas socioculturais, com relação ao trabalho desenvolvido na instituição museológica.

Com referência às dinâmicas sociais dos indivíduos e grupos que frequentaram as exposições museológicas realizadas no âmbito do MUFPA, tanto nas salas expositivas (área interna) quanto no Jardim das Esculturas (área externa), na interpretação das práticas de sociabilidade urbana, no evantamento de dados quantitativos e no perfil das categorias sociais do público visitante do museu no período de 1986-2013 associando-se aos dados qualitativos. Outro objetivo refere-se à materialização das gramáticas de rua, de bairro, de museu, de patrimônio e dos usos do tempo livre e de lazer dos indivíduos e grupos sociais urbanos.

No intuito de alcançar os objetivos da pesquisa, lancei-me neste univeso urbano do bairro de Nazaré, em especial nas ruas do entorno do “Palacete Montenegro”, num pequeno “reduto” do bairro, a partir do olhar antropológico, utilizando o método etnográfico, que consiste na

observação participante, que se caracteriza por um contato prolongado no cotidiano, a partir do convívio com as formas sociais existentes naquele contexto urbano, no caso em estudo, delimitado no cruzamento de duas ruas. O método da observação participante aplicado no campo seguiu os fundamentos relativos ao “ofício do antropólogo” (DA MATTA, 1978, p. 1-12).

Assim, observei situações que inicialmente me pareciam mais banais, vivenciadas pelos atores sociais, como uma simples conversa entre duas pessoas idosas, a troca de afagos de um casal, o fluxo apressado dos jovens estudantes uniformizados entre a parada de ônibus e seus colégios, as risadas frouxas e altas dos adolescentes trocando seus segredos do dia de aula, as relações anônimas entre clientes e vendedores de doces, pastéis, lanches, revistas, bombons, dentre outros produtos. As beatas e devotas de Nossa Senhora de Lourdes, que circulam apressadamente entre os sinais a caminho das missas matinais das quartas-feiras; os sons estridentes do canto dos periquitos ao amanhecer no bairro, passando pelo barulho infernal dos carros e ônibus, ao som de músicas de rock, brega e sertanejo do “rádio possante” do Mike, vendedor da banquinha de pastéis e sucos, dentre outras paisagens, situações e acontecimentos do dia a dia, que aos poucos convergem em vários instantes temporais (BACHELARD, 1988), que revelam a dinâmica da vida pulsante e pululante daquele lugar, pelos atos espaciais cotidianos dos praticantes daquele “reduto” do bairro.

As itinerâncias nos trajetos das ruas, com os interlocutores ou apenas participando, conforme os itinerários urbanos, seguindo as pessoas no seu cotidiano, em ações que transformam os espaços do bairro em “lugares praticados”, como uma concepção do “agir”, que para Certeau (2008, p. 92) é uma noção inseparável de uma referência a uma “arte”, a um “estilo” ou a bricolagem do “fazer-com” (usos e táticas) e as “maneiras de fazer” (ou de consumo) em seus contextos de usos.

As etapas da pesquisa etnográfica no âmbito urbano envolve o que Gilberto Velho (2008, p. 130) nomeia de “observar o familiar”, em que as noções de distância e objetividade são relativizadas pelo pesquisador. Neste sentido, nos meandros das pesquisas no âmbito da antropologia urbana me permiti investigar as práticas e saberes do meu cotidiano urbano, sem a preocupação de tentar alcançar resultados imparciais e neutros (VELHO, 2008).

Objetiva-se trazer a rua e as vivências cotidianas dos indivíduos/grupos no espaço urbano (no meio ambiente e na arquitetura) inter-relacionadas às experiências de percepção ambiental na relação objeto-observador, a partir das diferenciadas dimensões da “morfologia urbana” que, segundo Lamas (1992), a leitura do meio urbano e a sua descrição se processam pela experiência ambiental.

Nesta pesquisa de um determinado setor do bairro de Nazaré, destaco como grandeza de escala para descrição a dimensão setorial da rua, que, para a sua apreensão, faz-se necessário o movimento. Neste caso, o observador pode se situar em pontos ou locais pré-determinados no espaço urbano, e vir constituindo recortes da paisagem. Nos cenários observados por mim nos traçados do cruzamento das ruas “José Malcher” e “Generalíssimo”, assentam-se as disposições dos edifícios e outros marcos visuais, e se desdobram nos quarteirões que interligam diversos espaços e partes da cidade. Os traçados das ruas indicam a orientação da circulação, e também estão ligados aos percursos e à mobilidade de bens, pessoas e ideias.

No ambiente urbano, a relação entre espaço e lugar remete à noção de cenário, como as localizações específicas em que a cultura será interpretada como um fenômeno espacialmente localizado, conforme Akhil Gupta e James Ferguson (2000, p. 30-40), sobretudo a partir dos relatos dos indivíduos/grupos sobre os usos do espaço da rua de um

“reduto” do bairro de Nazaré, pois eles efetuaram um trabalho de transformação de espaços em lugares, que são operacionalizados por duas formas de determinações, segundo Certeau (2008a):

[...] uma, por objetos ou, em outros termos, as “coisas”, em seu processo de materialização; a outra, por operações que “atribuídas a uma pedra, a uma árvore ou ao ser humano, especificam espaços pelas ações de sujeitos históricos (parece que um movimento sempre condiciona a produção de um espaço e o associa a uma história) (CERTEAU, 2008, p. 203).

Maurice Halbwachs (2006) aponta o fato de que não há memória coletiva sem que esta se desenvolva em um quadro de referência espaço-temporal. A memória individual refere-se a uma intuição sensível, a qual só existe relacionada à memória coletiva, porque todas as lembranças ou recordações são constituídas no interior de um grupo social. Ademais, a memória é sempre construída pelo grupo do qual o indivíduo já fez parte e com o qual estabeleceu uma comunidade de pensamentos, mas também é um trabalho do sujeito. As lembranças que permeiam o presente não são reflexões prontas do passado, mas contínuas reconstruções ecléticas, seletivas, repousadas em ações e percepções posteriores, baseadas em códigos que são alterados, e por meio dos quais os humanos se delineiam, se simbolizam e classificam o mundo a sua volta (LOWENTHAL, 1998, p. 63-201).

No intuito de tecer as lembranças dos relatos das redes de conversações, propus a elaboração de mapas, considerando que não há memória coletiva sem que esta se desenvolva num quadro espaço-temporal. Incentivei os interlocutores da pesquisa em seus retornos ao espaço de vivência de suas experiências, para que este modo de agir pudesse viabilizar o reaparecimento desta ou daquela categoria de lembranças no momento presente.

Os mapas contêm as localizações específicas dos itinerários urbanos nos espaços das ruas do bairro, especialmente aqueles que foram pontuados

pelos indivíduos e grupos, no intuito de situar os relatos das memórias em determinados lugares narrados pelos atores sociais que compuseram a rede de conversações, estabelecida por meio da aplicação da técnica de entrevistas livres e semiestruturadas. Os roteiros das entrevistas foram elaborados conforme as diferentes categorias de interlocutores, que, neste caso, são os trabalhadores de rua e os grupos de visitantes e mediadores das exposições realizadas pelo MUFPA.

Neste sentido, as ações das inventividades das práticas espaciais de uso do espaço urbano e arquitetônico puderam ser tecidas em cartografias. As cartografias são os mapas das experiências de percepção dos atores sociais em relação ao meio ambiente urbano, que é reinventado pelos relatos das emoções e das lembranças vivenciadas, e no uso dos espaços e das formas urbanas e arquitetônicas nos bairros da urbe no presente. Outra base significativa para a proposta de elaboração de mapas e desenhos à mão-livre de alguns interlocutores foi idealizada a partir das pesquisas de Ana Maria de Niemeyer (1998, p. 11-40), que se reporta à noção de mapa como resultante de um processo lógico de orientação espacial, que faz parte de um sistema mental de referências espaciais.

As “etnobiografias” seguem o desafio de realizar a etnografia de uma biografia. Segundo Marco Antônio Gonçalves, Roberto Marques e Vânia Cardoso (2012, p. 9-17), a realidade sociocultural é apreendida a partir da experientiação do mundo vivido, aposta em narrativas constituídas pela interação entre os interlocutores e o antropólogo.

A percepção da imagem do ambiente urbano na cultura ocidental, segundo Kevin Lynch (1997), refere-se, em especial, às ruas, aos cruzamentos e redes de vias, em que os sistemas de referências no meio citadino são o marco, o monumento ou mesmo as zonas ou bairros, os traçados das ruas e os nós. A leitura ou o posicionamento do humano no meio urbano se dá a partir dos usos do sistema de orientação no

espaço, que mudam conforme cada cultura. Destaco dentre os sistemas de orientação, em primeiro lugar, o equilíbrio vertical do humano e as noções de acima/abaixo, esquerda/direita, horizontal/vertical, alto/baixo, longe/perto, dentre outras, que são as formas de se orientar na cidade (TUAN, 1983; LAMAS, 1992).

Ao caminhar no meio urbano, na rua da cidade, o corpo assume a dimensão da escala, ou seja, é o elemento de relação de medida entre o humano e as fachadas das casas, edifícios, árvores, letreiros, cores, texturas e uma infinidade de elementos que, organizados entre si, definem a forma e divulgam a imagem urbana. Outra dimensão da escala se dá entre os elementos que constituem a própria morfologia urbana, ou seja, a cidade percebida na unidade mínima da rua, numa escala setorial, em contraponto às dimensões do urbano ou a escala do bairro; e a dimensão territorial ou a escala urbana (LAMAS, 1992). No ato de caminhar, estas escalas se apresentam contínuas e descontínuas, mas sempre numa relação entre si.

Segundo Jo Takahashi (2003, p. 1479-164), faz-se necessário compreender uma perspectiva do corpo, para situar a sua locação e dimensão pessoal no cenário urbano. Dessa extensão do corpo aparecem as conformações, que excedem a semântica da dimensão pessoal, a tessitura dos espaços, a organização ambiental da cidade e do desenho da paisagem urbana. “Essas camadas sobre camadas constituem a perspectiva por meio da qual podemos visualizar a relação do corpo com a cidade” (TAKAHASHI, 2003, p. 147). A perspectiva do corpo para refletir sobre a cidade também passa a ser considerada pelos urbanistas a partir dos anos 1980.

A interpretação do espaço social, concebido ou vivenciado, está correlacionada à compreensão sobre a sociedade, com suas redes de relações sociais e valores. As “categorias sociológicas” (DA MATTA, 1997, p. 14) ou de pensamento – bem como os “fatos sociais e fatos sociais

totais”, seguindo as orientações da escola de antropologia francesa, em especial de Émile Durkheim (1978, p. 167-182) e Marcel Mauss (2003, p. 185-314), respectivamente. Estas são categorias que pretendem dar conta daquilo que uma sociedade pensa, e assim institui como seu código de valores e ideias: a sua cosmologia e seus sistemas classificatórios.

A expressão *processos espaciais* é aplicada pelos geógrafos para tratar sobre o que ocorre no espaço ao longo do tempo, e a relação com a ação humana. Nas cidades há uma ênfase à centralização e às áreas centrais, que geralmente são os centros de comércio ou os eixos irradiadores de expansão da cidade. Num segundo momento há a descentralização e os núcleos secundários de comércio, serviços e indústrias, dentre outros que tornam o espaço urbano mais complexo, com as dinâmicas espaciais da segregação (CORRÊA, 1992). A dicotomia centro/periferia é diluída e as cidades urbano-industriais na contemporaneidade passam a ter múltiplos centros e periferias.

A partir daí, algumas questões são postas: Como o espaço se manifesta em diferentes sociedades? Roberto Da Matta (1997a, p. 30) propõe, em contraponto às outras sociedades, que a sociedade brasileira “se singulariz[a] pelo fato de ter muitos espaços e muitas temporalidades que conviv[e]m simultaneamente”.

Baseada na perspectiva de uma fenomenologia da imaginação poética do espaço, guiada por Gaston Bachelard (2008), em “A poética do espaço”, a qual se faz perceber a partir de uma reciprocidade entre a experiência do humano nos espaços de intimidade da casa, que simboliza a primeira forma geométrica que habitamos no mundo, e extrapola a noção geométrica da casa, para uma constituição do ser numa relação de reciprocidade, entre o ser interior e o ser exterior, entre imaginação e razão.

A “ritmonálise” bachelardiana orienta-se a partir dos ensinamentos do luso-brasileiro Lucio Alberto Pinheiro dos Santos, que pressupõe um modelo de conhecimento baseado em uma ontologia do ritmo. A meditação dos ritmos que marcam a vida humana é uma “doutrina da infância sempre possível, abrindo sempre diante de nossos olhos um porvir indefinido” (BACHELARD, 1988, p. 134).

Rocha e Eckert (2010; 2011, p. 107-126) reportam-se às imagens do tempo nos caminhos da memória, como uma “etnografia da duração” baseada no estudo das formas sensíveis da vida social, em que a “imaginação criadora” (ROCHA, 1995, p. 85-91) é fundamental na escritura do texto etnográfico. As autoras associam-se à antropologia urbana, buscando interface com a antropologia da imagem, e filiam-se às etnografias da duração e do imaginário, baseadas, respectivamente, em Gaston Bachelard e Gilbert Durand.

Baseada nestas orientações teóricas, outra questão posta na pesquisa é: Como posso descobrir estas múltiplas singularidades e simultaneidades de espaços-tempos num “reduito” do bairro? O primeiro passo que interpretei nos espaços das calçadas das ruas foi a demarcação de territórios dos agrupamentos sociais, que se processou pela delimitação de fronteiras, ora por laços de amizade ou de parentesco, ora por certo respeito nos usos de um determinado espaço, pela oferta de um serviço específico em detrimento a outros, num pequeno fragmento das ruas no universo urbano do bairro. Num segundo momento, a identificação dos agrupamentos sociais em cada território, com o intuito de compreender de qual modo as divisões ou fronteiras são estabelecidas pelos indivíduos/grupos, e como estas são legitimadas ou não pelos variados segmentos sociais. O terceiro passo foi compreender as gramáticas nativas sobre o que significava para os indivíduos/grupos aquele prédio da esquina, e as mudanças e permanências daquele local no tempo em que estavam ali realizando os seus saberes e ofícios ou práticas sociais e espaciais.

Considerando as delimitações de fronteiras, nem sempre visíveis nas ruas do bairro de Nazaré, destaquei a geometria habitada da casa – ou do ambiente construído ou o “espaço construído” (o interior da arquitetura, que configura a edificação) – o muro, sendo o limite físico do lote, em contraponto ao espaço aberto, portanto, sem nenhuma edificação, o que nos leva a relações entre polos complementares presentes num *continuum*: espaço aberto e fechado, interno e externo, fora e dentro.

A pesquisa de campo foi realizada simultaneamente: fora (nas ruas do bairro) e dentro (no MUFPA). No museu, acompanhei as visitas orientadas às exposições temporárias, período em que realizei o registro fotográfico da relação dos públicos-sujeitos no espaço expositivo, nas salas do “Palacete Montenegro”, com as obras de artes visuais expostas nos referidos eventos; acompanhei o deslocamento dos indivíduos e dos grupos no espaço expositivo e suas reações, comportamentos e comentários, seguindo as orientações maussianas de análise das “técnicas corporais” (MAUSS, 1974, p. 211-223), segundo as quais as “técnicas corporais são modos como os homens sabem servir-se de seus corpos”.

A pesquisa documental – o termo documental aqui é compreendido em sentido lato – incluindo fontes impressas, objetos tridimensionais e imagens. Preferencialmente, as imagens fotográficas foram sendo organizadas a partir das etnografias de rua e biográfica, como também reuniram fotografias requisitadas ao coordenador de acervos fotográficos do MUFPA, Patrick Pardini, com o registro das atividades expositivas e educativas e das coleções de artes visuais sob a guarda do MUFPA.

Conforme demandado pelo objeto de estudo, também associei os dados quantitativos à pesquisa qualitativa, por considerá-los necessários para conhecer os diferentes segmentos sociais: homens ou mulheres –

identificando-se a procedência, profissão e a visita que participaram entre os eventos expositivos realizados no MUFPA, no período de 1986 a 2013. A fonte documental desta análise foram os 19 livros de frequência das exposições do MUFPA, que serviram de base para a investigação. Esta abordagem, no tópico referente ao estudo de público, permitiu a caracterização dos visitantes e frequentadores ao longo de todas as administrações do museu universitário.

O “Palacete Montenegro” foi considerado um documento. Neste sentido, a edificação foi interpretada em sua trajetória, ressaltando-se a sua “biografia cultural” (KOPYTOFF, 2008, p. 85-121). Nestes rumos destaquei a historicidade da materialidade da casa-palacete e seus diferentes usos e funções. Foram também utilizadas três fontes primárias:

- 1) a escritura da casa, no intuito de descobrir os antigos proprietários e a anexação do terreno que hoje constitui o jardim do MUFPA, pesquisado no 2º Cartório de Ofícios de Belém;
- 2) consulta ao processo de tombamento do palacete Augusto Montenegro, através da pesquisa realizada na biblioteca do Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Estado;
- 3) interpretação das incorporações na atual forma arquitetônica do palacete, tendo como fontes: a) pesquisa *in loco*; b) consulta ao setor de projetos e patrimônio da Prefeitura do Campus da UFPA; c) consulta ao acervo fotográfico do MUFPA sobre as condições da casa em diversos contextos, a partir deste arquivo institucional, que reúne documentos desde a primeira gestão do MUFPA, que remonta ao período de 1986 até 2003.

No uso desta técnica de pesquisa documental, foi possível recriar os cenários e as personagens do cotidiano funcional daquela instituição e perceber os vínculos externos com outros setores da universidade, assim como reconstituir suas práticas na realização das ações processuais de

preservação, documentação e guarda das coleções e do prédio; a interação ou não com as instituições de ensino do seu entorno e as práticas de comunicação, exposição e ações socioeducativas realizadas pela instituição. Reconstituem-se as práticas dos indivíduos nos seus atos e contextos históricos, econômicos e sociais, apresentados por suas ações e abordagens adotadas a certos temas e problemas técnicos internos ou externos ao cotidiano do MUFPA. Segundo Arlete Farge (2009; 2011), “o sabor do arquivo procura arrancar um sentido adicional dos fragmentos de frases encontradas; a emoção é um instrumento a mais para polir a pedra, a do passado, a do silêncio” (FARGE, 2009, p. 37).

Redes sociais urbanas de interlocuções ou conversações

A noção do termo “conversação”, empregado neste estudo no sentido lato, está associado ao verbo conversar, ou seja, ao ato de encontrar-se habitualmente num mesmo local, numa ação de convivência, ao frequentar um mesmo ambiente, no intuito de efetuar troca de opiniões, de ideias entre duas pessoas sobre uma temática vaga e às vezes ampla (HOUAIS, 2009). Neste estudo, esta expressão foi associada à noção de dialogismo, como aponta Mikhail Bakhtin (2011). O dialogismo vai além da ideia de um destinatário passivo, que se limita a compreender o locutor (ou autor). Nesta situação, o enunciado é o centro de referência dos estudos da linguagem. Bakhtin (2011) explicita a ideia de comunicação dialógica, entendida como uma relação de alteridade, de intersubjetividade. O dialogismo sendo uma relação específica de sentido, na qual o diálogo se desenvolve na presença de um terceiro invisível, dotado de uma compreensão responsiva, isto é, de modo intersubjetivo, em que o compreender pressupõe tornar-se o terceiro sujeito no diálogo (o autor ou locutor, o destinatário e o superdestinatário).

Em outros termos, a ideia de conversação está interligada aos autores da teoria antropológica pós-moderna, a partir das reflexões sobre o papel do antropólogo como autor, exposto nos textos publicados na clássica coletânea de *Writing Culture* (1986), editada por James Clifford e George Marcus, cuja maioria dos autores alinha-se direta ou indiretamente à figura de Clifford Geertz. No cômputo geral, os autores propõem uma concepção abrangente da etnografia, uma instância ética para o fazer antropológico e a ênfase no discurso, ao invés do foco na representação de mundo. Segundo a resenha de Wilson Trajano Filho (1986, p. 135), “o livro incentiva a experimentação na construção das etnografias, propondo o modelo do diálogo que sempre conduz à explicitação das diversas vozes que falam e do contexto das falas”.

Reporto-me aqui a uma antropologia dialógica. Neste tipo de abordagem há sempre uma tensão entre “re-apresentação e presença” (FABIAN, 1990, p. 753), pois, antes de falarmos apenas a respeito dos outros, o ofício do antropólogo implica em “falar com os outros”, segundo Johannes Fabian (1990; 2006), ao refletir sobre uma antropologia orientada pela linguagem, que se baseia no alicerce de uma intersubjetividade humana. Outro autor, Dennis Tedlock (1985), refere-se à origem grega do termo “dia-logos”, que significa “falando de um lado ao outro” (TEDLOCK, 1985, p. 184). Partindo desta premissa, o autor sugere em sua proposta uma antropologia do diálogo (TEDLOCK, 1985).

Nestes caminhos de uma etnografia sensível às conversações ou às interlocuções numa perspectiva interpretativa associada à antropologia de grupos urbanos e à antropologia na cidade, estou atenta às tensões da oposição simplificada entre diálogo e monografia, pois, de fato, existe a presença da autoridade do etnógrafo, que se expressa na função de autor, conforme explicitam Roberto Malighetti (2004, p. 109-122) e Vicent Crapanzano (1991, p. 59-79). Nestas relações de comunicação dialógica, observa-se que, por mais que o etnógrafo almeje suprir o

monólogo pelo diálogo, o seu discurso e escolhas das formas de apresentação do texto etnográfico irão permanecer numa dimensão assimétrica (MALIGHETTI, 2004, p. 109-122).

Já em relação à ideia do antropólogo como autor, acredito que o antropólogo esteja na condição de “autor-escritor” (GEERTZ, 2009, p. 43), e sempre terá sua presença marcada na intersubjetividade com seus interlocutores, na escrita do texto etnográfico, na enunciação ou mesmo na estruturação do enunciado narrativo, que poderá ser valorizado como alteridade, e a emergência das vozes sociais nas formas das narrativas etnográficas. Sobre a autoridade etnográfica, cito James Clifford (2008, p. 17-58), que identifica alguns modos de autoridade: o experiencial, o interpretativo, o dialógico e o polifônico – que estão disponíveis aos escritores de textos etnográficos.

Neste estudo, enfatizo os modos de autoridade dialógica e polifônica. Neste sentido, a escrita etnográfica apresenta-se como uma ação, às vezes não controlada e multissubjetiva que, segundo Clifford (2008, p. 54), “ganha coerência por atos específicos de leitura”. Assim, as perspectivas pós-modernas da antropologia me permitiram entrecruzar olhares diversos e certa dose de desordem, como aponta Roberto Cardoso de Oliveira (2003b, p. 91-107), mas guiada por uma perspectiva criativa, e também estética, a partir de uma concepção ética e, portanto, mantendo uma conduta como iniciante no campo de estudo antropológico, para que pudesse encontrar atitudes prudentes e rigorosas no exercício do fazer etnográfico.

Explicitarei a noção de interlocução e a minha função como autora-escritora do texto etnográfico, ao reportar-me à pesquisa de campo da antropologia, que foi pautada nos pressupostos metodológicos traçados “como a procura incessante do diálogo com o outro”. Assim, o “estranhamento passa a ser não só a via pela qual se dá o confronto entre diferentes teorias, mas também o meio de autorreflexão”,

conforme indica Mariza Peirano (1990, p. 4). Mais adiante descrevo os procedimentos na construção das redes sociais urbanas de interlocuções ou conversações traçadas ao longo da pesquisa empírica-conceitual.

O método da análise situacional, segundo Van Velsen (2010, p. 437-468), orienta a ação do antropólogo a guiar-se pelas observações de situações concretas e dos comportamentos de indivíduos específicos, no intuito de arranjar-los como parte constituinte da interpretação dos processos sociais e culturais. A partir desta abordagem, os personagens-atores sociais foram focalizados em situações particulares, de um local específico, por um determinado período, entrecruzando as análises sincrônicas, de princípios estruturais gerais, que estão ligados às análises diacrônicas, das operações particulares de atores sociais específicos, em situações vivenciadas e detalhadas, ou mesmo adentrando nas biografias dos interlocutores, como “sujeitos históricos” (CERTEAU, 2008a).

Neste tipo de estudo enfatiza-se a inter-relação da fluidez de indivíduos em movimento através do tempo e do espaço. No caso estudado, objetivei compreender os processos sociais e as interações entre os indivíduos/grupos urbanos em determinadas ações nos espaços de um bairro. Neste sentido, inicialmente identifico as categorias sociais existentes nos *loci* da pesquisa. Em seguida foram agrupadas distintas categorias segundo a profissão/ocupação. Por exemplo, no *lócus* referencial há os trabalhadores do MUFPA, que representam um grupo social organizado hierarquicamente; e os trabalhadores de rua, que estão alocados esparçadamente em vários territórios das calçadas. Outros tipos de categorias sociais são as pessoas vinculadas por laços de parentesco, no caso dos artistas plásticos e visuais e seus familiares, os quais estão inseridos na categoria de moradores do bairro, mas também associados pela sua ocupação, na categoria dos artistas, além de integrarem o grupo pessoas de minha convivência profissional, ora como discente, ora como docente do Instituto de Artes da UFPA.

Os demais indivíduos foram observados na condição de transeuntes-passantes, que representam um grupo heterogêneo de pedestres. São indivíduos/grupos que estão de passagem nas calçadas das “esquinas”, sem distinções entre homens, mulheres, crianças, negros ou brancos. Foram identificados outros grupos de indivíduos que transitam a pé ou nos meios de transportes, agrupados por categorias de gênero (homens, mulheres) ou por tipos de ocupação (estudantes), dentre outros.

Após realizar a pesquisa empírica, percorrendo os “espaços intersticiais” (NADEL apud FELDMAN-BIANCO, 2010, p. 29) das ruas e do MUFPA, e de realizar entrevistas com os indivíduos na etapa do trabalho de campo, o terceiro estágio da pesquisa consiste no processo de interpretação dos dados qualitativos. Iniciei o estudo das interconexões dos indivíduos e grupos observados a partir dos *loci* moventes das situações em campo, interpretadas no conjunto das ações realizadas com os interlocutores em suas práticas culturais espaciais, de caminhar, trabalhar e de lazer ou mesmo as atividades educacionais. A expressão “espaços intersticiais” foi aplicada por Nadel (apud FELDMAN-BIANCO, 2010) para tratar as “relações interpessoais, as interações e as comunicações cotidianas por meio das quais instituições, associações e maquinarias legais operam” (FELDMAN-BIANCO, 2010, p. 29), relacionado a um “estudo microscópico e detalhado de interstícios sociais e relações interpessoais” (Idem).

A noção significativa de “agregado social” foi empregada neste estudo, seguindo Joseph Fichter (1973). O termo “agregado” representa a reunião de pessoas, que se processa pela simples razão de estarem agrupadas espaçadamente em territórios imaginários. Nestas situações, as pessoas encontram-se próximas fisicamente, mas sem comunicação recíproca e estabelecem um mínimo de relações sociais. Ainda segundo Fichter (1973), que sugere uma classificação por tipos de agregados, como as manifestações públicas, multidões, os agregados residenciais e os agregados funcionais.

Neste sentido, a partir desta noção de agregado social, ao interpretar o conjunto de interlocutores da pesquisa, suas categorias sociais atribuídas por valores sociais, entre os escolhidos como principais personagens/atores sociais, busquei verificar como se processaram as relações dos indivíduos/grupos nesta estrutura, no intuito de identificar algumas formas de associação entre elas. Partindo desta premissa, outras noções conceituais foram significativas, como a noção de “quase grupos” (*quasi-groups*), segundo Adrian Mayer (2010, p. 139-170), que se configura como um campo de recrutamento de pessoas. Outra noção de Mayer é de “quase grupo interativo”. Este tipo de associação de indivíduos apresenta certo grau de organização, mas ainda não constitui um grupo. Nas ciências humanas e sociais, a noção de grupo é vasta e, neste estudo, ancorei-me na noção explicitada por Fichter (1973), que caracteriza o grupo social como “uma coletividade identificável, estruturada, contínua, de pessoas que desempenham papéis recíprocos, seguindo determinadas normas, interesses e valores sociais, para a consecução de objetivos comuns” (FICHTER, 1973, p. 140).

O segundo conjunto delinea-se como agregado funcional, organizado na forma de um grupo familiar ou de “quase grupo”. Para Mayer (2010), o “quase grupo” tem a mesma configuração de interconexões em um conjunto-de-ações. Estas interconexões ocorrem por uma série de contextos e atividades que congregam indivíduos, sem uma base formal. Neste sentido, o conjunto de indivíduos reunidos no agregado funcional dos trabalhadores de rua da “esquina” foi considerado um “quase grupo interativo”. Esta configuração baseia-se “em um conjunto de indivíduos em interação” (MAYER, 2010, p. 140). Neste agregado, a interação ocorre em um conjunto-de-ações (*action-set*) ou numa série de conjuntos-de-ações.

O conjunto das atividades de trabalho nas ruas, nas esquinas, aplicando uma diferença elaborada por Nazareno, um dos grupos de trabalhadores “licenciados” pela Secretaria de Economia do Município (SECON) para

exercer a atividade de comércio ou serviços, como a banca de revista, os carrinhos de venda de lanches, sucos, doces e outros que pagam taxas à SECON, geralmente usam materiais como lonas ou plásticos de cor verde-musgo para identificar o seu “ponto”. Mas também há os trabalhadores de rua “não licenciados”, ou seja, os ambulantes e informais, como o vendedor de frutas, de produtos piratas, dentre outros. Estas diversas atividades e seus respectivos atores sociais formam um conjunto-de-ações que estão em interconexão com seus processos de comercialização de produtos variados, mas que, no conjunto de indivíduos situados naquelas calçadas no seu dia a dia de trabalho, nesta análise configuram-se como “quase grupos interativos”.

Na análise do conjunto de trabalhadores do MUFPA, estes também foram considerados como um agregado funcional, composto por grupos sociais e “quase grupos interativos” que seguem uma estrutura administrativa hierárquica nos cargos de gestão e de responsabilidades técnicas ordenados em funções diferenciadas. Nesta situação, remeto-me ao uso do termo “grupo organizado”, segundo Elizabeth Bott (1976), para me referir a unidades sociais mais coesas, em que os indivíduos desempenham papéis sociais compatíveis com sua atuação profissional no âmbito de um processo museológico e de gestão do patrimônio cultural sob a responsabilidade daquela organização.

Explicitarei a relação de indivíduos e grupos a partir da experiência empírica na pesquisa de campo, no intuito de explanar e aplicar a noção de rede social (*network*) que, segundo John Barnes (2010), foi sendo desenvolvida “na antropologia social tendo em vista a análise e descrição dos processos sociais que envolvem conexões que transcendem os limites de grupos e categorias sociais” (BARNES, 2010, p.175). A configuração de rede elaborada nesta pesquisa é composta por um conjunto de pontos aos quais as pessoas podem estar ligadas, e que expressa as relações sociais. As linhas geralmente se inter cruzam

formando uma abstração da realidade, contendo parte das informações sobre a vida social dos agrupamentos humanos observados num determinado “reduto” de um bairro.

Outra concepção contemporânea de rede é defendida por Bruno Latour (2012), que propõe o *Actor-network-theory* (ANT) ou teoria do Ator-Rede. Na ideia do autor, a rede é pensada como “quadrados vazios” – uma espécie de plano em que os mapas das associações ou agrupamentos sociais são desenhados pelas marcas feitas pelos atores. A ANT é um método que considera a sociologia como a ciência do viver juntos, de associações, que reúne os humanos e os não humanos. Para o autor, toda interação humana é sociotécnica, pois não se defronta somente com objetos e nem se limita aos vínculos sociais. Esta abordagem relativa às redes sociotécnicas não será referenciada nesta pesquisa – cito apenas para expressar a atualidade do conceito de rede no âmbito das pesquisas sociais e antropológicas, e também por considerar a instituição museu como um projeto sociotécnico.

Na fase de interpretação das observações em campo, ao refletir sobre os agrupamentos sociais da pesquisa, elaborei as redes de conversações ou interlocuções, que existem em função das interconexões das pessoas, e são compostas pelos indivíduos, grupos sociais e “quase-grupos interativos”, aqui representados pelos respectivos conjuntos, em três agregados sociais: a) o agregado residencial, composto por grupos sociais de moradores e ex-moradora do bairro de Nazaré. Neste agregado inseri o meu grupo de familiares e amigos que moraram no bairro de São Brás, mas frequentaram o bairro de Nazaré em outras fases de suas vidas; b) o agregado funcional formado pelos trabalhadores de rua, composto por “quase grupos interativos” e um grupo familiar; c) o agregado funcional formado pelos trabalhadores do MUFPA, composto por grupos organizados e “quase grupos interativos” dispostos na estrutura de uma organização social hierárquica; d) outro conjunto

de interconexão inclui interlocutores que foram agrupados como atores sociais que elucidaram parte do processo histórico-social de musealização da edificação.

Na representação gráfica das redes de conversações ou de diálogos, com base no estudo empírico (Figura 3), cada estrela equivale a um interlocutor, ou seja, uma pessoa designada por uma numeração, vinculada inicialmente à Alfa, que representa a figura da pesquisadora e as interconexões com outros atores sociais. A partir destes foram traçadas linhas contínuas, às quais o ator tem algum tipo de interação, nomeado por John Barnes (2010, p. 181) de “estrela de primeira ordem das relações sociais”, e os demais contatos são de segunda ordem ou adjacentes (BARNES, 2010). Esta inter-relação está representada por linhas tracejadas e a rede extensa de pessoas marcada pelos contatos que são adjacentes e não primários entre as pessoas, que é uma relação direta, marcada pela linha contínua que representa a rede efetiva de uma pessoa (EPSTEIN apud BARNES, 2010, p. 188).

As redes de conversações estão representadas graficamente em retângulos, como limites imaginários que refletem determinadas “províncias de significados” (SCHUTZ, 2012) dos sentidos atribuídos pelos indivíduos/grupos e quase grupos interativos em relação aos seus conjuntos-de-ações em interconexão, que são as atividades observadas em cada situação ou acontecimento nas representações culturais e práticas espaciais e sociais, dos saberes e experiências nos espaços urbanos das ruas e do bairro.

Os agregados sociais são assim compostos, em termos quantitativos: a) agregado residencial, composto por quatro membros ou interlocutores: Alexandre e Edna Sequeira, Armando Queiroz, Moisés Nahum e Maria Sylvia Nunes, todos constituídos por seus grupos sociais familiares de moradores no bairro de Nazaré, e três membros do meu

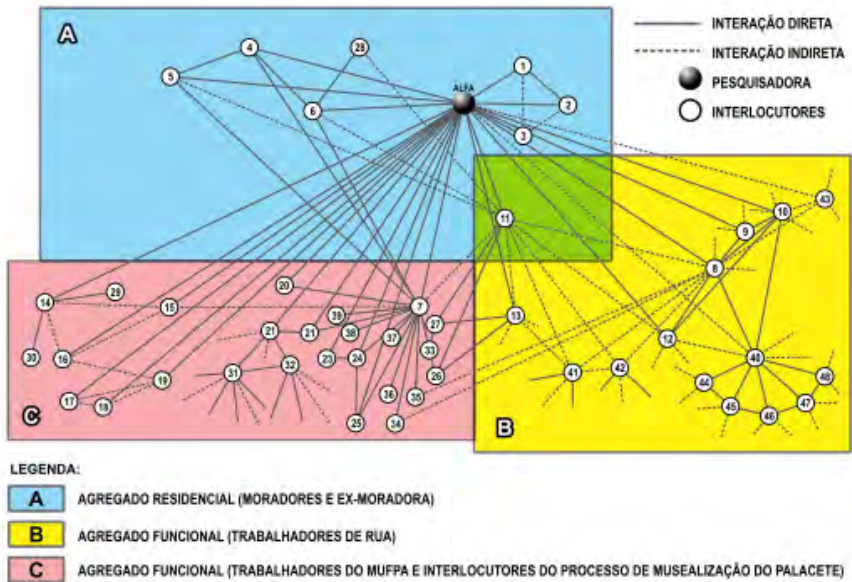


Figura 3. Redes sociais urbanas de interlocuções ou conversações. Elaboração da autora, 2014.

grupo familiar e de amizade. Neste caso, eu represento a estrela de interconexão destes grupos, pela minha rede de amizade com grupos de moradores do bairro de Nazaré; b) agregado funcional dos trabalhadores de rua, composto pelo grupo familiar “Bandurra”, integrado pelo pai, Jerônimo, e seus dois filhos, Zeca e Benedito; e dois “quase grupos interativos” compostos por quatro trabalhadores de rua “licenciados” e nove “não licenciados”; c) o agregado social do tipo funcional, que envolve o conjunto de trabalhadores do MUFPA, sendo identificados como grupos sociais e “quase grupos interativos”.

No agregado funcional do MUFPA incluem-se vinte e cinco pessoas, assim distribuídas: onze funcionários do quadro fixo, a direção, um funcionário cedido temporariamente pela Secretaria Municipal de Educação (SEMEC), além dos prestadores de serviços, sendo dois

agentes de limpeza, um museólogo e uma conservadora. Há também os estagiários e bolsistas ligados à UFPA, dentre estes, quatro discentes dos cursos de Artes Visuais e de Museologia. A estrutura organizacional do MUFPA, no período da pesquisa, era composta pela direção, uma secretaria executiva e três coordenações, sendo uma administrativa, uma de acervo e documentação, onde estão alocados os acervos das reservas técnicas de artes visuais, o arquivo fotográfico e a biblioteca. A terceira sendo a coordenação cultural, responsável pelos eventos e ações educativas do MUFPA, em conexão com o agendamento dos grupos de estudantes do ensino básico, fundamental e médio da rede escolar estadual, municipal e particular.

Interligado ao agregado funcional do MUFPA, também organizei outro conjunto de interconexões entre interlocutores, composto pelos atores sociais que elucidaram parte do processo histórico-social de musealização do “Palacete Montenegro”. Nesta direção, realizei entrevistas com a primeira gestora do MUFPA, professora Jane Beltrão; com a arquiteta e urbanista Maria Beatriz Maneschy, técnica da UFPA; com o professor Euler Arruda, arquiteto e urbanista, docente do Curso de Engenharia da UFPA; com o museólogo e arquiteto do MPEG Antônio Carlos Lobo Soares; e com a antropóloga e professora aposentada da UFPA, Anaíza Vergolino e Silva.

Com relação aos dirigentes do MPEG, entrevistei o ex-diretor Geraldo Coelho, professor aposentado do curso de História da UFPA, que teve papel importante neste processo, mas exerceu a direção por um curto período (um ano). Sua entrevista foi realizada através de um questionário com questões estruturadas sobre o tema, que foi enviado e respondido via email, da mesma forma foi realizada a entrevista com a atual diretora, professora Jussara Derenji, que também solicitou questionário via e-mail para discorrer sobre o seu processo de gestão por mais de dez anos consecutivos. Enfim, a partir do conjunto de sete

interlocutores, elaborei uma quarta rede de conversação, interligada ao agregado funcional do MUFPA.

Neste livro, o enfoque centra-se nas pessoas que trabalham e visitam o MUFPA, nos trabalhadores que atuam nas ruas do entorno, mais especificamente os membros da família Bandurra, que estão presentes no cotidiano das ruas que circundam o palacete Montenegro. Destacam-se os relatos e percepções dos vendedores formais/informais que atuam nas calçadas situadas no cruzamento das avenidas que formam a “esquina do Palacete”.

Como estratégia para abordá-los, tornei-me cliente dessas pessoas e paulatinamente passamos a conversar sobre o que funciona no “prédio grande da esquina”, a partir da perspectiva dos respectivos interlocutores. Aos poucos, durante o período de campo, principalmente nas barracas dos membros da família Bandurra, passei inclusive a ajudar o Sr. Jerônimo na comercialização de seus produtos (bombons, pilhas etc.), por ser um senhor idoso, com baixa audição, por isso não conseguia ouvir o que os seus clientes lhe perguntavam, algumas ocasiões, eu servia de interlocutora e auxiliar nas suas vendas. Zeca, o sapateiro, filho do Sr. Jerônimo, certa vez, ao lhe entregar alguns doces desejando Feliz Ano Novo, no dia 3 de janeiro de 2014, em sinal de retribuição e gentileza ele me convidou para ir ao casamento de sua irmã em Mocajuba. Infelizmente não foi possível comparecer, mas este singelo convite demonstra o grau de proximidade estabelecido ao longo do nosso convívio, mesmo não sendo contínuo e nem diário, mas somente durante oito meses e de forma esporádica.





AS TRAMAS DO COTIDIANO NA URBE

Capítulo 2

Este capítulo foi estruturado em três tópicos interligados e a conclusão parcial. No primeiro tópico descrevo os **Cenários Urbanos** e alguns personagens/atores sociais que são interlocutores neste estudo. No segundo tópico, **O bairro e a cidade & a cidade e o bairro**, seguem os múltiplos cenários das temporalidades *na* e *da* cidade de Belém, percebidos ao deambular nas ruas, praças e nos bairros, com base no desenho urbano e na sua “fisiognomia” urbana. O termo “fisiognomia” é um neologismo criado por Walter Benjamin (apud BOLLE, 1994), que agrega dois termos: fisiognomia (a arte de conhecer o caráter das pessoas pelos traços fisionômicos) e fisionomia (conjunto das feições do rosto).

Percorro os meandros das memórias dos territórios de expansão da cidade de Belém, na tentativa de redesenhar a fisiognomia dos bairros por suas vias, redes ou malhas urbanas que interconectam a periferia ao centro, sobretudo na passagem do século XIX ao XX – tendo o olhar pousado no XXI – à época em que os bairros de Nazaré e São Brás, eram a periferia da cidade e, desde então, com a expansão da cidade para além do seu sítio de fundação. Hoje, estes eixos viários configuram-se como importantes vias de integração dos bairros no sentido leste

(Nazaré-São Brás), seguindo pelas avenidas Nazaré, que adiante se torna Magalhães Barata, em direção à avenida Almirante Barroso e depois à Rodovia Augusto Montenegro.

Este estudo da constituição do patrimônio urbano ou territorial belenense baseia-se em pesquisas de geografia urbana de Antônio Rocha Penteado (1968), que expõe a expansão do espaço urbano e populacional de Belém desde a sua fundação até a década de 1960, e do arquiteto e urbanista José Júlio Lima (2011, p. 45-88), que se reporta às legislações e planejamentos urbanos realizados pelo Estado, referentes ao uso do espaço urbanos, e a análise dessas estratégias espaciais nas mudanças decorrentes da urbanização de Belém a partir de 1988.

Os cenários e as cenas reinventadas como paisagens

A etnografia sobre as práticas espaciais no meio urbano e no museu foi descrita enquanto cenários e cenas reinventadas como paisagens. O geógrafo Augustin Berque (2004, p. 84-91), considera a paisagem, simultaneamente, como matriz e marca, por infinitos laços de codeterminação. A paisagem-matriz participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação do humano. Já a paisagem-marca expressa uma dada civilização. E, como marca, ela pode ser descrita e inventariada, independente do instrumental metodológico, em que o ponto de partida é a descrição como dado perceptível que se expande em três perspectivas: a primeira acerca da função; a segunda refere-se às visadas dimensões da escala no espaço; e a terceira está relacionada à historicidade do lugar e a sua prospecção geológica. O geógrafo Denis Cosgrove (1984, p. 92-123), destaca que todas as paisagens possuem determinados significados simbólicos porque elas são o produto da apropriação e transformação do ambiente pelo

homem. O antropólogo Flávio Leonel Abreu da Silveira (2009; 2010) explicita a noção de paisagem como um fenômeno complexo, analisado a partir de uma perspectiva interdisciplinar, ao associar o patrimônio e o tema do poder, articulado e ancorado às paisagens nas urbes contemporâneas (ABREU DA SILVEIRA, 2009, p. 71-83; 2010, p. 109-143).

Nos cenários, tempos-e-espacos se inter cruzam nas cenas ordenadas em diferentes palcos, que se configuram nos cenários diversos, tais como: cenários das ruas, cenários das pessoas, cenários do bairro, cenários do cruzamento das ruas, cenário da arquitetura paisagística do Jardim de Esculturas, cenário da arquitetura do “Palacete Montenegro”, dentre outros. As cenas são as situações sociais observadas nos *loci* da pesquisa. Os lugares de memória e de pertença, como paisagem, “relaciona-se ao trajeto e aos itinerários do ser humano sobre os ambientes, atribuindo-lhes sentidos múltiplos” (ABREU DA SILVEIRA, 2009, p. 78) e, por conseguinte, a noção de tempo vincula-se à de espaço, que expressam uma dinâmica processual relacionada às ações técnicas, pois corroboram o fato de que o homem transforma e é transformado na interação com o ambiente, enquanto um conjunto de “lugares praticados” (CERTEAU, 2008a).

Na Figura 4, apresento o mapa com os “cenários urbanos da pesquisa”, representados pela planta de situação, desenhada a partir da base cartográfica de 1999, elaborada pela Companhia de Desenvolvimento de Belém (CODEM). No mapa estão pontuados os limites dos bairros de Nazaré, conforme a Lei Municipal nº 7.682, de 05/01/1994. No mapa estão demarcadas as seguintes localizações dos elementos de referência das paisagens do lugar: a) o marco visual, representado pelo “Palacete Montenegro” (MUFPA) e, a partir deste, foi traçado um raio de extensão de aproximadamente 1.000 metros, marcado por uma linha tracejada, na cor amarela; b) o cruzamento das vias ou avenidas, que representam as “esquinas; c) as edificações, que são os marcos visuais das “esquinas”: 1) a casa nº 1209, na Av. “José Malcher”; 2) o edifício residencial

Casablanca, na Av. “Generalíssimo” nº 1035; 3) o comércio de autopeças e acessórios na casa “O Sol Nasce Para Todos” e, ao seu lado, as duas casas parcialmente em ruínas, onde funciona o estacionamento.

Os pontos demarcados no mapa foram destacados pelos interlocutores durante a pesquisa etnográfica, sendo estes: 1) templos religiosos; 2) restaurantes, supermercado e farmácias; 3) Museus; 4) Pontos de táxi; 5) Praças ou “Largos” e edificações históricas; 6) colégios e universidades; 7) lugares de referência, assim nomeados para indicar os logradouros que exercem uma certa dinâmica no fluxo de pessoas entre estes sítios e os trabalhadores de rua.

No mesmo mapa, ao lado esquerdo da imagem, estão expostas duas vistas da paisagem urbana da etnografia, em dois momentos temporais distintos, representados por duas fotografias – uma provavelmente de 1908. Abaixo desta, uma planta esquemática de localização da edificação no terreno e sua situação em relação ao cruzamento das vias; outra imagem de 2013, do mesmo ponto de vista; e, abaixo, outro esquema de localização do palacete e a expansão do terreno. Estas imagens sintetizam múltiplas temporalidades do lugar, tratadas no sexto capítulo.

Estou ciente, como bem explicitam Gregory Bateson (apud ABREU DA SILVEIRA, 2009) e Canevacci (2004, p. 137), “que o território não pode ser transferido para o mapa”, porque, de fato, este não coincide com o lugar. Neste sentido, os grupos sociais, os “quase grupos” e os grupos sociais organizados estão fisicamente representados em seus territórios de usos do espaço das calçadas nas quatro “esquinas”, conforme a Figura 5, demarcado na Figura 4 por um círculo vermelho, e ampliado na representação do “Mapa de detalhes, com os agrupamentos sociais distribuídos espacialmente nas zonas de observação da pesquisa” (Figura 5). O mapa demonstra os limites territoriais de uso dos espaços urbano-sociais das formas arquitetônicas e dos mobiliários urbanos onde

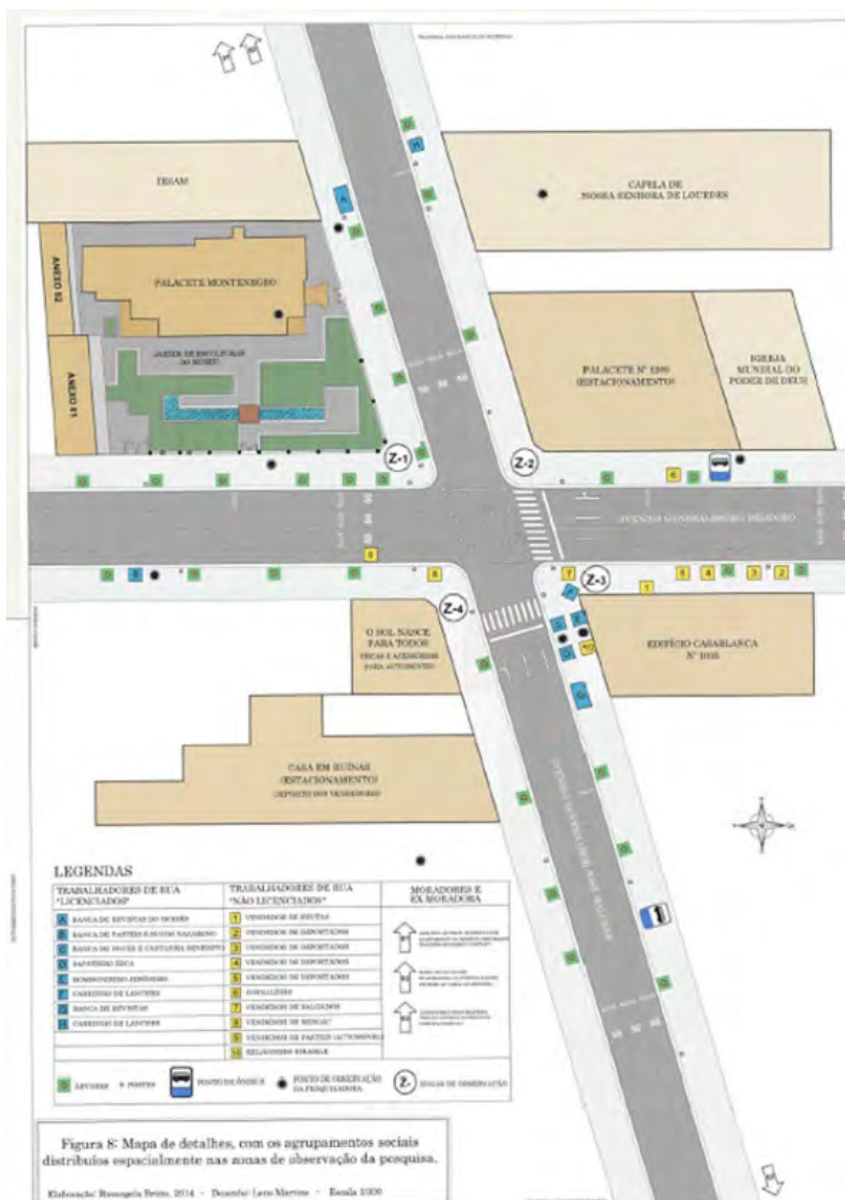


Figura 5. Mapa de detalhes, com os agrupamentos sociais distribuídos espacialmente nas zonas de observação da pesquisa.

se situaram as cenas e as tessituras das urdiduras das tramas narradas pelos interlocutores, nas conversações e nas observações de campo, que serão descritas a partir do terceiro capítulo, acerca das memórias dos interlocutores sobre seus lugares de pertença.

Sobre a percepção ambiental do local de observação da pesquisa, selecionei pequenos recortes da paisagem urbana, intitulados como “cenários da pesquisa”, reconstituídos pela representação da “imagem urbana” (LYNCH, 1998) de quatro “esquinas”, que significam os nós do cruzamento de duas ruas. Numa das esquinas situa-se o “Palacete Montenegro”, sendo o meu “ponto nodal” ou de referência – ou mesmo o “marco visual” da paisagem, por ser o elemento mais visível da esquina.

Entre os cenários urbanos da etnografia, destaca-se a Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré, situada na rua que deu nome ao bairro, onde são realizadas as diversas procissões que compõem o Círio de Nazaré, as práticas de lazer no arraial de Nazaré, onde é instalado um parque de diversões e programação do Círio Musical, com shows de bandas religiosas durante os 15 dias de festejos na “quadra nazarena”. Na mesma vertente da religião católica destaca-se a Capela de Lourdes, onde na área externa, ao lado da capela encontram-se alguns bancos e uma réplica da Gruta de Nossa Senhora de Lourdes, originalmente situada em Lourdes, na França. Outros territórios religiosos significativos no bairro são de seitas pentecostais e neopentecostais, como o templo central da Igreja Evangélica da Assembleia de Deus, da Igreja Mundial do Poder de Deus e da Igreja Internacional da Graça de Deus. Além desses há os setores de comércio, farmácias, bancos, padarias, supermercados etc. Na área de educação, encontram-se colégios tradicionais religiosos, universidades, instituições públicas e privadas. No setor de saúde há clínicas médicas e de emergência, laboratórios de análises clínicas e de imagens, dentre outros. O setor de lazer é expressivo, sobretudo no “largo de Nazaré” ou Complexo

Arquitetônico do Santuário de Nazaré (CAN). No centro da praça localiza-se um altar coberto e com rampas de acesso, para realização das missas campais e exposição da imagem peregrina durante o período do Círio. Ao fundo, tem-se a concha acústica e três sumaumeiras (Figuras 6 e 7), árvores que abrigam centenas de periquitos, cujo canto estridente mistura-se aos sons das torres sineiras da Basílica de Nazaré.

O marco visual é o elemento físico que ocupa uma forma única e memorável no contexto do espaço urbano do bairro, como é o caso do “Palacete Montenegro”, ambiente construído em um dos lotes da extensão da Avenida “José Malcher”, e que foi usado intencionalmente como ponto de orientação, e também para organizar as escolhas dos trajetos e das deambulações – minhas e dos interlocutores da pesquisa. Dentre os elementos morfológicos do espaço urbano, o lote é a parcela fundiária ou cadastral, que também define a relação dos edifícios com o terreno, pois a “forma do lote é condicionante da forma do edifício e, conseqüentemente, da forma da cidade” (LAMAS, 1992, p. 86) e dos traçados das ruas.

Diante de tais cenários e fluxos, delimito no bairro uma determinada área representada nos mapas (Figuras 4 e 5), que situa e apresenta os agrupamentos sociais distribuídos espacialmente nas zonas de observação do cotidiano local. Trata-se de uma representação imagética da síntese analítica das dinâmicas em cenas reinventadas. Demarquei graficamente a sinalização das vias, os sinais que direcionam o fluxo das pessoas, carros, ônibus, bicicletas, carroças e outros tipos de veículos que geralmente trafegam nesta área, além da marcação dos pontos de ônibus, árvores e postes da rede elétrica e outros sistemas comunicacionais. No mapa, sinalizei com um círculo cinza as áreas onde realizei a observação participante, nas quais me desloquei em quatro Zonas de Observação (ZO-1; ZO-2; ZO-3; ZO-4).



Figura 6. Largo de Nazaré na década de 1960, sem o gradio. Em primeiro plano, a sumaumeira e, ao fundo, o Edifício Rainha Esther. Fonte: Penteadó, 1968.



Figura 7. O CAN, com a praça gradeada. Ao centro, o Santuário; ao fundo, a Basílica; e à direita a sumaumeira, o edifício Rainha Esther e a concha acústica.

O MUFPA – a primeira zona de observação (Figura 8) – apresenta uma vista panorâmica da “esquina”, a marcação da fronteira entre o espaço urbano (calçadas e rua) e o lote que abriga o Museu. Do cruzamento da Avenida Governador José Malcher e a Avenida “Generalíssimo” avista-se a fachada principal do palacete e o muro com grades de ferro e seus três portões: um com acesso para a Avenida José Malcher, onde antes era o acesso principal para o palacete; e dois com acesso para a “Avenida Generalíssimo”, sendo um de entrada principal para as pessoas e o outro para acesso de carros dos funcionários do MUFPA.

A segunda zona de observação situa-se na “esquina” da Av. José Malcher com a Generalíssimo, demarcada pelo palacete nº 1209, em cuja fachada está afixado um banner com o contato do corretor, visto que o imóvel está para alugar, pois o prédio abrigou o comitê político de um candidato a prefeito de Belém somente na campanha pré-eleitoral em



Figura 8. Primeira zona de observação da pesquisa: “Palacete Montenegro” e o jardim.

2012, mas atualmente, no terreno do seu entorno funciona um estacionamento pago, com entrada pela “Generalíssimo” e saída pela “José Malcher”. Em uma das fachadas do prédio há um ponto de ônibus, onde também realizei minhas observações do cotidiano de trabalho do vendedor de jornal, um senhor de aproximadamente 60 anos, sorridente, cabelo calvo, trajando geralmente uma bermuda e camisa de tecido claro com risca preta e calçando sandálias de borracha. Às vezes, quando se cansa de oferecer o jornal, andando de um lado a outro na rua entre os carros, senta-se em um dos bancos da parada de ônibus e se permite cochilar por alguns instantes. Outros trabalhadores de rua “não licenciados” são os vendedores de frutas, de CDs piratas e acessórios para carros, que também ficam se locomovendo entre as calçadas, as ruas e os carros ofertando seus produtos, no horário entre 9h até por volta das 16h.

A terceira zona de observação situa-se na “esquina” onde se localiza o Edifício Casablanca, na Avenida Generalíssimo, nº 1035. Segundo as lembranças de Edna Sequeira, neste lugar funcionava outro tipo de edificação:

Era um prédio muito engraçado, de época [...]. Era muito pequeno, mas bonitinho. Tinha um açougue de carne, alguma coisa de peixe, aí tinha aquelas coisas de farinha, aquelas coisas de feira mesmo, frutas, verduras, aí depois fechou, ficou pra reforma, muito tempo, porque era do governo. Eu não sei nem como foi feita essa venda, pra essa construtora que construiu esse prédio.

Na calçada da fachada lateral do edifício Casablanca localizam-se três barraquinhas; e no lado oposto há mais duas barraquinhas e a banca de revistas. As barrcas do outro lado da rua são as de Benedito (Bené, vendedor de doces e castanhas) e de Zeca Bandurra (sapateiro), que se situam uma ao lado da outra; em frente à parede do edifício situa-se a barraca do sr. Jerônimo (vendedor de bombons), que é o pai de Bené e Zeca – da “família Bandurra” – ambos procedentes do município de Mocajuba. Ao lado da barraquinha de bombons de Jerônimo fica a banca do sr. Ribamar (relojoeiro), que improvisa o seu local de trabalho com uma mesinha de ferro, um tanto gasta pelo tempo, que ele cuidadosamente forra com uma flanela para ordenar seus instrumentos de trabalho. Outro carrinho no local é o de venda de *hot dog*, lanches e sucos, além da banca de revista, que geralmente está fechada. Neste local, convivi com a “Família Bandurra”, e aos poucos consegui obter a oferta de Zeca e Benedito de uma cadeira ou banco de plástico, que usava durante a minha observação e convivência quase diária, acompanhando o cotidiano dos trabalhadores de rua como atores sociais em seus ofícios (Figura 9).

Esta “esquina” é muito movimentada pela presença de diversos vendedores de rua, especialmente aqueles considerados formais ou “autorizados pela Prefeitura”, pois pagam suas taxas à Secretaria de Economia do Município. Geralmente seus “carrinhos” são padronizados com um “toldo verde”, mas também há pessoas como o Lourival Balliero, de 67 anos, morador do bairro da Terra Firme, na Alameda Balliero, porque foi o primeiro morador do local. Ele é



Figura 9. Zeca, sapateiro, 2 e o seu irmão Benedito.

vendedor ambulante há 10 anos, e me informou que varia os produtos para comercialização, por exemplo, no período intenso das chuvas ele vende sombrinhas. Nesta esquina, todas as manhãs ele estaciona sua bicicleta cargueira próximo ao poste de energia, desde fevereiro de 2013. Ele adquire de um fornecedor 35 salgados e faz um garrafão de suco para comercializar. Neste ponto, motivado pelo fluxo de transeuntes, ele consegue vender todos os salgados e sucos em cerca de cinco horas de trabalho. Apontei na direção do MUFPA e lhe perguntei se conhecia o prédio da esquina. Ele me respondeu que era um prédio da Prefeitura. Informei-lhe o que funcionava lá e ele me respondeu que conhecia o parque do MPEG, que ele preferia ir lá por causa dos “bichos”, mais do que ir ao “Bosque”. A seguir, apresento o Sr. Balliero aguardando seus fregueses (Figura 10), próximo ao semáforo e à faixa que orienta o fluxo de pessoas.

A quarta zona de observação situa-se em frente ao edifício Casablanca. No outro lado da rua encontra-se a loja “O Sol Nasce para Todos”, casa tradicional do bairro, especializada em instalação de peças e acessórios para automóveis (Figura 11). Edna Sequeira, em suas narrativas sobre o bairro, lembra que esta edificação da “esquina” teve outras funções e usos:

Lá era um bar, uma mercearia, chamava “O Sol Nasce Para Todos”. Lá era a primeira vez que eu vim tomar, quer dizer, naquela época era um dos poucos lugares, quer dizer, fora das residências, tomava-se açaí nas tigelas [...]. Era no Sol Nasce Para Todos, era uma mercearia tipo, típica de portugueses, com aquelas mesas [...]. Vendia de tudo um pouco e servia o açaí. Não, não era na cuia, mas nas tigelinhas brancas.

Nesta mesma calçada deste comércio de autopeças, eu me situei na “barraquinha de pastéis e sucos” do Nazareno, e era usuária de seu banquinho e, às vezes, quando possível, comia os seus pastéis ou comprava-os e oferecia para o lanche dos trabalhadores de serviços

gerais do MUFPA. O pastel é o seu principal produto de comercialização, além de vitaminas vendidas nesta “barraquinha” posicionada de “costas” para o muro lateral e portões para acesso de pessoas e carros ao MUFPA.

Estes são os limites físicos do espaço urbano demarcado pelas quatro edificações e o cruzamento das ruas que delimitam o zoneamento em quatro zonas de interação social e cultural. Nela há territórios bem definidos pelos agrupamentos sociais que exercem seus ofícios ou mesmo seus “trabalhos-lazeando”, como definiu Ribamar (relojeiro), ao me explicar o que significava, para ele, o seu trabalho na rua.



Figura 10. Um dos vendedores de rua situado na “esquina” da terceira zona de observação.



Figura 11. Casa “O Sol Nasce para Todos”, a quarta zona de observação.

No quarto capítulo, no tópico *Grupos sociais urbanos e as paisagens vernaculares*, descrevo o cotidiano do trabalho nas ruas, as percepções desses trabalhadores em relação ao MUFPA e as mudanças na paisagem local. As linhas disciplinadoras destas áreas são demarcadas materialmente pelo muro do MUFPA, limite entre a calçada e o acesso ao museu – o seu jardim e os dois prédios (o palacete e as edificações modernas anexas ao museu).

Em Belém, como em outras cidades brasileiras, o meio urbano é heterogêneo e apresenta os sinais de múltiplas fases de construções, usos e intervenções em seu território. A cidade contemporânea, conforme explicita Roberto Corrêa (1995), é uma configuração do espaço urbano

que se apresenta simultaneamente como um espaço fragmentado, articulado, reflexo e condicionante do social e do cultural. Os espaços urbanos, segundo Ulf Hannerz (1997, p. 7-39, 1999, p. 149-155), são cenários de zonas intersticiais preenchidas de vidas, a partir da problematização da cultura em termos processuais, e posicionando a experiência do humano num mundo de misturas de relações sociais e de longa distância, que é percebido nas diversas camadas da vida social.

Estes atributos da cidade, reflexo e condição sociocultural, não se limitam somente à organização espacial, às morfologias urbanas e *design* da cidade, ou seja, aos níveis de produção do espaço e forma da cidade, mas remetem principalmente às organizações sociais e aos indivíduos e grupos sociais que produzem e reproduzem o espaço social e urbano.

O bairro e a cidade & a cidade e o bairro

A implantação territorial da cidade de Belém se deu inicialmente pelos atuais bairros da Cidade Velha e da Campina (Figura 12). Sua expansão urbana ocorre a partir da Campina, em direção aos atuais bairros de Nazaré e São Brás, no caminho do Utinga, depois Estrada de Nazareth, que logo se transformam em vias urbanizadas como a atual Avenida Nazaré, uma das principais do bairro, seguindo em direção à estrada da Independência, atual Avenida Magalhães Barata, onde as famílias economicamente abastadas construíram suas Rocinhas na então periferia da cidade, que eram casas de campo e símbolos de *status* social no século XIX. Essas edificações tiveram maior incidência ao longo da Estrada de Nazaré e na Avenida São Jerônimo, atual Avenida Governador José Malcher, conforme a pesquisa de Roberto de La Rocque Leal (1996) sobre as Rocinhas. Segundo o viajante Robert Avé-Lallemant, médico alemão, em 1859 “as casas de campo [rocinhas] e a vegetação

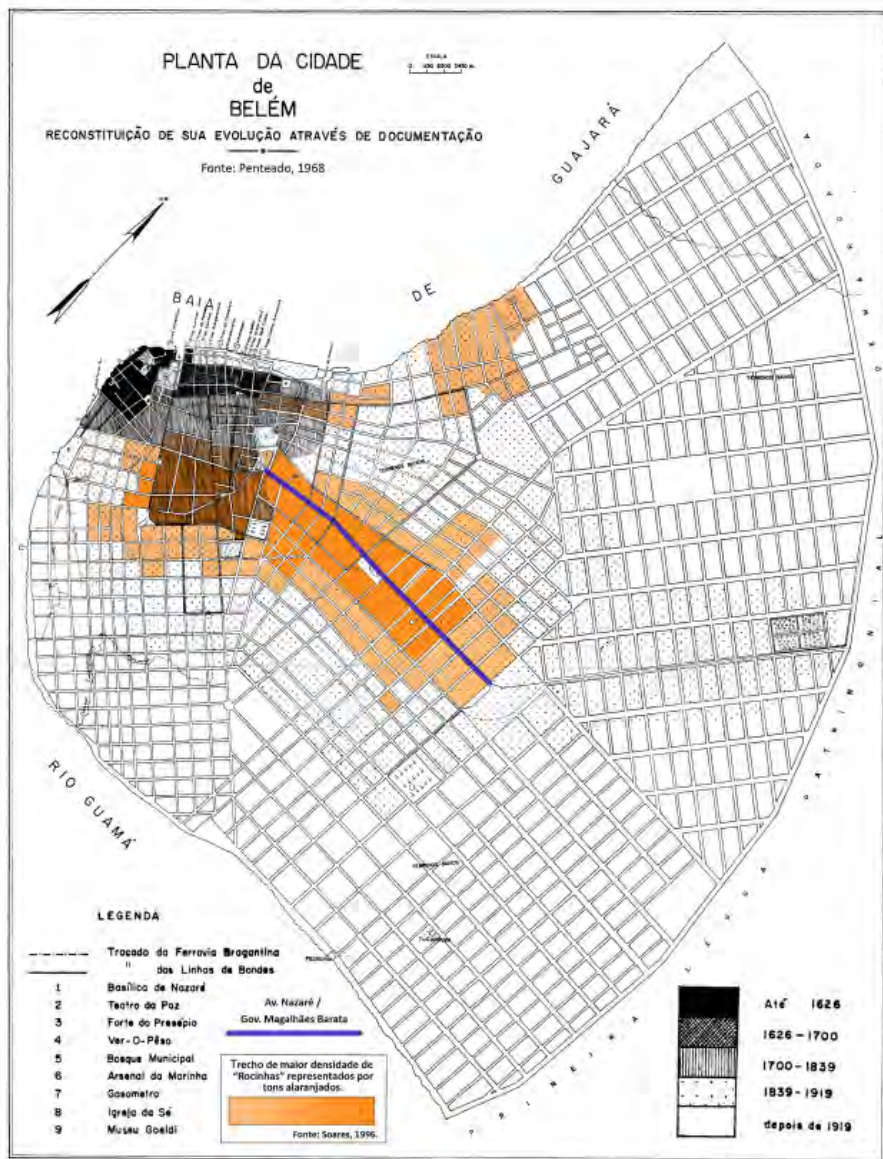


Figura 12. Planta da cidade de Belém, com destaque para as vias Nazaré e Magalhães Barata. Fontes: Penteadó (1968) e Soares (1996).

alcançam toda a sua beleza, sobretudo nas proximidades da igreja de Nazaré. Uma pequena igreja, com uma praça relvada” (CRUZ, 1971).

No antigo “Largo de Nazareth”, em 1700 foi construída uma ermida dedicada a Nossa Senhora de Nazaré. A igreja foi refeita em 1730 e 1793 e, mais tarde, teve a sua reconstrução iniciada em 1909. E em 31 de maio de 2006, a atual Basílica de Nazaré foi elevada à categoria de santuário mariano arquidiocesano pela igreja católica. Da Basílica, no Complexo Arquitetônico de Nazaré (CAN), vem sendo realizada a procissão do Círio de Nazaré, que em 2004 foi elevado à categoria de Patrimônio Cultural Nacional, pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (Iphan/Minc).

Os dados sobre a expansão do desenho urbano de Belém e a constituição de seu patrimônio histórico estão baseados na historiografia da preservação do patrimônio arquitetônico urbano, de Jorge e Jussara Derenji (2009), nos estudos de Penteado (1968), nas aventuras urbanas de Edmilson Rodrigues (1996) e nas pesquisas sobre a produção do espaço e uso do solo urbano, de Saint-Clair Cordeiro da Trindade Jr. (1997).

Historicamente, destaco o período da administração municipal do intendente Antônio Lemos – equivalente ao cargo de prefeito de Belém, e do governador do Estado do Pará, Augusto Montenegro, que assume o governo entre 1900-1904 e reassume entre 1904-1908. Durante esses períodos da gestão estadual e municipal, a feição da cidade de Belém foi transformada, pois representava a ostentação de uma região enriquecida pela fase áurea de exploração da borracha, entre 1870-1912, a nomeada *Belle Époque* paraense. Durante a administração de Antônio Lemos foi priorizada uma política voltada ao desenvolvimento urbano e controle social, instituindo na legislação municipal normatizações e códigos de postura, promovendo a redefinição do espaço urbano em busca de uma modernização, vista pelo binômio

saneamento/embelezamento como formas de redistribuir a população na cidade (DERENJI, 1998).

Apresento vistas da “Avenida S. Jerônimo”, através da Figura 13, de autor desconhecido, mostrando as duas “esquinas” e, ao lado esquerdo, uma provável loja de comércio, inclusive avista-se uma bandeira fixa na fachada composta por três portas e platibanda, e ao fundo a residência da família Montenegro. Nas esquinas, na frente das edificações encontram-se grupos de pessoas com crianças, senhoras e senhores com trajes de passeio, como se estivessem aguardando para participar de algum evento.

A Figura 14, uma pintura retirada de um livro publicado em 1911, do cônsul americano na Amazônia, Major J. Orton Kerbey, com a seguinte legenda: “Residência Oficial e particular de Montenegro, ex-chefe do executivo muito popular de ideias progressistas. É um tipo de muitas



Figura 13. Vista das “esquinas” da “Avenida de S. Jerônimo”. Fonte: autor desconhecido.



Figura 14. Pintura representando residência de Montenegro. Fonte: Kerbey, 1911.

mansões harmoniosas, dos ricos cidadãos de posses do Pará”. Ressalto que após o final do mandato de Augusto Montenegro como governador do Pará, a família retornou à Europa, em 1909.

Nas fotografias (Figura 15a-f) observam-se as pessoas, os equipamentos urbanos (carroças, bondes, edificações e outros), a arborização, calçamento, etc., destacando-se os trabalhadores de rua nas paisagens urbanas. Na iconografia histórica da cidade, destaco o trabalho de Augusto Fidanza, nascido em Lisboa (1847) e falecido em Belém (1903). Ele foi o principal fotógrafo a atuar em Belém entre as décadas de 1860 e 1910. Era proprietário de estúdio de retratos e se notabilizou como paisagista e retratista. Registrou as transformações urbanísticas ocorridas na cidade, sendo reconhecido como um dos pioneiros do cartão-postal fotográfico no Brasil.

O seu primeiro trabalho conhecido em âmbito nacional foram as fotografias que documentaram os preparativos da chegada de D. Pedro II a Belém, no ano de 1867, para decretar a abertura dos portos à navegação amazônica. Segundo Benedito Nunes (1998, p. 18-36; 2006, p. 1-44), Fidanza veio com a comitiva e não retornou ao seu país de origem. Em 1867, abriu o seu estúdio Fidanza & Cia, no Largo das Mercês, que depois foi adquirido por George Huebner (1862-1935). Após a sua morte, este estúdio passou a ser uma representação da firma Huebner & Amaral. Em 1899, publicou o *Álbum de Vistas do Pará*, editado pelo governo de Paes de Carvalho. Três anos depois, editou seu próprio *Álbum de Vistas do Pará* e, em 1908, organizou o *Álbum de Vistas do Pará*, editado pelo governo de Augusto Montenegro.

O final do século XIX foi marcado por grandes transformações políticas geradas por dois movimentos que culminaram, na década de 1880, com a Abolição da Escravatura e a República. Estes fatos basearam-se na influência do pensamento positivista, especialmente entre os militares, que, em colaboração com os gestores públicos republicanos, forjaram

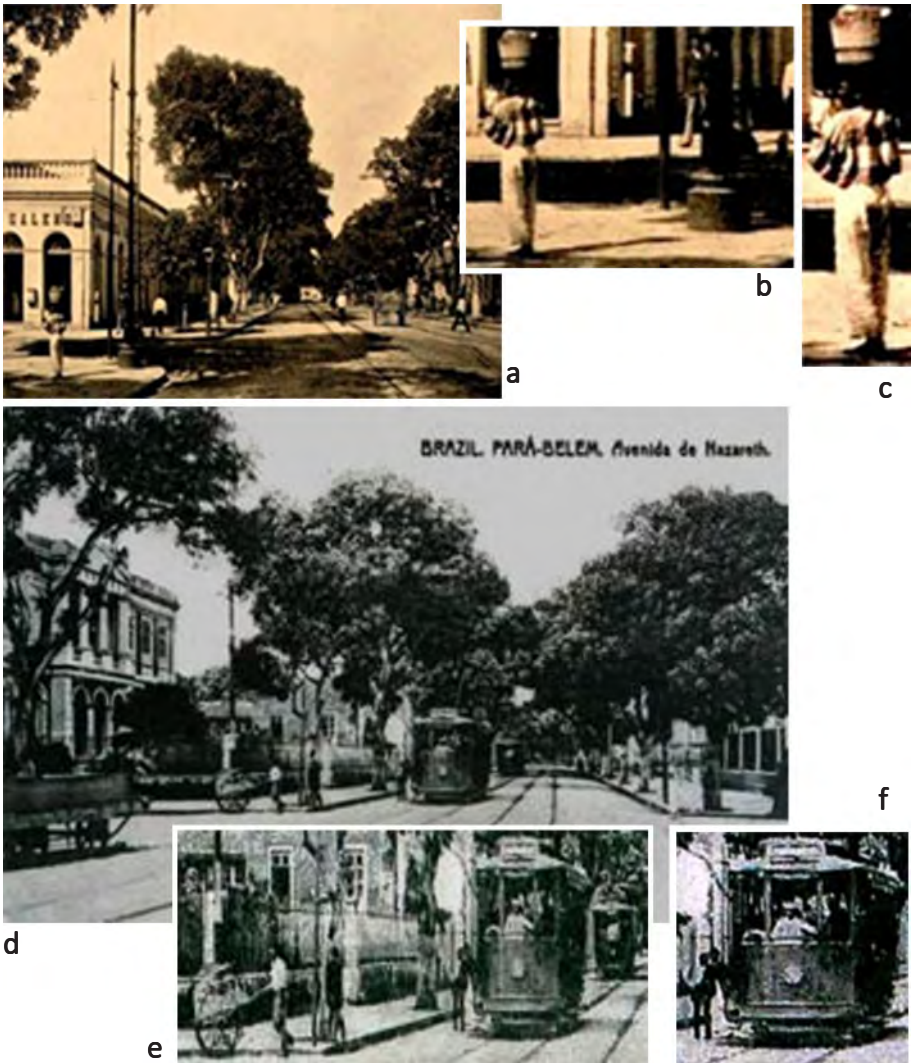


Figura 15a-f. “Avenida de Nazareth” em imagens fotográficas. Detalhes a-c: a) Álbum do Pará em 1899, fotografias de F.A. Fidanza, Coleção Vicente Salles/Biblioteca do MUFPA; b e c) Carregador; Detalhes d-f: d) Largo do redondo ou da memória, próximo da antiga residência de Maria Sylvia Nunes. À esquerda, o atual prédio onde funciona a CODEM; e) Carrinho de vendedor ambulante; f) Bonde e trilhos. Fonte: Belém da Saudade, 2004.

um projeto de modernização para o país, ancorados no binômio “ordem e progresso”, “reforçando a importância do desenvolvimento científico e tecnológico e do papel do Estado na condução daquele projeto” (PEREIRA, 2008, p. 55). Nesse contexto de mudança social e política no Brasil, na transição do regime monárquico ao republicano, constituiu-se um imaginário social expresso por ideologias e utopias, mas também por símbolos, alegorias, rituais e mitos. Como afirma o historiador José Murilo de Carvalho (1990), no estudo sobre o imaginário da República no Brasil, a manipulação do imaginário social “é particularmente importante em momentos de redefinição de identidades coletivas” (CARVALHO, 1990, p. 11). Os artistas visuais desempenharam um papel importante para a constituição do ideário político nesse período.

A partir da década de 1880, destacam-se dois movimentos históricos. Primeiramente, aqueles relacionados à arquitetura e ao avanço do urbanismo pela modernização das cidades; e o segundo, relativo à historiografia artística, destacando-se as linguagens visuais da pintura e das artes gráficas, bem como das técnicas de gravura e litografia (BARATA, 1983). Nesse período, no Brasil, as produções artísticas foram marcadas pela presença de artistas itinerantes estrangeiros, incluindo neste grupo, além do já citado Fidanza, o pintor ítalo-francês Giuseppe Leone Righini (1820-1884), que viveu em Belém, a partir de 1865, sendo autor de várias pinturas panorâmicas da cidade, das quais destaco a obra “Belém do Pará”, de 1868, produzida em óleo sobre tela, adquirida pela UFPA em 1983, antes do período de estruturação do MUFPA, e hoje pertencente ao acervo de artes visuais daquele museu (Figura 16).

Esta paisagem urbana pintada por Righini em 1868, além da sua técnica pictórica, apresenta um lirismo de cores e um inusitado jogo de luzes. A pintura panorâmica é marcada pela linha do horizonte, que divide claramente a paisagem em três planos horizontais na tela: do céu, da água e da terra (Figura 16).



Figura 16. Belém do Pará, de Giuseppe Leone Righini, 1868 (Coleção do MUFPA) : Óleo sobre tela, 105 x 201 cm. Marcação do detalhe. Foto: Patrick Pardini. Acervo Fotográfico do MUFPA.

Segundo Pedro Corrêa do Lago (2000, p. 208), Righini foi o melhor pintor estrangeiro a retratar a paisagem amazônica no século XIX. Concluiu sua primeira obra no Brasil em 1856, aos 35 anos de idade. Depois, passou quase trinta anos entre Belém, São Luís e Salvador, cidades que retratou em panoramas. Righini é o mais importante artista viajante de origem italiana, e representante do talento da última leva de artistas que retrataram o Brasil por volta de 1860, quando a fotografia já era capaz de registrar imagens com maior precisão.

O plano referente ao céu, marcado pelo contraste de luzes e cores, representa a movimentação das nuvens, denotando o início de uma tempestade tropical, muito característico nas pinturas de paisagens do autor. A outra faixa compositiva marca as águas da baía de Guajará, em uma “relação colorística” (OSTROWER, 1986) de águas oceânicas, pelos toques esverdeados nos tons terra, no primeiro plano da composição.

Neste plano, o artista apresenta toda uma circulação fluvial, marcada pela movimentação de vários tipos de embarcações, e a reverberação dos fluxos das águas da baía está assinalada, em primeiro plano, pela embarcação à esquerda, com a bandeira americana hasteada no mastro. O terceiro plano da composição paisagística de Righini é marcado pela faixa de terra, que configura o plano intermediário, representando o urbano. Neste plano, recortei na paisagem um trecho do lado direito da imagem (Figura 17), que representa pictoricamente o núcleo inicial de fundação da cidade de Belém, formado por ruas, igrejas, o forte e as edificações públicas e particulares.

O cenário demarcado ao lado direito da imagem, conforme exposto na Figura 17, é bem detalhado pelo artista. Neste recorte da paisagem, para melhor visualização dos detalhes, demarquei duas áreas: Figura 18 (detalhe a) e Figura 19 (detalhe b).



Figura 17. Detalhe da pintura Belém do Pará, de Giuseppe Leone Righini, 1868 (Coleção do MUFPA). Marcações dos detalhes a e b. Foto: Patrick Pardini. Acervo fotográfico do MUFPA.



Figura 18. Detalhe a. Fonte: Coleção do MUFPA. Foto: Patrick Pardini. Acervo Fotográfico do MUFPA.

A pintura é minuciosa e detalhista na representação da arquitetura religiosa (Figura 18, detalhe a), representando as torres e parte do frontão da igreja da Sé, situada à frente das torres da igreja de Santo Alexandre e do Colégio Jesuítico em primeiro plano, e à margem da baía; e em frente, o Forte do Presépio. Ao fundo desta composição, no lado direito da imagem, ao longe, aparecem as torres da Igreja do Carmo.



Figura 19. Detalhe b. Coleção do MUFPA. Foto: Patrick Pardini. Acervo Fotográfico do MUFPA.

À direita da imagem (Figura 19, detalhe b), em primeiro plano, apresenta-se a área portuária; e ao fundo, o prédio do Palácio de Governo. A área que hoje é o Ver-o-Peso corresponde a esta antiga orla da cidade, que até por volta de 1820 compreendia a Rua da Praia, atual 15 de Novembro, e onde está o Mercado de Carne havia a Praça do Pelourinho.

Ao longo do século XIX, no intuito de promover melhoramentos na fisionomia da cidade nesta área, foram realizadas obras de aterro. Esta imagem panorâmica de Righini representa o núcleo urbanístico inicial de Belém. A cidade de Santa Maria de Belém do Grão-Pará foi instituída no século XVII (em 1616), pela agência portuguesa, e sua implantação urbana se deu inicialmente pelos citados logradouros, que equivalem aos atuais bairros da Cidade Velha, da Campina ou do Comércio, representados em destaque na referida obra.



Figura 20. Largo de Nazareth. Giuseppe Leone Righini, publicado em *Panorama do Pará em 12 vistas*. Edição Conrad Wiegandt, 1867. Arquivo: Centro de Memória da Amazônia/UFPA. Fonte: <http://www.ufpa.br/cma/imagenscma.html>. Acesso em: 4 abr. 2013.

A paisagem de Belém do Pará reproduzida por Righini na obra de 1868, apresenta uma visão bucólica, romântica da cidade, em que a natureza e o espaço construído convivem numa atmosfera colorizada em tons baixos, mas com pinceladas enérgicas, na demonstração de uma poética de Belém, no momento inicial ou posterior a uma chuvarada tropical. Estas características pictóricas também são vistas nas aquarelas de Righini apresentadas nas Figuras 20 e 21. Estas imagens urbanas de Belém foram publicadas na forma de litografias, no livro *Panorama do Pará em 12 vistas*, editado por Conrad Wiegandt. Uma cópia foi cedida pela biblioteca Guita e José Mindlin ao acervo do Centro de Memória da Amazônia da UFPA. Nestas obras são visualizados vários sítios que expressam o uso do solo urbano, pela distribuição espacial dos “Largos”, atuais praças; e pela distribuição das freguesias, demonstrando o poder da igreja, em que os marcos judiciais se confundiam com os religiosos.

No século XVIII, a freguesia da Sé encontrava-se no bairro da Cidade (atual Cidade Velha), e a freguesia de Santana (no atual bairro da Campina). No século XIX (em 1895), cria-se o 3º Distrito, onde se instalou a freguesia da Santíssima Trindade, a partir da qual se consolidaram as estradas, que antes eram caminhos. Assim, a partir do Arraial de Nazareth, foi originada a Estrada de Nazareth, onde era o antigo caminho do Utinga, que iniciava no Largo da Pólvora, atual Praça da República, equivalente ao 3º Distrito, segundo informa Cristina Donza Cancela (2011), em pesquisa sobre o casamento e a família na Belém de 1870-1920.

Segundo Ernesto Cruz (1992), a Estrada de Nazareth, nos relatos de dois viajantes, no segundo quartel do século XIX, apresentava-se da seguinte forma:

Os Agassiz não regatearam elogios à rua que chamavam de – larga avenida, plantada – numa extensão de duas ou três milhas de belas árvores, em que predominam as mangueiras. Isto em 1865.

Antes, o americano Daniel P. Kidder, referindo-se à tradicional estrada a descrevia deste modo: – O caminho que da cidade vai à igreja, atravessa uma floresta, durante quase todo o seu percurso; e por isso precisa ser anualmente capinado [...].

No início da estrada existia um portão, logo depois da ponte, que desaguava no Paul D'água, primitivo nome da Avenida São Jerônimo (CRUZ, 1992, p. 90).

Na segunda pintura (Figura 21), apresenta a Avenida “Generalíssimo Deodoro”, nomeada em homenagem ao proclamador da República e chefe de governo provisório da República, Marechal Manuel Deodoro da Fonseca, rua que durante o regime imperial era denominada de Estrada Dois de Dezembro, data de aniversário do imperador D. Pedro II. A vegetação e as árvores de umari caracterizam esta área, que originou o nome do bairro Umarizal, um dos bairros contíguos ao bairro de Nazaré (CRUZ, 1992).



Figura 21. Hospital D. Luiz I. Giuseppe Leone Righini, publicado em *Panorama do Pará em 12 vistas*. Edição Conrad Wiegandt, 1867. Arquivo: Centro de Memória da Amazônia/UFPA. Fonte: <http://www.ufpa.br/cma/imagenscma.html>. Acesso em: 4 abr. 2013.

Observe que nas pinturas de Righini (Figura 21), o Largo de Nazareth é apresentado por uma cena urbana bucólica, ainda com referências rurais, com animais pastando no largo, damas passeando e um jovem descansando à sombra de uma árvore. As casas geminadas, cobertas com telhas de barro e beiral, cuja fachada principal é marcada por portas e janelas e, dentre estas, uma casa de dois andares (sobrado), características das casas do período colonial, em que os lotes eram alinhados à rua.

Outro fotógrafo estrangeiro viajante é George Huebner (1862-1935), que elaborou o pequeno fascículo com 22 fotografias de Belém, intitulado *Vistas de Pará-Brazil*, editado por Huebner. Este álbum representa suas produções nos primeiros anos de atividades como fotógrafo profissional no Brasil. As fotos não contêm informações de

datas e nem texto. Acredita-se que foi concebido como uma “espécie de dossiê de apresentação de aptidões [...], um *press book*”, segundo Daniel Schoepe (2005, p. 46). Este autor considera que a data de edição do fascículo é anterior ao final de 1899 e precedente à criação do estúdio de Huebner em Manaus. O argumento utilizado pelo autor é de que as fotografias foram produzidas por Huebner entre 1896 ou 1897, quando esteve em Belém para realizar um trabalho de registro fotográfico da cidade por encomenda de Arthur Caccovoni ou de Augusto Fidanza (SCHOEPE, 2005, p. 44), para o *Album Descrittivo Annuario Del lo Stato del Pará*, de 1898, edição preparada e assinada por Arthur Caccovoni. Deste trabalho, o fotógrafo guardou alguns negativos, aqueles cujas cópias não tinham sido selecionadas para o serviço encomendado e estes foram utilizados no álbum *Vistas de Pará-Brasil*. Huebner adquiriu o estúdio Fidanza em 1906, criando a filial de seu estúdio de Manaus e manteve o nome de Fidanza até 1969. Antes da morte de Fidanza, seu estúdio perdurou por 36 anos, de 1867 até 1903.

Uma versão deste fascículo é uma das peças do acervo fotográfico do MUFPA, da Coleção Vicente Salles. Em uma das fotografias (Figura 22), o autor registra o Arraial de Nazareth: ao fundo, a Igreja construída no local onde foi encontrada a imagem de Nossa Senhora de Nazaré, que teve o culto iniciado no século XVIII, com as primeiras romarias à casa de Plácido e, posteriormente, a ermida em louvor à Santa, no antigo Caminho do Utinga (CRUZ, 1992). A igreja da fotografia provavelmente é uma versão de 1884, pois a construção da atual Basílica é de 1909. Ao lado da igreja, há o conjunto de casas, como também foi mostrado na aquarela de Righini.

Na década de 1960, o bairro de Nazaré era fortemente marcado pela tipologia de residências que seguem a solução vertical, sendo dotado de boa infraestrutura, área comercial, residencial e de função



Figura 22. Arraial de Nazareth. Foto de George Huebner publicada em *Vistas de Pará-Brazil* (1896-1897). Acervo fotográfico do MUFPA, Coleção Vicente Salles.

cultural, de lazer, religiosa, dentre outras. Na década de 1980, o bairro cresce em termos de residências verticais, tornando-se o metro quadrado mais caro da cidade, configurando-se ainda mais como um bairro misto, onde se encontram residências, comércios e serviços. Neste mesmo período, o MUFPA foi criado em 1983 e instalado no Palacete em 1984.

A edificação foi tombada pelo patrimônio estadual em 2002, por representar uma das residências de época e por suas características representativas da arquitetura eclética, produzida por arquitetos italianos no norte do país. Segundo as pesquisas de Jussara Derenji (1998; 2008) sobre a contribuição dos engenheiros e arquitetos italianos na formação de uma tradição pela arquitetura eclética na cidade, os profissionais eram contratados por grupos pertencentes aos segmentos sociais de maior poder econômico.

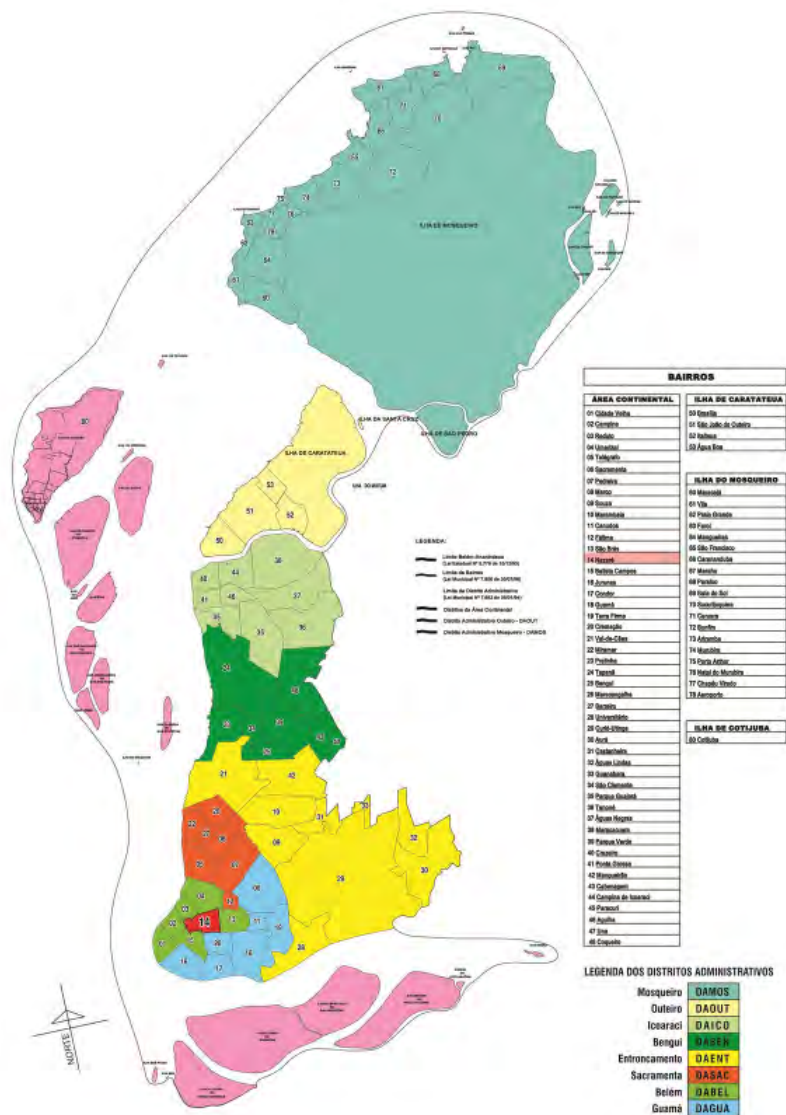
Neste tópico, evidencia-se a constituição do espaço urbano-social do bairro de Nazaré, sua gênese e na configuração dos tipos de habitações e os estilos de vida de seus moradores, as características de sua paisagem urbana do período. Destes logradouros públicos, destaquei o “largo de Nazaré e as ruas principais inter-relacionando as representações imagéticas de uso dos espaços do bairro, situado num eixo inicial de expansão urbana e de conexão entre o antigo “centro”, representado pelos bairros da Cidade Velha e Comércio e o bairro de São Brás, em direção ao Marco, onde se situa a Primeira Léngua Patrimonial da Cidade, conforme exposto nos mapas das Figuras 12 e 13. Além de descrever estas múltiplas temporalidades pelas narrativas imagéticas de pinturas e fotografias pertencentes, prioritariamente, ao acervo do MUFPA, interliguei aos meandros das narrativas de memórias de uma idosa e ex-moradora da Av. Nazaré, com relação ao seu lugar de afeto, sua casa e seu modo de vida.

Colagens & Cartografias I: o tecido urbano de Belém

Neste tópico busquei traçar um cronótopo de Belém, que, de um simples aglomerado urbano no século XVII, expande-se ao terceiro distrito a partir de um núcleo inicial e de criação das estradas (ruas), largos e casas, proporcionados pela ascensão econômica da cidade no final da década de 1870, em virtude da produção de goma elástica (látex) extraída da seringueira (*Hevea brasiliensis*) que, na virada do século XIX ao XX, tornou-se o principal item de exportação do Pará e da região amazônica, período em que as cidades de Belém e Manaus se modernizaram em função deste impulso econômico. A constituição do patrimônio urbano belenense e sua expansão a partir do seu núcleo de fundação e a gênese das ruas e avenidas, outrora caminhos/estradas e avenidas, os largos/praças que deram origem ao bairro de Nazaré, relacionam-se a duas ordens: a) uma mítica, ao processo devocional do Círio de Nazaré, no século XVIII; b) ao ordenamento urbano e expansão da cidade para além dos bairros da Cidade Velha e Campina, a criação da terceira freguesia, da “Trindade”, no século XIX, que envolveu a área do “Largo de Nazareth”.

No intuito de pontuar o cotidiano na cidade de Belém na passagem do século XIX ao XX, e em outro período do século XX, apresentei as transformações urbanas a partir dos agentes públicos, suas medidas de higienização e sanitaristas, assim como a instituição da política governamental – ou códigos de posturas do município. Finalizo o capítulo com a Figura 23, que apresenta a configuração territorial deste arrabalde no mapa da cidade, além do bairro do Marco como exposto nos mapas anteriores.

A cidade de Belém, capital do estado do Pará, foi fundada em 12 de janeiro de 1616. Na atualidade, ocupa uma área de 13 mil hectares, na intercessão dos rios Pará e Guamá, na Baía de Guajará. É composta



Levantamento Aerofotogramétrico realizado em setembro e novembro de 1998-ESC. de voo 1:25.000-Resolução 1999
 Consórcio Aeroarcata-Base-ESC. Impressão 1:40.000.

Figura 23. Mapa de Belém com a divisão administrativa dos bairros e das ilhas; em vermelho, o bairro de Nazaré.

por uma porção continental, que corresponde a 34,36% do seu território; e uma porção insular, composta por 39 ilhas, que corresponde a 65,64% da área municipal. Tem população estimada em 1.425.922 habitantes (IBGE, 2013), distribuída em 71 bairros e oito distritos administrativos, conforme a Lei Municipal nº 7.682, de 12 de janeiro de 1994. O bairro de Nazaré situa-se no distrito administrativo de Belém, limitado pelos bairros de Campina, Batista Campos, São Brás, Reduto e Umarizal. Conforme o censo de 2010, a população do bairro de Nazaré é de 20.504 habitantes, sendo a população masculina de 8.800 indivíduos e a feminina de 11.695 pessoas (População.net.Br, 2010).

ALARMES
CARRO
MOTO

OSOM
PEÇAS. ACESSÓRIOS



AVENIDA
DO JOSÉ RABELO

AVENIDA
GENÉRCIO



RADAR
ALARMES AUTOMOTIVOS



Fac
Gas

regie
Italiaco • Fr



O BAIRRO E OS “ESPAÇOS DE AFETO”

Capítulo 3



*As cidades, como os sonhos,
são feitas de desejos e de medos.*

Italo Calvino (1999, p. 44)

*Caminhar é ter falta de lugar.
É o processo indefinido de estar
ausente e à procura de um próprio.*

Michel de Certeau (2008a, p. 183)

O objetivo deste tópico consiste em descrever a constituição do patrimônio urbano belenense a partir das enunciações pedestres dos interlocutores sobre os bairros de Nazaré e São Brás. Priorizei aqui os relatos de memórias dos atores sociais. Selecionei imagens do acervo pessoal da minha mãe e as fotografias de Alexandre Sequeira, que tratam de memórias afetivas familiares. Busco enfatizar as etno(auto)biografias, associando a noção de memória às intergerações familiares, envolvendo a projeção da memória a partir das relações entre filho(a)s e mães. Nesta direção, o passado lembrado é tanto individual quanto coletivo, avivado pelas conexões das histórias familiares, em que a “narrativa histórica não é um retrato do que aconteceu, mas uma história sobre o que aconteceu” (LOWENTHAL, 1998, p. 111).

Alexandre Sequeira e seus “Espaços de Afeto”

A partir dos relatos das itinerâncias urbanas do morador do bairro, Alexandre Romariz Sequeira (53 anos), apresento o seu mapa de “Itinerários de memória dos lugares de afeto do bairro” (Figura 24). Alexandre Sequeira é professor da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da UFPA, artista visual e morador de Nazaré, juntamente com sua mãe, Edna, apresentada no tópico anterior. O mapa de Alexandre contém os percursos mais significativos para ele, e que, associado a seus relatos, constituem a cartografia dos lugares vivenciados ao longo de sua vivência no bairro. Os ciclos de sua vida: fases da infância, adolescência e adulta, quando ia à Escola, os passeios de bicicleta, as suas idas à reitoria para visitar o pai e outros momentos.

Armando de Queiroz Santos Junior (46 anos) morou por 23 anos no bairro de Batista Campos e os demais residiu em Nazaré. Conhecido artisticamente como Armando Queiroz, bacharel em Artes Visuais pela UFPA, exerce atualmente o cargo de diretor do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Como já citado, Queiroz estava comigo e Alexandre Sequeira conversando durante o almoço, no intervalo da montagem da exposição “Traços Locais”. Naquela ocasião, ele apenas observou os relatos de Alexandre sobre as suas memórias, e não participou diretamente dos diálogos. Armando, filho único, recorda de uma fotografia com sua mãe, Teodolina Martins Queiroz, já falecida, que gostava de ser chamada de Téo (Figura 25).

A minha foto no cavalinho do carrossel, com a minha mãe, assim [...] quantos anos eu deveria ter Rosangela? Uns 2 ou 3 anos. Então, essas idas lá no arraial tem essa imagem né, que me situa nesse momento. Sem dúvida, e eu acho que é coisa das cores vibrantes né, acho que é um fascínio não só meu, mas que tu podes ver na obra de Emanuel Nassar e do Luiz Braga. Em tantos artistas que acabam tendo essa profusão de cores no seu trabalho. Acho que essa coisa do popular, incrível né! Como que eu ia imaginar isso! Ou talvez eles, na ida de que eu tinha aí, de quanto isso ia ser importante, pra depois na trajetória artística.

Armando, na fotografia no “cavalinho” com sua mãe, reporta-se à memória afetiva do lugar, lançando o olhar de artista visual para a paisagem do “largo”, ao lembrar as representações fotográficas e pictóricas de outros artistas, dos brinquedos e da dinâmica da vida pulsante das figuras circenses e populares encontrados naquele lugar, e que alimentam as representações artísticas características de alguns artistas plásticos e visuais sobre a cidade.

A relação estabelecida com os interlocutores, permitiu-me perceber como se situavam no mundo, como se viam, o que Gilberto Velho (2010) define como a diferença e a heterogeneidade. Neste sentido, tentei registrar os relatos ao nível das biografias de indivíduos específicos, no intuito de encontrar “com mais vigor e dramaticidade a coexistência de orientações e códigos diferenciados” (VELHO, 2006, p. 54) entre as biografias dos narradores.



Figura 25. Fotografia de Armando Queiroz com sua mãe, Téo, no carrossel do Arraial de Nazaré. Foto: Acervo pessoal de A. Queiroz.

Segundo Myriam Lins de Barros (2006b, p. 17), a questão de “[v]iver na cidade e viver a cidade são experiências distintas para diferentes gerações”. O espaço urbano e o tempo das transformações da cidade de Belém estão inter-relacionados às biografias elaboradas pelos projetos e lembranças dos mais velhos ou da “terceira idade”. A minha geração, a mesma de Alexandre e Armando, e as antecedentes a nós, das nossas mães e amigas, têm as suas casas, ruas e bairros da cidade de Belém como espaço onde circulam tanto fisicamente quanto simbolicamente. Nestas narrativas, a figura do narrador, segundo Walter Benjamin (1994, p. 197-221), “é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação”, em que a narrativa “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”. Assim se imprime na narrativa as marcas do narrador/interlocutor. Parafraseando Ecléa Bosi (1994), considero que a narração da própria vida é o testemunho mais eloquente que a pessoa tem de lembrar – é a sua memória. No próximo tópico traço o meu retrato familiar, que me situa na quarta geração de mulheres da família, filha de Mariolina (89 anos) e Santana (falecido em 7 janeiro de 2013, aos 86 anos).

Rosângela Britto: (auto) retrato familiar e de amizade

O retrato familiar foi essencial ao refletir sobre a cidade como objeto temporal, e sobre as mudanças das paisagens no bairro de Nazaré e na casa – “Palacete Montenegro”. Fui conduzida a situar-me naquele lugar, em interlocução com as memórias relativas à minha primeira casa, que me habita até hoje, pelas marcas-lembranças intergeracionais possibilitadas por aquele local. Neste sentido, foram fundamentais as conversações com minha mãe, Mariolina, e com minha tia Hillarina Rêgo, com 90 anos, que eram irmãs muito unidas, no intuito de entrelaçar as

várias visões de mundo dos integrantes da minha família expandida. A seguir, destaco alguns trechos dos diálogos realizados com Mariolina sobre alguns temas relativos à família: “A minha família é tudo pra mim, entendeu? E também os meus sobrinhos e a minha irmã, são tudo pra mim. A minha irmã é minha família, porque é minha irmã consanguínea [Hillarina], é de pai e mãe, e a outra também era, só de mãe, a Abigail”.

Para minha mãe, família extrapola a dimensão de pais e filhos. Ela narra as histórias dos seus antepassados nordestinos e portugueses, a chegada deles a Belém, e a compra de uma “barraca” (casa de taipa) pela minha bisavó, no bairro de São Brás. Ela cria em sua narrativa uma árvore genealógica falada, tendo como referencial este “patrimônio familiar” – a casa – chamada de “barraca”.

Esta pesquisa etnográfica sobre os usos do espaço urbano e as atribuições de valores aos ambientes e às relações de sociabilidade urbana nestes espaços me possibilitou conhecer e respeitar as trajetórias da minha bisavó e avós maternos, e as suas heranças, às vezes muito silenciadas dos meus antepassados por parte de pai – todos originários do município de Benevides, no estado do Pará. A quase silenciada existência do meu avô “preto”, que era maquinista do trem da estrada de ferro de Bragança.

Ellen Woortmann (1990, p. 113-131) destaca que a “memória faz a descendência, e a descendência faz a memória”. Percebi estes entrelaces de descendência na constituição da memória do grupo familiar ao qual pertenço. Observei que alguns segredos silenciados ficaram retidos no passado ou apagados, e a memória coletiva, ou seja, parte de um acervo familiar de duas irmãs no universo demarcado pela força feminina da família – os seus relatos e o significado, para ambas, da transformação do espaço urbano no tempo.

Elaborei um mapa com a demarcação dos meus lugares de lembranças dos trajetos entre os bairros de São Brás e Nazaré, incluindo os lugares de memórias da amiga Terezinha, tia e mamãe (Figura 26) situei o restaurante “velho Avenida”, das recordações de Terezinha e um lugar comum, para ela, que abriga a rádio e TV Marajoara, também significativo nas recordações de Alexandre, pois quando criança participava do programa “Clube do Garoto. Eu assistia ao mesmo programa pela TV, na “casa da Gentil” – outro lugar comum, que era a casa dos meus pais, e nossos lugares de passeio: o “bosque” e o “Museu”.

No Brasil, num período marcado pelo golpe militar de 1964, exatamente em 1965, numa cidade no Norte do país, em Belém, estado do Pará, situa-se o marco zero do desenhamento do meu retrato. Faço parte da famosa “geração coca-cola”, cercada de sucessos das bandas nacionais de rock, do “new-wave”, do imperialismo cultural norte-americano, das discotecas, da influência dos meios de comunicação de massa, a TV, o rádio, dentre outros. Pertencço ao padrão da classe média, entre o modelo matriarcal e patriarcal, com destaque para o matriarcal, porque a figura da mãe desempenha um papel importante para agregação dos membros da minha família. As conjunturas culturais e socioeconômicas da infância e adolescência deste período familiar marcaram algumas ações futuras, como, por exemplo, a determinação de estudar dos meus pais e de concluírem o período de escolarização na terceira idade, juntamente com a responsabilidade e a labuta diária para a criação dos seus três filhos.

Destaco, a seguir, os relatos de duas irmãs idosas, mãe e tia. As suas falas são sobre os significados de suas casas e os seus projetos de vida na cidade de Belém. Elas são filhas de migrantes nordestinos: a mãe, Maria Marques da Silva, e a avó, Felizmina Marques da Silva, vieram de João Pessoa para Belém. A mãe das irmãs era viúva e do seu primeiro enlace, teve uma filha, e da segunda união, duas filhas:

Hillarina Baptista da Silva Rêgo (90 anos) e Mariolina da Silva Furtado (89 anos). O pai chamava-se João Borges do Rêgo, e veio do município de Codó, no estado do Maranhão. Eles não eram casados legalmente, mas tinham uma relação de união estável. Borges era fotógrafo, sem estúdio fotográfico, e prestava serviços temporários ao estúdio Fidanza, assim como fazia os registros fotográficos de alguns momentos da administração estadual de Magalhães Barata, além de retratos e vistas urbanas produzidos por encomenda.

As duas irmãs começaram a trabalhar jovens. Hillarina em serviços de costura, com sua avó, e Mariolina em lavagem de roupa, com sua mãe. A mais nova, Mariolina, realizou seus estudos profissionalizantes como assistente de enfermagem, da primeira turma da Escola de Enfermagem do Pará e, a partir daí, conseguiu trabalhar na área de saúde, no Hospital Ophir Loyola, e depois no Instituto Nacional de Previdência Social (INPS), atual Ministério da Saúde, órgão público pelo qual se aposentou como assistente de enfermagem. A mais velha das irmãs, Hillarina, não finalizou seus estudos, mas se empregou em um consultório médico, e depois como agente administrativa de um posto de saúde da Prefeitura de Belém, por onde se aposentou.

Os diálogos com elas foram realizados entre abril e junho de 2012, em aproximadamente 20 encontros. O local dos nossos encontros foi na sala da casa de Mariolina e, às vezes, o seu marido, Raimundo Santana Furtado, casado com ela há 56 anos, participava dos diálogos; e em outros momentos era a sua irmã Hillarina. O ambiente era composto por um sofá, uma estante de madeira, mesa de computador, duas cadeiras de embalo, e uma cadeira de ferro. Nas paredes pintadas na cor amarelo-claro, estava afixada a fotografia emoldurada de sua mãe e avó, ao lado da fotografia de Mariolina vestida de enfermeira. No pilar de madeira, estava exposto o relógio do tipo carrilhão de parede, com mecanismo de corda, que sempre marcava cinco horas, pois estava

com defeito. Este era o cenário das nossas conversas, banhado de luzes e uma diversidade de sons vindos do ambiente externo da rua, pelo fluxo intenso de ônibus e carros. O rosto da interlocutora, marcado pelas rugas do tempo, e seu corpo frágil, apoiado por uma bengala, para facilitar a sua locomoção na sala. Ao sentar, deixava a bengala ao lado de sua cadeira de embalo. Os relatos de suas memórias-lembranças se expressam também no ritmo de seu movimento corporal, ao impulsionar a cadeira de embalo em gestos repetitivos. Os seus olhos azuis me fitavam, lançando um olhar profundo, pois a sua baixa visão em uma das vistas não permite ver detalhes das pessoas e das coisas. Às vezes, nos diálogos, em cada “lembrança boa”, as risadas se lançavam no ar, mas a tristeza de algumas perdas de entes e amigos fazia com que seus olhos azuis vertessem delicadas lágrimas.

Em alguns encontros os diálogos com mamãe foram associados à atividade de arrumação do álbum de fotografias da família, importante fonte documental, pois as fotografias serviram de instrumento para o relato dos seus momentos vividos com a família e amigos. A interlocução com o auxílio do álbum de fotografias da família contribuiu para a formação dos fios das teias tecidas por imagens e por recordações que possibilitaram articular o presente ao passado, ascendentes e descendentes familiares. Selecionei algumas representações fotográficas, que vão das técnicas mais tradicionais analógicas às digitais (Figura 27 a-e).

Mariolina é a guardiã do álbum de fotografias de sua família, o qual funciona para ela como o suporte das memórias familiares. Lendo as fotografias e as suas dedicatórias, caminha-se no tempo da trajetória de vida e de sociabilidade de Mariolina, observam-se as inscrições das palavras afetuosas de ofertas e trocas de retratos de uma irmã para a outra, das irmãs entre primos, parentes e amigos. Os registros dos momentos de celebração: os aniversários dos filhos, a imagem da irmã



Figura 27 a-e. Álbum de família da pesquisadora. Acervo pessoal.

mais velha vestida de noiva, os momentos de lazer com seus filhos, sua irmã, e com os amigos de trabalho. Não faltam no álbum de família de Mariolina as tradicionais fotos dos filhos durante a fase escolar, ou seja, sentados ao lado de livros, do globo terrestre e da bandeira nacional. Outro momento deste ciclo de vivência familiar são as fotografias das comemorações do ingresso da filha na universidade e dos aniversários: os quinze anos da filha e os seus 80 anos, em que todas as gerações da família estavam presentes. Nos festejos das datas mais significativas, o meu pai está presente nas imagens, porém nas fotos de outros períodos da vida do casal, a sua presença nas cenas familiares, eram possibilitadas por colagens de retratos 3x4 do papai, pois ele não era afeito a se deixar fotografar.

Nesta Figura 27a-e exponho a seleção de algumas imagens realizadas pelo meu vovô, o fotógrafo Borges do Rêgo, como aparece no carimbo seco com o nome “Borges Pará”. Sobre o conjunto de fotografias, elas estão assim distribuídas: a imagem de Mariolina aos 9 meses (Figura 27a); a imagem da primeira comunhão de Mariolina, produzida em estúdio, com o pano de fundo estampado com a imagem de Jesus, e a criança com o missal e o crucifixo na mão. Em primeiro plano, a colagem da fotografia das irmãs, apresentadas na próxima fotografia (27c) a mãe e a avó; e as irmãs com 13 e 14 anos (27b).

A série de fotografias da fase adulta: a fotografia da família, elaborada por Borges (27e), tem ao centro, Mariolina, e ao seu lado, sentada, Hillarina, e a colagem dos recortes dos retratos da irmã Abigail e do seu marido Santana. Ao lado, os dois filhos de Mariolina, Paulo e Théo; e à esquerda, de óculos, o filho de Hillarina, Antônio Carlos Britto. Ao final, a fotografia colorida (27f), apresenta Mariolina de roupa vermelha; à sua direita Hillarina; e ao seu lado esquerdo, de camisa preta, o papai e os demais são os filhos, netos, e noras comemorando os 80 anos de Mariolina. Ao fundo, atrás de Mariolina e Hillarina, estou

eu, que represento a quarta geração feminina da família, a partir da minha bisavó.

Sobre a sua casa ou “barraca” situada na Avenida Gentil Bittencourt, em São Brás, e as transformações da paisagem do bairro, Mariolina relata:

Desde que eu nasci há 88 anos [...], a paisagem era só lama, não podia passear, era só lama, era, a rua ainda não tinha asfalto, não tinha nada, era só casa de palha e o trem [...].

Minha avó e mãe vieram embora pra Belém [da Paraíba], aí veio morar ali na Vila Ferreira, aquela casa que hoje só tem uma lama na frente, um bocado de lixo [...]. Na José Bonifácio [...]. Foi assim: ela veio de lá [João Pessoa, Paraíba] e foi pra Vila Ferreira, a casa era alugada [...] por cinquenta centavos, naquela época, né? Lá pra 1910, por aí, ou menos, aí quando ela veio pra Vila, ela começou a trazer uns trocadinhos e começou a procurar a casa e aí tinha seu Saturnino, que estava noivo e tinha feito esta casa, essa barraca na Gentil, e era toda de chão, chão batido. Agora, o chão eles batiam com a piçarra, pedrinha branca [...]. Não, era só lama, passava trem e bonde [...]. Ah, já tinha o trem, antes de eu nascer já tinha o trem [...]. Aí a vovó disse que queria uma casa; tava atrás de uma casinha, uma barraca pra comprar, aí começou a procurar [...] aí a mamãe viu essa placa “Vende-se esta casa” [...], porque a noiva dele não quis mais, e acabou o casamento de seu Saturnino, então a vovó disse: – Eu compro essa casa, quanto o senhor vende? Cinco vinténs (risos). Ela comprou, eu ainda tenho o papel dessa casa, feito a bico de pena, quando tu for lá em casa te mostro.

A certidão de compra da casa, datada de 17 de junho de 1914, refere-se a uma:

[...] pequena construção (barraca), edificada em terreno do Patrimônio Municipal, nesta cidade, à Avenida Gentil Bittencourt, no trecho compreendido entre as Avenidas Castelo Branco e José Bonifácio [...] [vendida] por quinhentos mil réis.

Em 1963, a casa foi adquirida das irmãs por Mariolina e seu marido Raimundo Santana Furtado, em terreno nas dimensões de 4,50 m de frente por 28,00 m de fundo. Ainda sobre a casa, Mariolina fala da

numeração e da compra da “barraca”, assim como a interligação entre as casas com a igreja dos Capuchinhos:

No meu tempo [a numeração da casa] era 1260 [...]. Passava o trilho do trem até o Ver-o-Peso, lá eles distribuíram madeira, carvão, frutas, depois deixavam também muita lenha na fábrica de cerveja Pilsen, que era logo na entrada da Gentil, e a minha casa fica próximo a José Bonifácio. Passava o bonde até a esquina do cemitério Santa Izabel. Do cemitério de Santa Izabel pra lá era rua dos leprosos, não existia rua pra lá, só moravam os leprosos.

Já a Gentil Bitencourt [...]. Era só lama, não passava nem carroça [...]. Antes de mim, pertencia à minha vó Felizmina Marques da Silva, depois que ela faleceu, ficou pra mim, uma das netas, porque eram três netas, a minha irmã Hillarina, e a minha irmã Abigail, aí eu comprei a parte das duas irmãs e fiquei com a casa, e moro até hoje, nasci lá [...]. A primeira construção era supapo, como se chama, pau a pique né? Era barro e ripa, ripa não, era cipó, não existia ripa, era amarrada de cipó e metido os golões de barro, e depois rebocada com cal e barro, e depois caiada, coberta de palha e de zinco, o zinco por causa do trem, que soltava muita fásca de fogo e passava fogo nas casas [...]. As casas eram tudo barracas.

A “barraca” de Mariolina era composta por três ambientes (ver desenho na Figura 24) interligados por um corredor situado no lado esquerdo do lote; uma sala/quarto, com armadores de redes nos pilares de madeira, onde eram armadas as redes das irmãs; um quarto e uma varanda com o jirau na cozinha. Na varanda também havia uma área reservada para o leito da avó. O banheiro e o poço ficavam na área externa, no quintal, onde havia árvores frutíferas e criação de animais. Passado um tempo da aquisição desta casa por Raimundo Santana e esposa, após um forte temporal, a fachada principal de enchimento não resistiu às chuvas e ruiu. Eles construíram uma nova fachada em alvenaria, afastada do alinhamento da rua e fizeram um pequeno pátio, e ainda a troca da cobertura para telhas de barro. As reformas e manutenção da casa eram feitas pelo sr. Santana e, quando necessário, contratava operários/ajudantes.

A “barraca” abrigava inicialmente uma única família com cinco pessoas: duas adultas e três crianças. Após o casamento da irmã mais velha, a casa passou a abrigar mais uma família. Nessa época, o poder público desativou a linha do trem e a rua foi asfaltada. Desde então, o imóvel foi valorizado, e com a expansão da cidade para a Rodovia Augusto Montenegro, o bairro passou a ser “central” e não mais “periférico”. Na década de 1960, nos fundos do terreno foi construído um “puxadinho” em madeira, cujo acesso era feito por uma escada também de madeira. Foram realizadas outras reformas e melhorias na casa de Mariolina, mas no seu relato é recorrente as suas lembranças do trajeto do “trem” e sua passagem em frente à “barraca”, a vacaria que funcionava onde hoje é o Edifício Ruth Maria. Estas lembranças de Mariolina acerca da sua rua e de seu bairro tiveram como pistas para suas memórias os lugares, os eventos e os objetos.

Outro lugar muito citado nas conversas foi o Largo de São Brás, em especial o Mercado de São Brás. O mercado foi construído edificado em poucos meses, entre 1910 e 1911, pelo engenheiro Filinto Santoro. O construtor utilizou somente materiais italianos na construção do mercado. O terreno foi liberado por uma concessão municipal ao engenheiro durante 50 anos (DERENJI, 1998). Da casa de Mariolina ao mercado, a pé, dista apenas um quarteirão. Eu e Mariolina caminhamos juntas até a Praça e ao Mercado. Ao avistar a arcada lateral da edificação, ela relatou com muita emoção algumas imagens:

Olha, por aqui tudo era o mercado, aqui, aquelas pessoas que vinham, imigrantes [...] de fora. Eles vinham e se alojavam tudo aqui, armavam redes nessas coisas aqui [no mercado], e as velhinhas tudo pelo chão, deitadas. Olha, eu já tava sgrandinha, vinha com a minha avó [aproximadamente nos anos de 1940-1943]. A vovó trazia sopa e às vezes trazia remédio pras crianças. Nesse tempo a minha avó gostava muito de fazer remédio de mato, ela trazia remédio de mato pras crianças, era muito triste Rô, triste demais, muita gente idosa, muita criança e tudo aí deitado no chão. Agora, nesse negócio aqui [os pilares], armavam rede pra criança.

Os diálogos com Hillarina sobre a sua infância na avenida Gentil Bittencourt, suas lembranças sobre o trem, o casamento da irmã em 1936, a paisagem do cenário da rua à época. Em outra fase de sua vida, Hillarina morou no bairro do Marco, e até outubro de 2013 residia em São Brás, na passagem Joca, a um quarteirão da casa de sua irmã. As nossas conversas foram realizadas entre abril e maio de 2012, em aproximadamente dez encontros. Hillarina, de traços fisionômicos diferenciados de sua irmã, olhos castanhos, baixa estatura, fala e gestos firmes, aos 89 anos à época, ainda morava sozinha em sua casa, fazia suas refeições e a limpeza da casa sozinha; também andava de ônibus e ia aos seus médicos sem precisar de companhia, e isto lhe dava um orgulho enorme. Infelizmente, esta boa condição de saúde não perdurou, pois foi diagnosticada com mal de Alzheimer, e atualmente mora com seu único filho na Cidade Nova Seis, em Ananindeua. Quase todas as tardes ela frequentava a casa da irmã. As nossas conversas e encontros foram neste ambiente da sala e da varanda da casa.

É, nasci lá [em São Brás, na Gentil]. Em 1924. Irmã de dona Mariolina!

A Avenida Gentil Bitencourt [...]. O trem entrava na Avenida Gentil Bitencourt, ia parar na cadeia de São José, hoje tem o joalheiro [Polo Joalheiro, São José Liberto], tá tudo remodelado, era ali que era o fim da estação, as casas eram aqui embaixo e o trem passava nessa altura aí, olha [...]. Agora, tinha muitos moradores, assim com vizinhança, eram esposas de gente empregados na estrada de ferro, então, quando o trem passava eles jogavam lenha e coisas que eles traziam de Bragança, de Castanhal, por aí afora.

Não existia gás nesse tempo, era só fogão de lenha, de carvão e tinha a dona Ester, que era casada com um senhor que era empregado da ferroviária, era assim que era, muita lama meu filho. Tô dizendo que em 1936, quando a Abigail casou, a minha irmã mais velha, o meu cunhado teve que pagar uma pessoa pra limpar [a avenida Gentil Bittencourt], pra poder a noiva sair, senão o vestido da noiva chegava todo [...]. O mato, pra poder o carro entrar.

A casa [da Gentil] era de palha e forrada com zinco. Minha avó mandou forrar com zinco porque uma vez deu uma ventania, que carregou toda a palha, deixou ela descoberta [...]. Tinha quintal. Tinha quintal e o Capuchinho era uma capelinha de nada, a Igrejainha.

As marcas dos relatos das irmãs Hillarina e Mariolina estão centradas na importância de viver em família, uma relação constituída com muito trabalho e afeto, em que se destacam a relação com a avó e a atual condição das duas irmãs como avós, suas visões de mundo e estilos de vida. A “barraca” abrigava toda a família, que, para Mariolina, envolve todas as relações de pessoas com o mesmo laço consanguíneo e as pessoas próximas e amigas, agregadas por laços de afinidade. Segundo Myriam Lins de Barros (1987, p. 75), “[a] importância do grupo familiar advém do afeto de a família ser, ao mesmo tempo, o objeto das recordações dos indivíduos e o espaço em que essas recordações podem ser avivadas”.

A família, desde a infância, adolescência e fase adulta até a velhice, é aquela que Ariès (apud LINS DE BARROS, 2006a, p. 163) descreve como a família moderna, “na qual os sentimentos familiares prevalecem e as crianças recebem as maiores atenções, seja na educação e na saúde, seja no preparo para a vida futura”. A sociabilidade, no contexto destas mulheres idosas e aposentadas, é reduzida ao convívio com os familiares, aos diálogos com os velhos amigos, às idas à missa, aos médicos e aos passeios à praia e piscina nos finais de semana com seus filhos e parentes. A velhice temida por elas é o que leva à perda da consciência e de suas autonomias e, principalmente, o receio de não poderem continuar morando em suas casas e mantendo suas vidas independentes, o que realmente ocorreu com as irmãs, que estão morando atualmente com seus filhos. Os relatos de ambas sobre o que suas casas e as ruas significam para as elas será conduzido aos tempos da recordação e do vivido:

A casa pra mim é tudo. Tudo é felicidade eu estar dentro da minha casa, é amor, é carinho, é tudo o que eu tenho pelo meu barraco (Mariolina)

A casa é ... Adoro a minha casa, onde eu moro. **É a minha privacidade** (Hillarina).

A importância da rua é que, a gente vai pra rua pra onde a gente quer, pra cidade, pro interior. **É um trajeto, é um caminho** (Mariolina).

As ruas e as praças, para participar, ir para o Cinema, dançar. **Lugar de encontro, lazer** (Hillarina).

Para as irmãs, as representações sobre a casa e a rua são associadas à ideia de privacidade e de pertencimento a um lugar, a uma família. Já a rua está associada à noção de liberdade e se estende a outras dimensões: a praça e os equipamentos de lazer, como “lugar de encontro”, de sociabilidade. Por extensão, a noção das irmãs sobre a cidade de Belém está relacionada ao seu bairro, ao trajeto do trem, às dificuldades da “vida de antigamente, que não existe mais” e aos locais de convivência com seus familiares, amigos e companheiros.

Outra referência para as irmãs é o Largo de São Brás, nomeado de Praça Floriano Peixoto. Nos seus relatos, enfatizam o espaço físico da residência, seu processo de construção em 1914, e as condições socioeconômicas vivenciadas no espaço urbano, onde a casa é a unidade básica, e a rua é demarcada pelo trabalho feminino fora do mundo doméstico, no intuito de manter o sustento das filhas, e a própria constituição da família.

O início da narração de suas histórias estava condicionado às vivências em suas casas, do tempo presente, de suas velhices, pelas lembranças da avó, mais presente em seus relatos do que a mãe. Atualmente, por motivos de saúde e segurança, ambas tiveram que deixar suas casas e passaram a morar com seus filhos. O mal de Alzheimer afetou a saúde e a memória de Hillarina – um temor que se tornou realidade.

Ao finalizar, relembro meus trajetos entre a casa dos meus pais e os bairros de São Brás e de Nazaré. Recordo as deambulações pela Magalhães Barata para as aulas no Colégio Vilhena Alves e depois no Colégio Nazaré. No período em que cursava a 8ª série no regime educacional antigo, enfrentei dificuldades ao passar do ensino público ao particular, mudança educacional propiciada pelo meu tio, que passou

a arcar com as despesas relativas à minha educação. Na fase adulta, outro momento marcante foi na década de 1980, quando frequentei as oficinas de desenho e pintura na Galeria Um, que funcionava na Braz de Aguiar. Nesse período, também fui selecionada para integrar algumas exposições coletivas organizadas naquela galeria.

Outro circuito que fazia a pé era entre o Museu da Cidade de Belém (MUBEL), que funcionava na avenida “Nazaré”, onde hoje está a sede da Secretaria de Administração do Município. Ainda nesse período, exerci o cargo de técnica em assuntos culturais da Fundação Cultural do Município de Belém. O diretor do MUBEL à época era Benedicto Mello, que estava se aposentando. Após sua aposentadoria, fui convidada por Ruth Moraes para dirigir o MUBEL, que passou a ser denominado de Museu de Arte de Belém (MABE). Em 1993, no sótão da casa que abrigava o MUBEL, coordenei, juntamente com a equipe local, a restauração de duas principais telas do acervo do MABE: “Os últimos Dias de Carlos Gomes” (Domênico de Angeles e Giovane Capranesi, 1899) e a “Fundação da Cidade de Belém” (Theodoro da Silva Braga, 1908). A equipe foi orientada pela restauradora do IPHAN, Magaly Oberlaender (RELATÓRIO MABE, 1996).

Esses fatos marcaram a minha iniciação no âmbito da Museologia, e destaco as orientações sobre as leituras desta disciplina indicadas pelo diretor do MUFPA à época, João Mercês. Em 1993, como vice-presidente da Associação de Artistas Plásticos do Pará (APPA) organizei, junto com Geraldo Teixeira, a II Mostra Coletiva da Associação, evento expositivo que contou com a participação de um grupo de artistas plásticos e visuais (Figura 28). Na década de 1990, juntamente com Ana Del Tabor e San Cris, participei ativamente do movimento de Arte e Educação e da Associação de Arte-Educadores do Pará (AAEPA), que funcionava no MUFPA desde a gestão de Jane Beltrão, e recebeu apoio na administração de João Mercês, pela realização de projetos e ações socioeducativas nos eventos expositivos do MUFPA.

A Figura 28 apresenta o grupo de artistas plásticos e visuais no interior do salão do “Palacete Montenegro”. À direita: João Mercês (diretor do MUFPA), a sua frente Mestre Nato, falecido recentemente, Marcelo Lobato, Tadeu Lobato e Fafá Pinheiro, produtora cultural. O grupo central da imagem, ao lado e atrás do garçon, Sr. Machado: Eu, Geraldo Teixeira, Ana Del Tabor, então presidente da AAEP. Ao meu lado esquerdo: Jocats (de barba), logo atrás Jorge Eiró, Haroldo Baleixe e Alexandre Sequeira. O grupo à frente e à esquerda da imagem: o casal Alice e Nio, e Majerofe.



Figura 28. Artistas no MUFPA, na II Coletiva da APPA, 1993. Fotografia: Leila Reis.

Colagens & Cartografias II: os espaços moventes transmutados em memórias dos lugares

Uma das fronteiras culturais entre os segmentos sociais de elite e as camadas médias e populares é a casa, como um dos indicadores de distinção socioeconômica na urbe. Desde o período colonial, a casa é

um dos marcadores sociais de uma elite proprietária, e sua localização no espaço urbano se torna fundamental. Trata-se das especificidades do morar, na sua forma de significar a intimidade. Segundo os arquitetos Carlos Lemos (1989) e Nestor Goulart Reis Filho (1983), nos tempos coloniais, a casa era o lugar de morada, de trabalho e de lazer. As ruas eram definidas pelas casas; já as ruas sem edificações eram demarcadas por cercas, que definiam as estradas.

Em Belém, as fronteiras sociais e culturais são bem demarcadas na passagem do século XIX ao XX. Segundo a historiadora Nazaré Sarges (2002), o centro da cidade foi remodelado, provocando a expulsão dos pobres para áreas periféricas. Segundo a arquiteta Karol Gillet Soares (2008), denota-se uma segregação espacial na nova Belém, apresentando diferentes composições sociais nos bairros da cidade, em que a localização das casas em determinados setores urbanos tornou-se um referencial de *status*, e as moradias um símbolo de riqueza e bem-estar social. A autora apresenta a multiplicidade e a diversidade das formas de morar desta Belém inventada a partir dos princípios de modernidade, progresso e civilização introduzidos pelo poder público, em que as casas burguesas e populares tornaram-se importantes documentos da sua pesquisa no cenário urbano atual de Belém.

Neste capítulo, fui ao encontro de parte do estudo da experiência humana presente no mundo contemporâneo e suas relações nas práticas e saberes que os indivíduos e grupos sociais e urbanos tecem em suas interações com o espaço das ruas, e dos bairros de Nazaré e São Brás. O bairro foi compreendido por suas múltiplas temporalidades individuais e coletivas dos interlocutores, e também como o lugar do conflito e do contínuo processo de ressignificação, e produção de novos sentidos de vida e da dinâmica da memória que pulsa nas narrativas de seus habitantes.





GRUPOS SOCIAIS URBANOS E AS PAISAGENS VERNACULARES

Capítulo 4

*Captamos assim a duração em seu caráter
de conduta, em seu caráter de obra*

Bachelard (1988, p. 44)

Neste capítulo busco aprofundar a compreensão das sociabilidades urbanas observadas nas quatro zonas pré-definidas, apresentadas na Figura 4. Neste sentido, descrevo os itinerários dos interlocutores, a vida cotidiana das “esquinas” e os “projetos de vida” (Velho, 2008) dos atores sociais enquanto personagens em seus contextos biográficos nas trajetórias de vida.

No primeiro tópico discorro sobre a vida cotidiana nas “esquinas” e nas quatro subunidades. Apresento os personagens ou interlocutores a partir das narrativas sobre suas atividades de trabalho e lazer, e a constituição de suas paisagens vernaculares sobre aquele espaço urbano do bairro de Nazaré, no entorno do MUFPA.

“Trabalho-Lazeando”: a vida cotidiana nas “esquinas”

A intenção é de traçar ou de descrever as descontinuidades/continuidades das paisagens do local. Estas formas e conteúdos se processam pelas matérias das recordações dos usuários, relativas aos usos do espaço social-urbano. A Figura 29 (mapa) representa graficamente um caleidoscópico de formas que se desfazem num tempo “disperso” (BACHELARD, 1988, p. 75). Este mapa visa associar os itinerários comportamentais das pessoas, situados espacialmente em determinados locais nas ruas ou entre as “esquinas” do bairro de Nazaré.

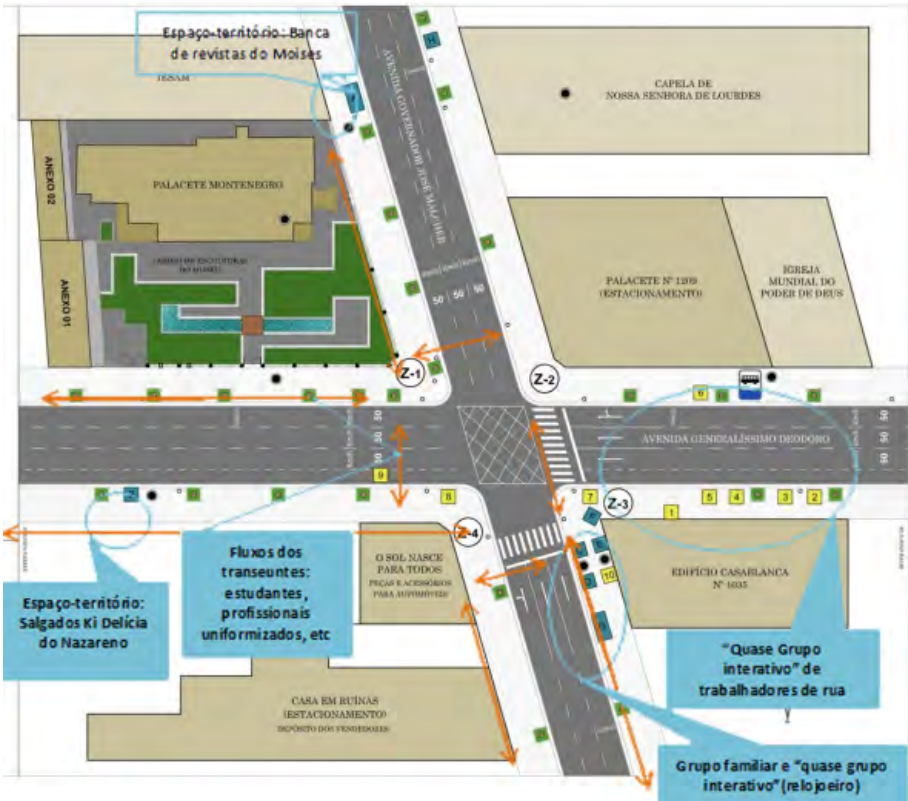


Figura 29. Cenários comportamentais do agregado funcional nas “esquinas”.

As diferentes práticas sociais de caminhar, trabalhar e de lazer foram apreendidos durante os seus usos do espaço urbano das ruas, a partir dos itinerários ou “enunciações pedestres” (CERTEAU, 1994, p. 177), e a observação participante dos grupos sociais urbanos nos locais pré-definidos nas “esquinas”.

Nestas veredas, narro o cronótopo do cotidiano nas “esquinas” diuturnamente, das 5 horas às 19 horas. Justifico esta escolha porque o objeto da pesquisa versa sobre a relação dos indivíduos e grupos sociais urbanos com o patrimônio musealizado – o MUFPA. O horário de funcionamento do museu é o comercial, e eventualmente abre no horário noturno. Então, os interlocutores ou atores sociais-personagens da pesquisa foram observados neste intervalo convencional. Esporadicamente, participei de eventos no MUFPA no horário das 19h até as 22 horas, que consistiram em encontros realizados com os artistas visuais e curadores, e às vezes com os interlocutores entrevistados. Também fui convidada a participar da mesa redonda da exposição “Amazônia: Lugar da Experiência”, em dezembro de 2013. Em outros momentos realizei a observação de alguns eventos realizados pelo MUFPA, como as palestras e as aberturas de exposições. Nestes momentos não me furtei a interagir com a dinâmica no entorno deste museu.

No sentido do encontro ao outro nas observações participantes e nas deambulações, adentro nos cenários das “esquinas” do bairro às 5h30, avistando poucos moradores caminhando pelo entorno do MUFPA: um jovem rapaz com seu cachorro passando na calçada do museu e um casal de idosos que morava do outro lado da rua, em uma das casas geminadas nº 1071, ao lado da loja “O Sol Nasce para Todos”. Às 6h15, o senhor idoso já estava sentado em frente a sua casa, no aguardo da esposa. Entre abrir a porta da casa e guardar a sua cadeira, foi o tempo suficiente para que ambos, já vestidos com roupas esportivas, pudessem iniciar seus exercícios físicos nas calçadas em volta do CAN.

Desloco-me acompanhando o casal de idosos até o “largo”. Antes de chegar à “esquina” da Nazaré, avisto uma moradora de rua que dorme no passeio público em frente à “loja da Kodak”, que estava fechada ao público. Em seguida, avisto outro casal de trabalhadores de rua fazendo a limpeza dos isopores de bebidas e do carrinho de venda de comidas. Na “esquina”, o vendedor de jornais arruma as suas mercadorias sobre duas caixas de madeira. Na avenida Nazaré, as calçadas ainda estão sem os vendedores ambulantes. Só quem continua realizando suas atividades é o vendedor de “cafezinho”, que fica em frente à Clínica dos Acidentados. Os locais mais movimentados de pessoas são as paradas de ônibus do CAN – casais de mãos dadas, crianças e adolescentes, alguns de uniformes escolares, acompanhados de suas mães; trabalhadores uniformizados, carregando mochilas pesadas ou sacolas nas mãos, enfim, uma diversidade de pessoas em fluxo crescente. Outro ponto de alta movimentação de pessoas é a padaria “Versailla & Plaza”, onde algumas famílias tomam café da manhã, e outras pessoas geralmente estão comprando o pão “careca”. Às 5h50, as luzes do CAN e dos arcos do círio se apagam, e o sol desponta por detrás da fachada da Basílica.

Às 6h30 retorno à “José Malcher”, no intuito de acompanhar a arrumação das “barracas” ou “pontos de vendas” dos trabalhadores de rua daquele “reduto”. Logo percebo Zeca empurrando o “carrinho” de bombons para arrumá-lo na calçada. Depois ele retorna ao depósito, no outro lado da rua, e começa a transportar o “carrinho” do irmão, Bené. O último a ser transportado é o carro de apoio, para a realização do seu ofício de sapateiro. Zeca posiciona todos os carrinhos de comércio nos devidos “pontos” na calçada. Inicia a arrumação do carrinho de bombons: os toldos, os equipamentos e as mercadorias. Às 7h, Benedito chega ao seu ponto, e começa a organizar meticulosamente o seu local de comercialização, contando com a colaboração de Zeca, que o ajuda

a distribuir os pacotinhos de doces em exposição sobre a superfície da barraca. Ao lado, ele deposita a “caixinha” que serve para guardar o dinheiro. Um pouco mais à frente, é depositada a máquina que usa para retirar as cascas de castanhas-do-pará; depois posiciona a tábua de madeira ao seu lado – já muito marcada pelos cortes e furos da faca. Sua função é servir de apoio para o manuseio da limpeza final das cascas das castanhas, após serem quebradas na máquina.

Neste ínterim, no início do trabalho de Zeca e Benedito, o fluxo de pessoas e veículos se intensifica nas “esquinas”. Os comportamentos dos indivíduos ou grupos de pessoas dos mais variados tipos e idades se dão em ritmos acelerados na marcação da forma de caminhar – alguns com passos largos, outros passos miúdos, mas numa dinâmica frenética. Os sentidos dos deslocamentos se dão em várias direções, principalmente entre os pontos de ônibus da “José Malcher”, da “Generalíssimo” e da Nazaré, a caminho dos diversos locais de trabalho e das instituições educacionais situados naquele entorno. Observo o vestuário dos transeuntes, e através deles é possível perceber suas vinculações institucionais pelos uniformes, como do Colégio Sophos, da academia Ana Unger, do Hospital Beneficente Portuguesa, dentre outros.

A paisagem arquitetônica dos circuitos de realização dos percursos destes *habitués* lhes é dominada totalmente. Não lançam olhares para as edificações ou sinais indicativos das placas; apenas se direcionam ao “sinal”, no aguardo da luz verde, no momento de atravessarem as ruas. As edificações e seus lotes apenas servem de balizas para guiar os seus trajetos nas calçadas, alguns grupos de homens adultos param para comprar pastel de um vendedor informal situado num automóvel Fiat estacionado na pista em frente ao comércio de venda de acessórios de carros. O homem aparenta uns 50 anos, abre o porta-malas do carro, e expõe seus produtos em uma bandeja de alumínio. Outras pessoas, que geralmente são mulheres adultas acompanhadas de crianças,

servem-se dos copos de mingau que é comercializado por um trabalhador de rua que se posiciona num vistoso carrinho adaptado em uma bicicleta cargueira de cor amarela, na “esquina” do comércio “O Sol Nasce para Todos”. Neste momento, o funcionário desta loja acrescenta um novo som ao ambiente, ao acionar a abertura das portas de enrolar, deixando-as todas abertas à espera dos clientes.

Estes ritmos humanos de deslocamento no espaço urbano da rua e nas rítmicas temporais também estão associados aos instantes sonoros do canto dos periquitos, que alegremente festejam os primeiros raios de sol, ao aparecerem entre as copas das mangueiras das ruas, e nas altas folhas das palmeiras imperiais do jardim do MUFPA. Outros sons, mas desagradáveis aos ouvidos são os ruídos dos motores dos carros, entre os ônibus e automóveis particulares, em especial os freios estridentes dos ônibus nas paradas e as buzinas dos carros, que ecoam no ambiente. Há também um grande fluxo de bicicletas, em sentidos opostos aos das vias, mas silenciosas, além das carroças puxadas por animais cansados e sofridos, que são açoitados pelos seus condutores.

Outro elemento significativo das paisagens do local são os cheiros diversos, alguns odores do mau uso das calçadas, que são lavadas por Zeca com a água que carrega em baldes do local onde guarda os carrinhos de comércio. Outros aromas e sons advêm das mangas que caem das árvores e emitem um som intenso do atrito com o revestimento da calçada, e exalam um agradável aroma, misturando-se ao cheiro que se alastra das chapas que aquecem os pães dos sanduíches e do óleo nas frigideiras usadas para fritar os ovos, bem como da fritura dos pastéis na barraca de Nazareno. Às 7h40 ele inicia a sua primeira “fritada” dos minúsculos pastéis, que são comercializados com sucos para uma variedade de clientes, que sentam nos banquinhos de plástico e comem no local ou levam os sacos de pastéis para seus lanches no trabalho.

A dinâmica da duração do tempo das pessoas nas calçadas é marcada pelas chuvas, segundo Benedito, vendedor de castanhas e doces, o “que atrapalha muito” e afasta a freguesia. Moisés, da banca de revistas em frente ao MUFPA, é guiado espaço-temporalmente pelo período e horários das aulas. Ele me informa: “quando não há aula é pouca gente que passa, o maior fluxo é de estudantes de manhã, e à tarde não passa ninguém aqui, só na Nazaré”. Os seus fregueses cativos são os estudantes do IESAM. Moisés, como morador do bairro, diariamente vem caminhando de seu apartamento às 6h30 para trabalhar na sua banca, e retorna somente às 21 horas. Permite-se uma hora para almoçar na sua casa, fazendo o percurso inverso do trajeto da banca até o seu apartamento.

Rosângela: Ah! O senhor mora aqui no bairro mesmo?

É logo ali. Eu moro em apartamento. Eu morava na Campos Sales, lá na Campina, nasci lá, depois passei pra cá. **Eu moro aqui na Benjamin**, eu **venho andando pra cá** [banca de revista na “José Malcher”]. Ali em Nazaré, perto da Benjamin, onde eu moro, **tem uma casa lá, em Nazaré** mesmo, **antes de chegar a Benjamin**, não sei se é da Marinha aquilo ou do Exército, só se reúne lá dentro **marginais, bandidos**, eles entram lá já quebraram todo aquele negócio de madeira da frente, tá lá abandonada, não sei quantos anos já, uns sete ou mais, ninguém reforma, ninguém faz nada.

Moisés relata o seu trajeto diário entre o seu apartamento e a banca de revista, descreve os atos de outros tipos de frequentadores do espaço e seus usos das “casas antigas abandonadas” nas ruas do bairro, identifica-os como “marginais, bandidos”. Ele também demonstra a preocupação em relação a sua segurança e aos assaltos no bairro, e me informa que já foi assaltado em sua banca de revistas, mas pediu ajuda aos colegas – porteiro e funcionário da limpeza do MUFPA – ambos se chamam Marco. No caso do episódio narrado, o porteiro conseguiu “pegar o ladrão” – ele saiu correndo atrás do indivíduo e o alcançou.

Estas efemérides das ocupações dos espaços urbanos das ruas e de algumas edificações são bem demarcadas pela presença de serviços voltados à alimentação rápida e de baixo custo. As “barracas” ocupam as calçadas e têm como pano de fundo os “prédios antigos”, ou em suas alegorias, como ruínas, estes são utilizados como estacionamentos. Os moradores adultos frequentemente circulam de automóveis particulares a partir de seus apartamentos e casas. Geralmente, os moradores que caminham a pé nas calçadas são os idosos e as crianças, em companhia das babás.

Os trabalhadores de rua ocupam preferencialmente as “esquinas”, juntamente com os moradores e os transeuntes. Eles realçam os limites tênues das diferentes sociabilidades que ocorrem no espaço urbano do bairro. Cada indivíduo, grupo social (FICHETER, 1973) ou “quase grupo interativo” (MAYER, 2010, p. 139-170) articula suas inscrições individuais e/ou coletivas no espaço e o transformam em lugar, construindo “lugares praticados” (CERTAU, 2008a, p. 202). No caso específico dos trabalhadores de rua, os agrupamentos inscrevem seus tênues limites de fronteiras nas calçadas e ruas, demarcando os espaços-territórios, conforme exposto na Figura 32. Neles, as interações se processam, preferencialmente entre trabalhadores e clientes, conforme explica Moisés, proprietário da banca de revistas:

Rosângela: Tem uma boa colaboração entre vocês?

Não. Eles ficam pra lá [apontando para o lado do Edifício Casablanca], e é difícil vir até aqui.

O grupo familiar composto por: “Zeca sapateiro”, “Bené vendedor de castanha” e o “Sr. Jerônimo vendedor de bombons”, que no limites conjunto de interações sociais e das ações dos seus ofícios transformaram este território em um lugar íntimo e doméstico, demarcado por ações que denotam comportamentos baseados em laços de cooperação mútua e de amizades. Ao meio dia, Vera, esposa do

Bené, chega com duas quentinhas. Neste momento, Zeca e Bené almoçam sentados em bancos de plástico, e ela se responsabiliza pelo atendimento aos clientes. Depois, Zeca senta na barraca de bombons e habilmente se permite cochilar, apoiado nos braços e na parte superior do expositor da barraca. Bené retorna à sua atividade de descascar castanha e Vera continua ao seu lado, ajudando nas atividades da barraquinha do marido.

Jerônimo chega as 7h30, e às 10 h ele e Zeca relaxam um pouco jogando damas. Ao meio dia, Jerônimo pega o seu ônibus para almoçar em casa, e não mais retorna. Zeca desempenha um papel estruturante para a sua família: ele foi o primeiro a ir para este “ponto”, depois trouxe o pai e o irmão. Quando seu pai se retira, ele assume a venda de bombons e outros produtos como cigarro, café e alguns acessórios e enfeites para os cabelos de mulheres e crianças, que ficam expostos em um suporte preso na grade do edifício Casablanca.

A “família Bandurra”, assim conhecida no interior de uma colônia no município de Mocajuba, tem como sobrenome de batismo “Costa Moraes”. Bené e Zeca me apresentaram a sua “terra” como o “município da pimenta”, e também me informaram que parte de sua família ainda mora e trabalha no município de Mocajuba.

A “família Bandurra”, apesar da sua proximidade física com Ribamar, o relojoeiro e funcionário da banca de revista, e mesmo do vendedor a sua frente, que é proprietário do carrinho de *hot-dog*, entre eles há apenas uma proximidade física e uma tênue separação de espaços-territórios. No conjunto, os agrupamentos sociais desta “esquina” e suas condutas de interação são muito poucas, mas nutrem respeito mútuo pelas suas atividades comerciais. No geral, não se constituem como grupos. Próximo a este agrupamento funcional, durante as manhãs, o Sr. Balliero, em sua bicicleta cargueira, comercializa os seus salgadinhos

e sucos. Às vezes, ao seu lado fica um mototáxi aguardando passageiro, e em outros momentos aparece um vendedor de batatas fritas em um carrinho. Outra figura que aparece esporadicamente nesta “esquina” é o palhaço pirulito, fazendo uma representação circense. Ele geralmente se apresenta no “sinal” às sextas-feiras, durante o mês de dezembro.

Outro “quase grupo interativo” gira em torno do vendedor de frutas, sendo eles: os vendedores de produtos “piratas”, que dividem entre si as calçadas que têm como fundo o paredão do edifício Casablanca e o asfalto das ruas que demarcam a zona de comercialização usada por eles. O fluxo de deslocamento entre eles e os carros é ditado conforme os ritmos orquestrados pelo tempo de abertura e fechamento do semáforo. Eles deambulam entre os carros e ofertam seus produtos e, nos intervalos dedicam-se a arrumar suas mercadorias nas mãos ou em sacos, e às vezes mostram as mercadorias nos expositores presos em uma das mãos e a outra mão serve para ofertar e apresentar um dos produtos. Outra figura que se destaca nesta “esquina” é o jornaleiro, que se utiliza da parada de ônibus para descansar e arrumar seus lotes de jornais.

Outros três espaços-territórios de usos das calçadas são bem definidos: a “barraquinha do Nazareno”, próxima ao comércio de peças de carros. Às 6 horas, um assistente do Nazareno arruma o seu carro, e depois busca outro carrinho de comércio, que deixa paralelo a este na rua. Às 7 horas chega o Nazareno em seu automóvel, para abastecer os carrinhos com as mercadorias. Neste ínterim, enquanto estão arrumando os carrinhos, a sua esposa monta uma mesa de plástico e um fogão, e começa a fazer e a vender tapioquinhas e café com leite até as 9 horas. Depois, chegam dois ajudantes, e cada um direciona os seus carrinhos nos pontos de comercialização nas calçadas – um fica neste local o outro é conduzido para outro ponto em uma rua próxima.

Outros dois territórios são bem definidos: o primeiro pertence à “banca do Moisés”, em frente ao MUFPA; e o segundo é a “barraca de lanches” situada em frente à Capela de Lourdes, que tem como fregueses os alunos da faculdade IESAM. Este vendedor cotidianamente se organiza para atendê-los entre às 10h15 e 10h30, no horário de intervalo das aulas.

Às 8 horas, Marco, porteiro do MUFPA, abre os portões do museu e, aos poucos, os trabalhadores da instituição chegam para trabalhar. Às 9 horas é o horário em que a direção do museu normalmente se desloca entre as “esquinas”, aos olhos atentos do Moisés, que ao avistá-la, disse: “Lá vai ela chegando, ali atravessando a rua, é o horário dela. Essa aí que já fez alguma coisa aí [no MUFPA]. Ela fez reformas”.

A paisagem da “esquina” do MUFPA vai se alterando: abre-se a porta principal do “palacete”, alguns grupos agendados de estudantes geralmente chegam às 9 horas, às vezes em ônibus fretados, que estacionam na “Generalíssimo” para a saída dos grupos de estudantes em companhia de seus professores e técnicos das escolas. Depois de uma hora e meia, ao término da visita ao museu, o ônibus retorna e recolhe o grupo de alunos.

E assim, as marcações dos espaços-e-tempos nestas “esquinas” se dão de diversas maneiras, conforme a percepção do ambiente por seus usuários: ora pelos sons dos carros, e sua intensificação na proximidade do meio dia; ora pelos horários dos colégios e o fluxo de seus alunos; ora pelas chuvas, no período do inverno amazônico, que em geral caem no horário da tarde, e geram toda uma movimentação dos vendedores para a proteção das barraquinhas; os sons dos sinos da Capela de Lourdes, que anunciam a passagem do tempo naquele pequeno “reduto” do bairro.

Os espaços-territórios delimitam os agrupamentos humanos do local. Observei o grupo da família “Bandurra” e os “quase grupos interativos”

(MAYER, 2010, p. 139-170), seus comportamentos de interação, e os atos comunicacionais cotidianas com seus clientes. Entre si, nas atividades de vendas e ofertas de serviços, eles atuam em seus espaços-territórios, por seus conjuntos de ações que congregam uma série de contextos interconectados de indivíduos na execução de suas atividades de comercialização e serviços. As tênues fronteiras destes espaços intersticiais demarcam a pluralidade de comportamentos desses atores sociais, suas associações ou não e suas relações com os clientes. Para estes atores sociais-personagens não há diferença entre o modo de ocupação do espaço da rua e o da casa, pois, como eles habitam a rua por longas horas, eles a transformam em lugar de intimidade e de práticas domésticas, ao comer, dormir e mesmo na forma de organizar os produtos nas suas barracas. Estes ambientes de trabalho transformam-se em uma extensão da residência. Eles trazem a televisão, no intuito de ver seus programas prediletos, o radinho, para escutar o jogo e o som “possante”, no intuito de expor a todos suas preferências musicais e animar o dia de trabalho, dentre outros equipamentos.

Já em relação ao comportamento dos transeuntes e os frequentadores do MUFPA, conforme relata Moisés:

Eu sempre vejo **alunos** assim, aparecem de escolas [...] o pessoal fala que [...] **Acho que é convidado**, aí vem; é uma **escola pública**, daí vem, aí tem **muitos alunos que frequentam** aí **de vez em quando eu vejo**. Eles **cortam** é por lá, [apontando para o portão da rua “Generalíssimo”], às vezes a gente entra, às vezes eles já tão aí **dentro** [no jardim].

Moisés descreve os percursos dos visitantes “convidados” a entrar no MUFPA, pois ele se situa em frente do museu, o que lhe possibilita uma visão privilegiada sobre a interação das pessoas com o local. O interlocutor cria uma categoria de pessoas “convidadas” a frequentar o local, no caso, os alunos e professores. Deduzo que, neste sentido interdito por Moisés,

há pessoas não convidadas, ou seja, indesejáveis para frequentar aquele ambiente. Moisés resume bem os contrastes da paisagem local. Um bairro enobrecido ao longo de sua ocupação territorial com a expansão da cidade, e que outrora, na passagem do século XIX ao XX, era periferia da urbe, o qual abrigara famílias de alto poder econômico que construíam seus palacetes e rocinhas, como símbolos de distinção entre classes sociais. Hoje, os arabescos dos rastros do patrimônio tangível e esta “paisagem-matriz” (BERQUE, 2004) do local se fazem presentes no cotidiano dos trabalhadores de rua, que reordenam o planejamento urbano do local, ocupando as calçadas com seus “carrinhos”. E mesmo alguns que seguem a padronização da Secretaria de Economia do Município (SECON/PMB) impõem-se pelas diferentes estéticas na ordenação dos produtos e as idiossincrasias de seus proprietários/vendedores/trabalhadores de rua (Figuras 30, 31, 32).



Figura 30. As interações entre os transeuntes e os vendedores ambulantes.



Figura 31. Apresentações do Palhaço Pirulito no “sinal”.

O MUFPA, que considero como um marco visual da paisagem urbana local, em geral, para os transeuntes e trabalhadores de rua das “esquinas” é mais um “prédio antigo”, que às vezes está “todo iluminado”, como se tivesse uma “festa aí”. D. Leny (Ocileny Paiva), funcionária terceirizada do serviço de limpeza do MUFPA, ao conversamos, em abril de 2012, informou que trabalhou durante nove anos como recepcionista no consultório da Dra. Mônica Teixeira, médica dermatologista que mantém uma clínica. Ela andou diversas vezes por



Figura 32. Os vendedores de frutas e produtos “piratas”.

aquela “esquina”, mas durante estas deambulações entre o seu trabalho e o banco situado na “Generalíssimo”, ela nem havia percebido o porteiro Marcos, e o que poderia ou não funcionar naquele “prédio da esquina”. Leny recorda-se de ter observado o prédio com mais acuidade apenas uma vez, quando o viu todo iluminado, e percebeu sua “beleza” e “riqueza”. Assim, aquela paisagem do seu cotidiano destacou-se das demais, e despertou a sua atenção e curiosidade em saber do que se tratava aquela situação, naquele lugar.

Quanto aos moradores do entorno, alguns me disseram que são informados dos eventos no museu pela programação visual exposta na fachada. Observei que o MUFPA tem parceria constante com dois grupos de vizinhança, que são duas instituições, e acompanhei a visita de um morador da vizinhança, o Sr. Zeno Monteiro, militar e fotógrafo, que mora em um edifício próximo ao CAN. Ele cruza de carro aquelas “esquinas” e sempre olha para o banner para se inteirar da programação. Quando está em casa, após o trabalho, caminha a pé até o museu e visita a exposição. Outros dois grupos de vizinhos que

frequentam sistematicamente o museu são os docentes da Secretaria Municipal de Educação (SEMEC), que têm o museu como parceiro na realização de suas reuniões e encontros de pedagógicos, além da professora Raquel, do Colégio Pinto Marques, que geralmente planeja as suas aulas de Arte com sua turma no MUFPA.

Às 18h15, Zeca e Benedito começam a desarrumar seus carros e guardá-los no estacionamento em frente. Os demais trabalhadores de rua que vão permanecer nos seus devidos pontos, já acenderam as luzes e continuam a atender outra clientela, que se intensifica com a presença de estudantes universitários.

A vida cotidiana das “esquinas”, apresentada em alguns fragmentos imagéticos das Figuras 33 a 35, foi narrada por uma bricolagem de memórias dos interlocutores e, associada às minhas observações dos locais, permitiu-me desconstruir os meus preconceitos quanto aos vendedores de rua, e rever alguns desvios nos meus caminhos de atuação profissional como museóloga. Escrevi no diário da pesquisa, no dia 23 de agosto de 2013: “É um árduo trabalho, pois eles ficam 10 horas trabalhando cotidianamente. Poxa! Como eles eram invisíveis para mim! Como, de fato, eu não havia percebido que nos museus dos quais fui diretora, eu nunca viabilizei ações ou projetos contínuos para aproximar essas pessoas situadas no entorno do encantador mundo dos museus”.

Ribamar (relojoeiro) me apresenta a sua ideia do que seja o trabalho dele na rua: explica que é um trabalho realizado de maneira que lhe permite ter o contato direto com as pessoas e, ao mesmo tempo, vivenciar a movimentação da rua. Em seus termos, ele afirma: “Você tá vendo todo o movimento” na rua, e ao mesmo tempo é obrigado a “conhecer o povo na rua”. Tal dinâmica social faz com que as “horas passem mais rápido”, e assim ele resume que seus ofícios/trabalhos são considerados um “trabalho-lazeando”.

Segundo Stanley Parker (1978), uma explicação sobre o lazer “é o modo como as próprias pessoas definem a experiência” (PARKER, 1978, p. 49). Por isso, observa-se na frase de Ribamar que ele não constrói sua compreensão de lazer associada ao seu “tempo livre”, e nem o contrapõe ao tempo dedicado ao “trabalho”; ele associa o seu modo de vivenciar esta experiência ao exercer sua atividade de relojoeiro no espaço da rua, trabalhando e interagindo com seus clientes, que para ele se constitui como um “trabalho-lazeando”, sem se contrapor estas atividades ao seu cotidiano.

No próximo tópico discorro sobre esses ofícios/trabalhos realizados nas ruas das “esquinas” e as impressões sobre as mudanças e permanências da paisagem local, a partir da percepção desses usuários dos tecidos urbanos, assim como destaco os relatos do que significa para estes interlocutores o “prédio da esquina”.

Ribamar (relojoeiro) informa que “era fácil entender o que tem aí [no MUFPA] sobre trabalho: pessoa que faz pesquisa”

Escolhi este bairro chique e esta esquina porque era o lugar que eu não ia passar fome é nunca (risos). Olha, eu já tive chance de trabalhar em grandes empresas, mas eu não queria não, sabe por quê? Só se pagasse um salário justo, o que adianta você trabalhar num local, numa firma ganhando um mísero salário é ou não é? Ah, você ser o patrão de si próprio, você não vai ouvir esculacho, nadinha, se chegar atrasado. Olha! Sabe que é ruim, você **trabalhar dentro de uma sala**, porque você não conhece ninguém **na rua, você tem que conhecer o povo na rua**, aí você fica lá dentro, só montando, quando sai [...] é mais estressante você trabalhar dentro lá de uma montadora do que fora [...]. **Fora você tá vendo todo o movimento, você tá passando as horas mais rápido, sentindo já, como um trabalho-lazeando entendeu?** Eu sou relojoeiro, é joia trabalhar com os clientes, tem cliente que conta história, tem cliente que conta o seu dia a dia (Ribamar, relojoeiro, atua no ponto há 10 anos).

Ribamar (Figura 33) é relojoeiro, casado, e mora no Conjunto Médici, no bairro da Marambaia. Ele me relatou que aprendeu sozinho a montar e desmontar relógios, só com a ajuda de um manual, e informou com bastante convicção “que consegue desvendar o segredo ou o funcionamento das engrenagens de qualquer relógio”. Ele concluiu o primeiro semestre de Administração, mas abandonou o curso universitário, e disse que conhece o “campus do Guamá, da UFPA”, adora livros, lê o “dicionário e a Bíblia” e também vai sempre à “Feira do livro”.

Ribamar exerceu o ofício de relojoeiro em uma montadora durante quinze anos, depois conseguiu o benefício por invalidez, pois apresenta um problema físico na perna. Este recurso financeiro lhe dá um pouco de estabilidade econômica. Ele escolheu este lugar para exercer o seu ofício



Figura 33.
Ribamar organizando seus instrumentos de trabalho como relojoeiro.

de relojoeiro há 10 anos; disse que não é muito rígido com o seu horário de trabalho e geralmente fica no ponto das 9 às 17 horas. Ele guarda sua mesa de ferro de abrir e fechar na banca de revista em frente ao seu local de trabalho, encostado na parede do edifício Casablanca. Ele é um dos trabalhadores de rua “não licenciados”. Em suas palavras: “Aí eu descobri este ponto e fiquei aqui, quando a Prefeitura passa, eu corro e fecho a mesa. Aí eu coloco só a mesa, atendo o meu cliente”.

Ribamar descreve-me as alterações na paisagem do local:

Ah! Quando eu vim pra cá era mais [...] como é que se diz [...] era menos carro, tinha movimento, sempre houve movimento, porque aqui é bairro chique, é bairro nobre. Olha, pra te ser sincero, o que mudou na paisagem da rua foi mais as buzinas dos carros. O barulho é enorme e, em vez deles [os motoristas] não se estressarem, eles estressam quem tá fora [na rua]. Metem a mão na buzina!

Sobre o MUFPA, ao lhe perguntar se sabia o que funcionava ali, disse-me que mesmo sem entrar no espaço “era fácil entender o que tem aí sobre trabalho, pessoa que faz pesquisa”. Depois ele me perguntou sobre a história da casa, e demonstrou interesse em visitar o MUFPA no final de semana, com a esposa.

“Família Bandurra”: “se é museu da Universidade, tem que ter a história da Universidade”

As fotografias narram imagetivamente as “táticas corporais” (MAUSS, 1974) e o gesto técnico (LEROI-GOURHAN, 2002) relacionado ao trabalho, de manusear os equipamentos na retirada da casca da castanha-do-pará ou do corte do couro e o manuseio da agulha, dentre outros gestos corporais que marcam as identidades relacionadas a determinados ofícios, como o de sapateiro e de vendedor, ambos na “esquina” do Edifício Casablanca (Figuras 34 a 37).

As Figuras 34 a 37 apresentam os irmãos Bené e Zeca em suas “barraquinhas”, pois, como bem explicita Rosana Pinheiro-Machado e Rocha (2003, p. 1-40), há as “maneiras de fazer e de dizer” (CERTEAU, 1994) do ofício do trabalhador de rua. Pinheiro-Machado, sob a orientação de Rocha (2003), realizou a etnografia acerca das condições de vida de camelôs/vendedores de rua no centro de Porto Alegre. A autora explana que a vida de camelô foge a uma lógica de trabalho convencional; há uma reinvenção do espaço público. Para “ser um camelô” há uma série de técnicas (de vendas, de arrumação da barraca etc.) que são apreendidas no cotidiano. Para a autora, este é um tipo de ofício que envolve as sabedorias de um camelô.

Realizei o registro fotográfico de alguns momentos desses ofícios dos trabalhadores Zeca e Bené, que em seus afazeres expressos nas suas “técnicas corporais” (MAUSS, 1974) enunciam a gestualidade dos seus corpos, integrada às suas atividades profissionais. O uso de máquinas e utensílios bem representam suas condições socioculturais, pois como expressa David Le Breton (2012, p. 65), “o corpo é o objeto de uma construção social e cultural”. Os utensílios só existem no gesto que o tornam tecnicamente eficaz, e esta associação pressupõe a existência de uma memória, de uma operação dos gestos técnicos, que são criadores de formas “retiradas do mundo inerte, se prestam à animação” (LEROI-GOURHAN, 2002, p. 121). Este autor reporta-se às operações da mão e ao comportamento corpóreo. Estas situações concretas são comparáveis à imagem poética, e esta experiência tem suas referências no suporte corporal, ou seja, em relação ao espaço e tempo apreendidos corporalmente.

Quanto à habilidade de descascar castanhas-do-pará, Benedito, de 48 anos, informa que trabalha neste local há quinze anos: “ele é fácil, qualquer um pode descascar”. Bené, como gosta de ser chamado, é casado com Vera, de 47 anos. O casal tem quatro filhos adultos, e



Figura 34.
Zeca (à esquerda) e
Benedito (à direita)
trabalhando na
“esquina”.



Figura 35.
A oferta dos serviços e
produtos e a escolha
das mercadorias pelos
clientes.

Figura 36.
O gesto firme para
retirar a casca da
castanha.



Figura 37.
Ato de perfurar e
enlaçar a linha no
couro da sandália.



também já são avós. Um dos netos, de oito anos, é criado pelo casal. Eles me relataram que seu trabalho ali é para a subsistência, mas que com este trabalho eles já construíram três casas e criaram seus filhos. Sobre o trabalho de venda na rua, eles reiteraram que o maior benefício desta atividade é de “não ter patrão” e “não precisar dar satisfação para ninguém”. Em casa, após longas horas de trabalho, o casal continua trabalhando, “fazendo os doces, amendoim com castanha e a paçoca”. Às vezes, Bené “recebe encomendas de castanha-do-pará”, que compra no mercado do Ver-o-Peso e descasca no local.

Ao iniciar a pesquisa no meio urbano, nas ruas do entorno do MUFPA, dentre os demais trabalhadores de rua situados nas “esquinas”, Benedito foi o único a me responder que sabia o que funcionava naquele edifício da esquina; e que foi informado pelos seus clientes – professores e estudantes que frequentam o seu ponto.

Conversamos em sua “barraquinha” no dia 11 de setembro de 2013, enquanto ele desempenhava a sua atividade de descascar castanhas-do-pará. Segue alguns trechos da nossa conversa, que apresenta a noção de Bené sobre o MUFPA e a sua ideia de patrimônio e museu:

Eu nunca entrei lá não. Curiosidade todo mundo tem né? Às vezes assim, falta tempo. É, falta tempo, passo o dia todo aqui trabalhando.

Se eu pudesse dar uma volta lá [no MUFPA] pra ver como é que é né? Pra **ver o histórico da Universidade, né?**

Pô! Então, não é Museu da Universidade, como é que não tem o histórico, então, não é Museu então?

Rosângela: Por que a sua ideia de Museu são espaços que têm um certo histórico sobre as coisas?

É lógico. Porque o museu é pra guardar o passado, pra guardar a história do patrimônio, não é verdade?

Como é que é Museu? Era pra ter assim, lá [no MUFPA]. O histórico, era pra ter do 1º Reitor até o atual. Era pra ter tudo isso aí, o ano que foi fundado a [universidade] e tal [...] Mas, o médico mais destacado, que eles já arrumaram, entendeu?

A pessoa vai no museu pra quê?

Pra ver. Égua é o Museu da Universidade! Então, a gente vai lá no Museu da Universidade pra ver o histórico da Universidade, como ela fundou ou por quem foi administrado, entendeu? Quem foi o médico que se destacou mais no Pará, nacionalmente ou internacionalmente.

Tudo isso, vale porque a pessoa quer saber, às vezes até pro estudo, aí cai numa matéria de história né,? Aí, égua, vamos no Museu da Universidade que deve ter tudo isso, “vumbora” pesquisar.

Tem aquela historia, aquele ditado que o pessoal sempre falam, assim, tá mexendo no passado, por exemplo, até de tá discutindo sobre time; Ah! Você ta discutindo, aí o pessoal não [...]. Aí quero ver, por exemplo, o time do [...]. O que tá discutindo comigo, sai pra lá, o meu time já foi bom no passado, ganhou isso, ganhou isso aí, **eu não quero saber, quem vive de passado é Museu.** Então, **o Museu é pra guardar o passado né,** eu quero ver atualmente, agora, qual o melhor, é por isso que eu tô falando, que o **Museu é pra guardar o passado, a história do [...].**

Um cara pra fazer um Museu, ele tem que colocar o passado né, nada ali, até porque tem muitos curiosos né? Aí eles vão saber o passado aonde? Sobre o Museu, sobre a Universidade, com certeza todo mundo vai recorrer ao Museu da Universidade, aí chega lá e não tem nada.

Até numa família. Ah! Esse aqui [...]. Esse escritório, essa biblioteca aqui, é pra guardar o passado do meu pai, do meu avô, **aí vai passando de geração em geração, isso eu acho bonito, pô!**

Eu tenho uma casa, não dá pra fazer Museu, faz a biblioteca ou um escritório, pra guardar o passado de um ente querido.

Na explicação de Benedito sobre o que ele gostaria de ver no MUFPA, ele constrói a perspectiva do que seja museu para ele. O “museu é para guardar o passado”, e nestas instituições deve ter a “história” e, no caso do MUFPA, a “História da Universidade”. A noção sobre patrimônio é traçada a partir de um paralelo entre a transmissão de informações e intergerações dos membros da família, na dimensão de herança familiar.

Outro membro da “família Bandurra” é Zeca (sapateiro), irmão mais velho de Bené. Ele é casado, mora com seu pai no bairro do Tapajós,

tem um casal de filhos e cria uma criança. Seus filhos estudam em um colégio próximo da sua casa. Ele exerce seu ofício neste local há dezoito anos. Disse-me que é “o melhor sapateiro do bairro!”. Aprendeu o ofício com um velho sapateiro na colônia, no interior de Mocajuba, onde morava e trabalhava na roça. Aos domingos, ele ajuda a sua mãe, de 62 anos, a vender comida na área próxima ao Museu Goeldi. Essas vendas complementam o seu salário de aposentada. A sua avó por parte de mãe está com 106 anos, e mora com a sua mãe. Ao perguntar se gostaria de visitar o MUFPA ou se tinha curiosidade de conhecer o espaço, ele respondeu que não – e completou informando que aquele lugar é para ser frequentado pela sua filha de 15 anos, que já esteve lá por intermédio da sua escola.

Jerônimo (Figura 38), vendedor de bombons, tem 88 anos de idade, nasceu em Cameté e depois morou no interior de Mocajuba. Foi casado por 20 anos, teve oito filhos e está separado de sua esposa. No dia 18 de dezembro de 2013, finalmente consegui conversar com ele, pois em ocasiões anteriores não consegui, e esta aproximação somente foi possível quando comecei ajudá-lo na sua venda. Segundo Jerônimo, seu serviço ali era para ele sair de casa e complementar financeiramente a sua aposentadoria. Ele me informou que durante dez anos teve um ponto de venda de frutas em frente ao cinema “Olympia”, na Praça da República. Na Figura 38 apresento a foto do Sr. Jerônimo, com seu olhar triste, as marcas do tempo bem expressas em suas rugas, as mãos ásperas e calejadas de seu trabalho na roça quando jovem; sua voz é bastante



Figura 38. Sr. Jerônimo, pai de Zeca e Benedito.

trêmula e a comunicação com ele é difícil, pois tem baixa audição. Ele me informou que chegava diariamente às 8 horas e saía às 12 horas para ir ao mercado do Ver-o-Peso “pegar o açai”, e depois ia para casa. Informou que seu filho Zeca e a família dele moravam junto com ele no bairro “Canarinho, no Tapajós”.

A Figura 39 mostra o Sr. Jerônimo em seu “carrinho”, que segue uma rotina de ler o jornal, depois joga damas com o Zeca. Ele pouco interage com as demais pessoas no local, e conversa apenas com o filho Zeca.



Figura 39.
Sr. Jerônimo lendo o jornal,
à espera dos clientes.

Seu Jerônimo e seus dois filhos, Zeca e Benedito, trabalham de segunda a sábado. Os clientes são os grupos sociais urbanos da vizinhança, estudantes, moradores, funcionários públicos e das instituições particulares existentes naquela “esquina” de cruzamento das ruas “José Malcher” e “Generalíssimo”. As interações sociais e culturais envolvendo os atos de compra e venda de produtos, e a oferta de serviços diversos se dá de maneira cordial e conforme as solicitações dos clientes. Quanto à urgência nos serviços, às vezes alguns clientes, em geral mulheres, têm suas sandálias arrebitadas ao caminharem nas ruas próximas e precisam de consertos rápidos. Suas percepções sobre as mudanças e permanências da paisagem do local coincidem, ao relatarem sobre o aumento do barulho provocado pelos carros e ônibus.

Nazareno da barraca de pastéis: “façam panfletos sobre o prédio bonito da esquina, para nós darmos aos clientes”

Nazareno (Figura 40), de 36 anos, é casado com Tânia e tem uma filha ainda criança. Ele tem “o carro de salgados Ki Tentação” para comercialização de sucos e pastéis, e há cinco anos trabalha naquele ponto. Nazareno relata que aquele trabalho é sua “fonte de renda pra tudo, pra tudo, pra tudo”, e com este recurso ele “paga o colégio, tudo, tudo”. Segundo ele, a atividade de vendas no “carrinho”: “é o esteio da minha casa, é eu e o carro”.

Nazareno se autodefiniu como um pequeno empresário. O seu negócio é composto por “três carrinhos”, segundo ele “é um patrimônio” porque foi tudo construído “de pai pra filho”. Ele me informou que:

[...] o meu pai já se foi, já morreu, mas me deixou como herança três carros, um fica aqui, outro na Generalíssimo com Conselheiro e o da 3 de Maio com a Governador José Malcher.



Figura 40. Nazareno no seu “carro de salgados Ki Tentação”; ao fundo, o MUFPA.

O seu horário de trabalho é árduo: acorda às 4 horas, sai de casa com a esposa, que lhe ajuda na labuta. Ele divide em três turnos o funcionamento de seus “carros”. Este comércio possibilita o emprego para quatro pessoas, dentre elas: Débora e Mike, com os quais eu convivi um período, pois eles trabalham no “carro” da fachada lateral do MUFPA. Débora, mesmo após cinco anos naquele local e posicionada de “costas” para o MUFPA, disse não ter curiosidade e nem vontade de conhecer o museu. Mike, que a substituiu no posto, já se interessou em conhecer o espaço museológico.

Conversei com Nazareno dia 21 de dezembro de 2012. Ele me relatou algumas observações sobre o cotidiano do lugar:

Os possíveis visitantes lá pro museu, que param aqui, porque o fluxo de clientes é muito, muito grande aqui no meu carro.

Falta mais divulgação aí do museu. Falta divulgação e atraindo o público a visitar né?, **porque o pessoal passa e sabe que isso é um museu**, mas não pensa que o acesso ao museu é difícil pra entrar, é pago. Açam que só as pessoas que é universitário podem entrar. Alguma coisa,

assim parecido, porque **tem cliente que chega aqui merenda e diz assim: será que é difícil entrar? É bonito? Deve ser bonito aí dentro. Então falta assim uma divulgação. Os clientes comentam, comentam, querem visitar.**

É porque tem coisas que as pessoas perguntam, daí como é? Como é? Como é a entrada? E tudo e daí devido a marca, vão ali com o rapaz que eles vão dar uma informação melhor. **Então, tendo uns panfletos assim, alguma coisa que deixa até aqui no meu carrinho, a gente até passa mais a dar explicação melhor pros visitantes que querem visitar, mas pensam que é difícil.**

Nazareno, com o seu olhar de empresário de sucesso, sabe como manter e conquistar seus clientes com o seu “carro de salgados Ki Tentação”, pois tudo que oferta aos clientes, segundo ele, é feito com muito cuidado. Ele vai pessoalmente à Central de Abastecimento de Alimentos (CEASA) comprar as frutas para os sucos e segue as orientações da vigilância sanitária no manuseio e exposição de seus produtos. Ele ainda me sugeriu que poderia também contribuir para a divulgação e satisfazer a curiosidade de seus clientes sobre o museu, por meio da confecção e distribuição de uns panfletos no seu ponto, que recebe um grande fluxo de pessoas.

Moisés da banca de revistas:

“não, tinha que ter mais museus em Belém, porque tem poucos”

Moisés, há 14 anos é proprietário da banca de revista situada na fachada principal do “Palacete Montenegro”, na Avenida Governador José Malcher, nº 1192, “ao lado do IESAM”. No site do MUFPA no item de informações ao público, é assim que o MUFPA informa aos interessados o seu endereço e como a instituição se localiza no bairro. O IESAM, instituição de ensino particular, ocupa oito edificações distribuídas na “José Malcher” e na “Generalíssimo”. Neste mesmo cenário, acrescento a localização da banca de revista do Moisés, localizada entre as edificações que abrigam o MUFPA e o IESAM (Figuras 41 e 42).

Moisés é morador do bairro de Nazaré. Primeiramente morava no bairro da Campina, onde nasceu, e há quase 60 anos veio morar em “Nazaré”, em um edifício situado na Travessa Benjamin Constant, a algumas quadras deste local. Ele é um dos atores sociais da pesquisa, que eu prefiro nomear como interlocutor, por compreender que mantivemos diálogos e, em especial, conversações aplicadas no sentido de trocas de ideias sobre assuntos ora vagos, ora específicos, dependendo das circunstâncias de envolvimento dos sujeitos no diálogo.

Moisés é uma pessoa muito reservada. O primeiro contato com ele foi dia 12 de abril de 2012, na condição de cliente dos produtos ofertados na sua banca. Eu tentei adquirir o Jornal Diário do Pará, para me informar sobre o projeto que estava sendo realizado no MUFPA pelo artista visual paraense Armando Sobral, em colaboração com 12 estudantes do curso de Arquitetura da UFPA, intitulado de “A Era do Ferro”, sobre a história e as edificações representativas da arquitetura de ferro em Belém. Os estudos e desenvolvimento das maquetes foram executados no Atelier Museológico, que fica no porão do MUFPA, espaço reservado para a realização de oficinas educativas voltadas às exposições e às aulas dos discentes, dentre outras atividades de extensão e atividades educativas do museu.

Esta seria a primeira divulgação do trabalho, cujas formas das edificações eram encartadas no jornal, e o leitor poderia recortar e montar as maquetes. Convivi neste mesmo espaço com o grupo durante três meses, pois na área contígua ao porão funciona a Biblioteca do MUFPA, onde eu pesquisava sobre o processo de musealização e institucionalização do museu, e, mesmo antes, sobre o seu uso como residência e reitoria. Notei que os dados pesquisados eram restritos durante esta fase da pesquisa documental na biblioteca do MUFPA.



Figura 41. Banca de revista do Moisés (sentado), na frente da fachada principal do MUFPA e de duas unidades do IESAM.



Figura 42. Moisés em frente a sua banca de revista.

Foi durante este período da pesquisa de campo no arquivo e biblioteca do museu que comecei a minha aproximação paulatina com os trabalhadores de rua situados no entorno do MUFPA. Inicialmente me tornei uma presença diária no espaço e, aos poucos, também cliente dos serviços. Esta foi a minha primeira aproximação com Moisés, no intuito de comprar um jornal.

Ele me informou rispidamente que não vendia jornais, aparentando um semblante muito sério e avesso a diálogos, com um certo mau humor. Não entendi, na ocasião, como uma banca de revista não vendia os jornais do dia. Comentei que a sua banca só tinha bombons e canetas. Ao mesmo tempo, ao observar a distribuição interior da banca, verifiquei uma geladeira pequena e uma singela placa informando sobre a venda de água e refrigerante, e uma pequena televisão numa estante. Eu informei a ele que a outra banca de revista em sentido oposto a dele, na “esquina” da “Generalíssimo” com a “José Malcher”, estava fechada. Então indaguei aonde poderia comprar o jornal e ele me informou de outra banca de revistas próxima, na “José Malcher” com a rua “D. Romualdo de Seixas”, que lá eles vendiam jornal.

De fato, ao caminhar nas calçadas da “José Malcher” no sentido do fluxo de carros, em direção à banca, percebi o ambiente com pouco movimento de alunos do IESAM, pois o intervalo das aulas é às 10 horas; e ainda eram 9 horas. Ao chegar à outra banca de revista, finalmente consegui comprar o jornal, mas verifiquei que a banca também tinha bombons e um mostruário de sombrinhas na frente do espaço, no lugar do expositor das revistas. Retornei para a Banca do Moisés e comprei uma garrafinha de água, e continuei tentando criar uma proximidade com ele. Depois, em outros momentos, continuei a comprar água na sua banca, e quando ia pesquisar na biblioteca e arquivo permanente do MUFPA, sempre falava com ele dando bom dia; às vezes ele respondia, mas na maioria das vezes não.

A minha comunicação com Moisés melhorou quando consegui me apresentar como professora da UFPA, e que estava fazendo uma pesquisa sobre a relação dos indivíduos e grupos com aquele prédio que ele via cotidianamente. Então ele me indagou se eu era funcionária do museu e sobre a minha formação acadêmica, aliás, este foi um questionamento comum entre os meus interlocutores. Assim, informei-lhe que não trabalhava no museu, mas na UFPA, e que era arquiteta, mas não exercia a profissão como projetista de edificações – aí ele exclamou: “Poxa! A minha filha é arquiteta também, mas trabalha como corretora, não conseguiu emprego na formação dela. Ela é casada”.

A partir deste diálogo sobre a minha formação de arquiteta, que coincidiu com a de sua filha, consegui saber um pouco mais sobre o Moisés. Ele é judeu, seus bisavós eram do Marrocos e “vieram pra Amazônia”. Ele vem de uma família grande, com muitos irmãos: um mora em Israel, outro em São Paulo e os outros moram nesse “reduto aqui”: uma irmã em Nazaré, num “edifício chique”, e os outros em São Brás e Batista Campos.

Moisés é um homem de estatura mediana, cabelos castanhos que são pintados, pois se observa algumas mechas de cabelos brancos. Seu corpo cansado, geralmente apresenta uma postura meio curvada para frente na região lombar, olhar profundo e sereno, às vezes sorria discretamente, que parecia um simples gesto nos lábios ao confirmar o que eu falava. Em geral, usava uma camisa de malha polo, um bermudão e sempre calçava tênis e meias.

Em momentos intercalados da nossa conversa, lembrava-se dos ensinamentos de sua mãe, que lhe aconselhou a estudar, mas ele só cursou até o “segundo grau”, e informou “que os irmãos são todos formados”. Hoje, motivado pela falta de estudo e duas outras tentativas de trabalho com os irmãos – que não deram certo – o seu corpo sente as mais de 14 horas de trabalho diário na banca.

A Banca do Moisés segue o padrão de estrutura pequena. Ela é formada por uma caixa retangular, na frente e nos lados estão os expositores dos produtos e na parede de trás há uma área para propaganda, a pintura da banca é verde musgo, seguindo as orientações da SECON. Moisés informa que quando “comprou a banca, tava meio abandonada” e “o plástico verde é pra ser uma unidade” entre os mobiliários públicos das ruas. Ele senta na frente da banca em uma cadeira de praia de abrir e fechar; ao seu lado esquerdo fica a mesa com pés de alumínio, e sobre ela vários recipientes com bombons, além de um fio de nylon com vários tipos de canetas. Ele me informou que na venda de revistas “o lucro é vinte por cento, tem que render mil reais para ganhar duzentos”; e sobre o jogo do bicho, que tem em algumas bancas, ele disse com ar sisudo que “coisas irregular eu não gosto”.

Em 31 de janeiro de 2013, em uma manhã ensolarada, não havia ainda um grande fluxo de transeuntes no passeio público, os seus clientes do IESAM ainda não haviam chegado para seus compromissos acadêmicos, solicitei a gravação de uma entrevista com ele. Os assuntos do nosso diálogo foram sobre o seu trabalho na banca, seus produtos e clientela e como ele estava em frente à fachada principal do MUFPA, se ele já havia visitado o museu. Transcrevo uma parte da nossa conversação:

Não, cheguei a fazer o segundo grau, mas depois não [...]. Aí, meu irmão tinha uma escola, daí eu trabalhava lá com ele, aí foi, foi, até que a escola acabou, pois os alunos não pagavam. A concorrência era muito grande, aí o pessoal [...]. Naquele tempo, a inflação tava muito alta, a gente pedia dinheiro pro banco pra gente pagar os funcionários, pra não deixar de pagar, esperando que os alunos pagassem, não pagavam, aí era juros sobre juros, foi até que acabou a escola, aí eu peguei [...]. Depois o meu irmão e outro, abriram a gráfica, e também não deu certo, aí eu comprei essa banca, tava meio abandonada, daí eu vim aqui, falei pro cara, aqui era outra escola, aqui era Christus, parece.

Rosangela: Aqui, neste lugar, onde fica o IESAM?

Aí, eu sei [...]. Tinha acabado o Christus, aí o IESAM comprou, aí começou. Antes de começar eu vim pra cá, aí eu dei uma reformada [na banca de revista] mais ou menos, aí já tá faltando reformar de novo.

Rosângela: Então, é um trabalho que requer, vamos dizer, muito tempo em horas de trabalho?

Moisés: É, mais de quatorze horas, e direto, venho às oito horas e saio nove horas e isso aí, a cabeça não pensou, o corpo padece.

Rosângela: É... o senhor tinha me falado do IESAM, que ocupou toda essas casas no entorno do prédio do museu.

Moisés: **Sim, ela já comprou, já comprou até lá, quase embaixo, aqui na frente também é do IESAM, pra lá também é o IESAM, só faltava vender o museu (risos).**

Rosângela: Mas, o senhor acha que deveria mudar de função o prédio? Deixar de ser Museu aí?

Não, tinha que ter mais Museus em Belém, porque tem poucos.

Rosângela: O senhor já visitou quais Museus?

Teatro da Paz, Waldemar Henrique.

Devia ter dinheiro federal, devia **ter dinheiro** pra isso, ou estadual **pra manter os prédios, principalmente os prédios mais antigos que aqui em Belém tem tanto, estão se acabando, muitos prédios se acabando né, enquanto não cai ou não coisa, depois vira tudo edifício, esse dali** [gesto apontando na direção da José Malcher], **não o de lá, o maior era um pomar bonito que tinha uma casa, deixaram acabar, depois que acabou daí tiraram as árvores, tal, fizeram um edifício grande aí.**

Rosângela: Mas, o senhor visitou aí [o MUFPA] ?

Fui só ali por baixo, não subi não.

Rosângela: O senhor só foi lá no Porão [biblioteca], embaixo?

Não, aqui em cima [falou gesticulando e apontando para o prédio]. Na sala de exposição? **Tava tendo uma exposição de quadros, mas, lá pra cima não foi, tava em reforma.**

Rosângela: Mas, aí o que fez com que o senhor fosse lá, visitar a exposição? Lhe convidaram para visitar essa exposição de quadros? Foi curiosidade?

Botam a placa pra aí, pra ir, eu fui dar uma olhada, não conhecia, mas não entendi nada.

No relato de Moisés, apesar dele não fazer diferença entre as funções dos prédios de valor histórico na cidade, se o mesmo abriga um teatro ou um museu, ele se mostra muito sensível à preservação do patrimônio

histórico na cidade e aos seus usos públicos. Como ele me respondeu: “Não, tinha que ter mais museus em Belém, porque tem poucos”, mesmo sem ele ter visitado os museus existentes na cidade. Quando perguntei se já havia visitado o MUFPA, ele se sente convidado a entrar, incentivado pelos informes sobre a programação do museu, que se encontra exposta em um banner que fica na fachada externa do prédio pela “Generalíssimo”.

Ah! Vê se a senhora fala com a Jussara [diretora do museu] pra mandar ver essa mangueira, principalmente isso aqui, um prédio tão bonito ficar assim.

Rosângela: Mas, se tirar toda essa mangueira, vai tirar a sua sombra.

Eu sei, eu não quero que tire, ao menos esse negócio daqui.

É, e mandar que a Prefeitura já vê, aí cortaram as outras mangueiras, tiraram coisas de passarinho, nessa aqui não mexeram nada, do jeito que tá. Olha toda [...] tá morrendo a árvore por causa disso.

Tem que mandar alguém de lá, pra fazer uma vistoria. Eles fazem em outra mangueira, chega aqui, não fazem, tem que tirar esses galhos daí, que tá feio aí, no prédio, pro prédio ficar mais bonito.

Tem gente que vem tirar retrato aí, foto aí, aí bate foto aí, de vez em quando, tão aí batendo foto de fora aí [falou apontando para fachada principal]. Daí de fora do prédio.

Não vá dizer nada que eu falei, diga que você viu.

Rosângela: Por que eu não posso dizer que foi observação sua (risos)?

Ela [a diretora] vai dizer que eu tô me intrometendo na manutenção do prédio.

É, com certeza, é melhor não falar.

Moisés expôs a sua preocupação com a preservação do “prédio antigo” que abriga o MUFPA, e também se preocupa com os turistas que vão “tirar foto” do lugar. Em nosso diálogo percebo sua sensibilidade em relação ao trato e conservação das edificações do seu bairro. Porém, se recusa ou teme falar ou tentar dialogar diretamente com a administração do espaço, solicitando para que eu fosse a mediadora dos seus interesses

de “embelezamento” do local. Transcrevo outro trecho de nossa conversação, que esclarece o atrito que ele teve com a diretora do museu:

Até uma vez houve um atritozinho, porque eu tava sentado ali, ela disse:
 – Porque tu tá sentado aí rapaz?
 Eu disse: Eu tô na rua, mas, não teve nada.
 Estava sentado aí, mas, todo mundo senta, os alunos sentam.

Moisés relatou o atrito que teve com a diretora do MUFPA, pois ele e os fregueses usavam a parte inferior do muro do museu como assento e, às vezes, ele queria usar a grade como suporte para expor a cartela de anúncio dos créditos telefônicos. Por este motivo, ele e a diretora Jussara “tiveram um atritozinho”, conforme me informou, motivando sua recusa de tentar dialogar diretamente com ela ou com o administrativo do MUFPA sobre a manutenção ou poda da mangueira que, segundo ele, “enfeia”, a fachada do “prédio antigo”.

Colagens & Cartografias III: o patrimônio como narrativa do cotidiano

A ideia central foi entender como o espaço urbano das ruas transforma-se em um espaço social, e como estes atores se estruturam no interior de um bairro enobrecido como o de Nazaré. Os relatos da vida cotidiana agregam o “fazer-com” (usos e táticas) às modalidades de ações, que são as formalidades das práticas, associando-se às “maneiras de fazer”, que especificam os estilos ou os modos de fazer que se referem a analisar os contextos de usos ou do consumo do sistema espacial urbano. Neste aspecto, destaquei nas descrições etnográficas a noção de patrimônio, a partir da esfera individual de cada ator social, que foi tratado enquanto personagem de determinadas situações das tramas cotidianas do lugar. Desse modo, nas narrativas do cotidiano de Bené, Zeca, Ribamar e Moisés

destacam-se as suas sensibilidades, os valores de usos e das ações de escolha de seus projetos de vida, e a experiência de liberdade, proporcionada por seus ofícios e trabalhos realizados nos espaços abertos – os de “fora”, da rua e o “espaço fechado” ou construído; o de “dentro”, da sala de um escritório ou outro local de trabalho.

Nesta direção, deve-se considerar, numa política de preservação, o valor de rememoração e o valor de contemporaneidade que são atribuídos aos bens culturais no nível da percepção mais imediata, intuitiva e menos culta. É a situação relatada da percepção de Moisés sobre a preservação das edificações antigas, assim como na noção de museu exposta por Bené. No sentido exposto por Riegl (2006), a preservação do monumento na atualidade, deverá conter um valor de antiguidade, que está relacionado à sensibilidade da pessoa, sem que este dispense o exame constante do valor de rememoração e o valor de contemporaneidade.

Em uma escala de atribuição de valores, o menos significativo deve ser o valor de rememoração, que está relacionado à conservação do “documento-monumento” (LEGOFF, 2003, p. 538) como o mais autêntico possível. Este valor poderia ser associado a um valor histórico tradicional. O valor de contemporaneidade é o mais importante, e deve estar associado às escalas de validade de outros dois valores: o valor de uso e o valor de arte, pois o mesmo está relacionado ao valor artístico ou poético, que será um valor artístico relativo à mudança contínua (RIEGL, 2006).

Nos relatos de Moisés, há uma preocupação latente em relação à preservação dos “prédios mais antigos”, exigindo uma maior presença “federal” e “estadual”. Também argumenta a função desses bens tangíveis na cidade, que, apesar de não ter necessariamente visitado outros museus na cidade, apenas o MUFGA, por ter se sentido convidado pela instituição por meio da informação visual exposta na fachada do

prédio. Moisés, preocupado com a manutenção das edificações antigas e de seus usos diversos, considera que deveria ter mais museus na cidade, pelo valor de antiguidade do bem, e o valor cultural atribuído por ele, ao perceber as transformações ou mudanças na paisagem urbana do seu bairro, motivadas pela destruição de algumas residências, quintais e pomares em prol de uma modernização da cidade devido à construção dos “espigões” ou as chamadas residências verticais.

Rogério Leite (2007) mostra como ocorre a construção socioespacial da diferença, o cotidiano são “processos interativos, representativos e simbólicos relacionados à experiência vivida que constroem sociabilidade de rua, enquanto espaço de uma vida pública” (LEITE, 2007, p. 19).

As táticas desses usuários do entorno do MUFPA e os seus esquemas de “contra-usos” das calçadas convertem os espaços urbanos em lugares, tornando-os vernaculares. A subversão dos usos do espaço como esperado pelos agentes urbanos se cinda, dando origem a vários espaços-territórios marcados pelas idiosincrasias de seus usuários, e as suas diferenças de significações constituem as “paisagens vernaculares” (Zukin, 2000).

O que estas paisagens significam enquanto narrativas do cotidiano, de certa forma, como um “contra-uso” (Leite, 2007) que subverte os usos esperados para o espaço urbano, do que seriam as concepções oficiais de conservação do patrimônio histórico e planejamento urbano? Neste sentido, recorri à descrição dos usos do espaço urbano das ruas por seus usuários/interlocutores, e pontuei, dentre outros, o que foi considerado um “contra-uso” (LEITE, 2007), relatando o atrito entre a direção do MUFPA e o Moisés, proprietário da banca de revista, que tentou utilizar o muro do MUFPA como expositor de seus produtos e a mureta baixa como assento para seus usuários.



OS ITINERÁRIOS ENTRE O “FORA” E O “DENTRO”

Capítulo 5

*E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado.
Pelo sentido, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre.*

Bachelard (2008, p. 224)

Este capítulo dedica-se a descrever os “espaços itinerantes e irradiantes” (LEROI-GOURHAN, 2002) dos relatos de Armando Queiroz e outros interlocutores, como trabalhadores do MUFPA sobre as suas recordações acerca do território-espaço do jardim e as diferentes funções espaciais e projetos paisagísticos do museu.

Os trajetos de Armando versam sobre as suas reflexões e memórias dos lugares, e o seu projeto de vida e arte. Nas nossas conversações realizadas em períodos distintos, entre 2012 e 2014, na sua narrativa destacam-se os meandros de construção do seu olhar artístico, constituído a partir de sua experiência cotidiana nas ruas, praças, mercados, museus e exposições, dentre outros espaços públicos experienciados pelo interlocutor no tecido urbano de Belém. O “quartinho” do artista é um dispositivo de agenciamento de possíveis “espaços itinerantes e irradiantes” (LEROI-GOURHAN, 2002).

Apresento este lugar da casa-“Palacete Montenegro” entre-tempos-e-espços múltiplos, a partir das narrativas de Armando Queiroz, que foi convidado por Jussara Derenji, diretora do MUFPA e uma das autoras do projeto de paisagismo do jardim, a elaborar uma obra para o espaço, intitulada “Mirante”. E também recuo no tempo do lugar, a partir dos relatos de três trabalhadores mais antigos do museu sobre o “antigo jardim” que não existe mais fisicamente, apenas na memória de seus frequentadores.

No último tópico descrevo como o “muro”, que representa física e simbolicamente uma zona de fronteira entre a rua e o museu, foi o dispositivo, ou mesmo o suporte de algumas atividades do âmbito da arte e educação, e pauta de várias tensões e perspectivas diferenciadas de como a direção, os trabalhadores do museu e o público frequentador e usuários da instituição percebem aquele ambiente que é do museu, mas que também deveria ser do bairro e de seus moradores.

Armando Queiroz, entre o “quartinho” e os deslocamentos

A Figura 43 apresenta Armando Queiroz no seu “quartinho”. Na parede ao fundo, em segundo plano, avista-se a fotografia já apresentada no segundo capítulo, dele quando criança, com sua mãe, Téo, no carrossel do “largo de Nazaré”. O quarto localizado na área de serviço de seu apartamento significa, para Armando, um local de pausa do seu dia a dia para a realização de suas atividades de criação e manuseio de seus objetos, maquetes, desenhos e anotações. O “quartinho” de Armando representa o seu universo, composto por heteróclitos objetos coletados ao longo da sua vida.

A trajetória artística de Armando insere-se no circuito de arte da cidade em 1993. Nessa fase, o artista expressava-se criando pequenos objetos a



Figura 43.
Armando Queiroz
no seu “quartinho”.

partir de elementos do universo bricabraque, em que produz os *ready-made*, termo criado pelo artista Marcel Duchamp (1887-1968) para designar os objetos criados por ele a partir de materiais de uso cotidiano, de uma cultura de massa. Nos termos da historiadora da arte Marisa Mokarzel (2011, p. 50) sobre os objetos de Queiroz: “Os

arranjos construtores de uma cultura de popular deixam antever a admiração por Emanuel Nassar e já revela a percepção crítica do mundo, a acidez interpretativa que não impede a poética visual” de Armando Queiroz.

Complementando o relato de Queiroz sobre o cotidiano nas ruas, apresento o mapa desenhado por ele (Figura 44) ao expor as narrativas das suas recordações e deambulações entre as vias que interligam três locais que lhes são significativos na cidade: o primeiro, no bairro de Batista Campos, onde ele nasceu e morou; o segundo lugar situa-se no bairro da Campina, que o remeteram a alguns momentos de lazer vivenciados individualmente e em família; e o terceiro no bairro de Nazaré, onde se localiza a sua atual residência.

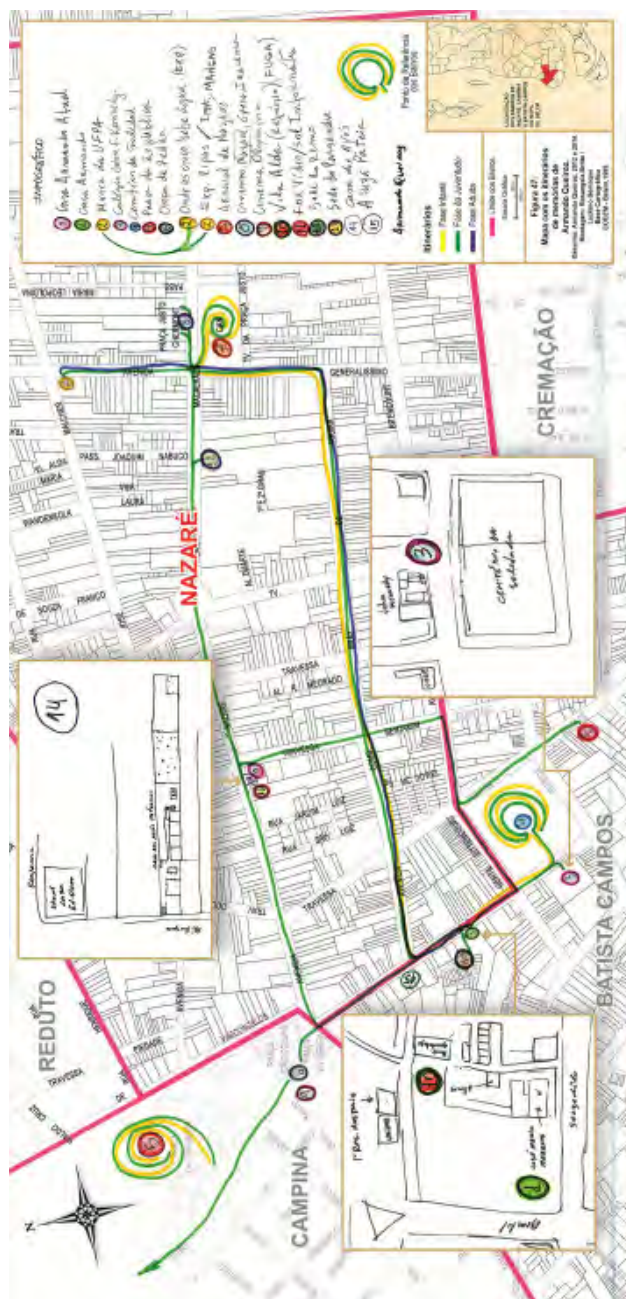


Figura 44. Mapa com os itinerários de memórias de Armandinho Quaiçara.

O mapa é composto por uma legenda em que Armando relaciona os seus lugares prediletos na cidade e os três pontos de referência neles situados: o Cemitério da Soledade (Batista Campos), onde se destacam a sua primeira residência, no Edifício José Maria Marques, onde morou durante 23 anos; e o Colégio John F. Kennedy, onde ele estudou; a Praça da República (Campina), os seus momentos de passeios quando criança; e o “Arraial de Nazaré”, que o remete aos fatos emocionais vivenciados com sua mãe Téo, já falecida. O seu pai faleceu quando Armando tinha oito anos. Neste trecho da narrativa ele se reporta à história familiar e às suas casas como lugares de pertença, e sua história de vida, de certa maneira atrelada ao bairro de Nazaré:

Olha! O meu pai, **ele nasceu na Campina**, que meu avô, como bom português, era dono de uma padaria chamada Anjo da Guarda, ali na Siqueira Mendes. Depois eles vieram morar pra cá, quer dizer, tem uma **história da família no bairro de Nazaré**. Depois mamãe e papai foram **morar no Manoel Pinto** quando casaram, e viveram também **numa casa muito bonita na Joaquim Nabuco, mas depois passaram pro Manoel Pinto, que tinha essa coisa de urbanismo, de verticalização, assim, que as famílias de posses queriam morar nesses prédios**. E eu tô te falando isso porque, na verdade, isso acaba refletindo o quanto a **minha história está vinculada ao bairro de Nazaré**.

Tenho um apreço, porque foi um lugar quando nós [Armando e sua esposa Nazaré] nos mudamos **pro Edifício Ouro**. O Gabriel [seu filho] acho que tinha uns quatro anos assim, então, até garoto, agora rapaz, o Gabriel [...] a minha **vivência de família, ela foi construída no Edifício Ouro, mas eu tenho, assim, um apego imenso pelo que eu vivi no José Maria Marques, que foi a minha infância**.

Armando desenhou o seu mapa em dois momentos: o primeiro momento foi realizado em 2012, quando preferiu rabiscar a representação gráfica dos lugares e vias, sem nenhum mapa de base. Gestualmente articulou as mãos com uma caneta preta no papel, rabiscando alguns ambientes, como casas e ruas. Ele lançava o olhar para o infinito a cada vez que uma recordação aflorava durante a nossa

conversação. Ele tentava fixar os instantes ao traçar as linhas que representavam graficamente os espaços urbanos que surgiam imageticamente em sua memória.

Em 2014, a meu pedido, ele criou os trajetos percorridos nas ruas, demarcando-os com traços coloridos no mapa; cada cor foi relacionada a um dado período de seus tempos vividos e lembrados. Elaborei uma montagem destes dois momentos (Figura 47) que, de certo modo, representam duas formas de representação distintas das suas recordações, e as marcas da minha intervenção, pela plotagem no mapa dos momentos vivenciados. Em 2012, Armando estava mais agitado e com a agenda repleta de trabalhos, quando os nossos encontros ocorreram no Museu do Estado do Pará e no Museu da Imagem e do Som, no período em que ele respondia pela direção desses museus. Em 2014, Armando encontrava-se em outra fase de sua vida profissional, dedicando-se principalmente aos seus estudos. Neste período, ele se permitiu voltar a caminhar a pé pela cidade, em uma fase de meditação e de mudanças estruturais na sua vida pessoal.

Destaco alguns trechos das recordações de Armando sobre o cotidiano, o olhar diferenciado e de extrema sensibilidade quanto aos seus lugares preferidos e como estes locais, de certa forma, vieram a influenciar o seu processo de “saber-conhecer e exprimir” (PAREYSON, 1989) em Artes Visuais:

É quase a minha vida, o mapa que desenhei. O vértice do meu perambular pela cidade. Da minha **memória auditiva do bairro**, que eram os pregoeiros que passavam vendendo camarão, peixe, mesmo do alto do prédio, eles subiam. Tanto assim, que a mamãe comprava carne deles, comprava camarão, especialmente, e eles vendiam tapioca e tinham a maneira própria de falar e você já reconhecia quem era; e não só isso, mas o triângulo do cascalho, como era uma coisa muito presente também na minha infância no bairro, assim a gente ouvia muito essas pessoas que andavam e vendiam esses produtos pela cidade. Eu me

lembro muito também dos guardas-noturnos. Como ficou marcado na minha cabeça, eu tenho até um texto assim, que se refere a eles, dessa lembrança do bairro. Lembrança também das noites, das madrugadas porque a minha casa sempre teve um regime assim de sono estranho porque a minha mãe e o meu pai também dormiam muito tarde. Assim, hoje eu durmo até mais tarde, mas era assim; era uma coisa que eu adorava à noite, essa coisa de **ouvir os sons da cidade**.

Eu faço a relação dele, **o apito do guarda com a Matinta-Perera**¹. Era uma coisa que a minha mãe contava e tudo mais; e ela relacionava o assovio da **Matinta-Perêra aos apitos dos guardas-noturnos**; ela me encheu dessas coisas do imaginário, de fabulações sobre os fantasmas da cidade.

Na sua narrativa, Armando reporta-se ao cotidiano pelo viés de sua memória auditiva. E o seu mapa mental da cidade representado graficamente, de certa maneira, veio a representar o “vértice de seu perambular pela cidade, e sua vida”. Esta afirmação de Armando me remete à Michel de Certeau (2008a), quanto as relações entre práticas espaciais e práticas significantes, em que “os relatos de lugares são bricolagens” (CERTEAU, 2008a, p. 188) feitas de elementos heterogêneos. O mapa e os relatos são dois polos diferenciados da experiência sobre a cultura ordinária do espaço. Há, de um lado, o mapa que segue um modelo, uma descrição das observações; já o relato são narrações cotidianas dos itinerários, as feitura dos espaços; e o mapa contribui para demarcar os produtos ou “quadros de resultados legíveis” (CERTEAU, 2008a, p. 207). É neste sentido que venho apresentando os desenhos dos mapas de meus interlocutores, associados às suas cartografias de subjetividades, por intermédio dos relatos ou das narrativas descritas e verbalizadas nas nossas conversações.

¹ Matinta-Perêra é uma lenda que se refere a uma velha vestida de preto, que sai nas noites escuras anunciando maus presságios. Quando ela vê alguma pessoa sozinha, dá um assobio ou grito estridente, cujo som lembra a palavra: “Matinta Perêra...”. Quem ouve o assobio deixa um pouco de tabaco para que ela não lhe assombre (http://sitededicas.ne10.uol.com.br/folk_matinta.htm).

“Mirante” e “Desapego” entre tempos e lugares

Descrevo o processo de produção-recepção-circulação e posterior desmaterialização da obra “Mirante”, que se transforma em “Desapego”. A concepção do “Mirante” surgiu da ideia inicial de construir uma escultura como um possível “observatório” que primava pela verticalidade (Figura 45).

A obra era composta por módulos escultóricos de madeira, cuja intenção do artista era buscar um diálogo com os diversos públicos do museu, motivados pelo contato dos visitantes com sua obra escultórica que seria exposta no Jardim de Esculturas, um projeto que se encontrava em fase de desenvolvimento pela direção do MUFPA entre os anos de 2005 e 2006, na gestão de Jussara Derenji.

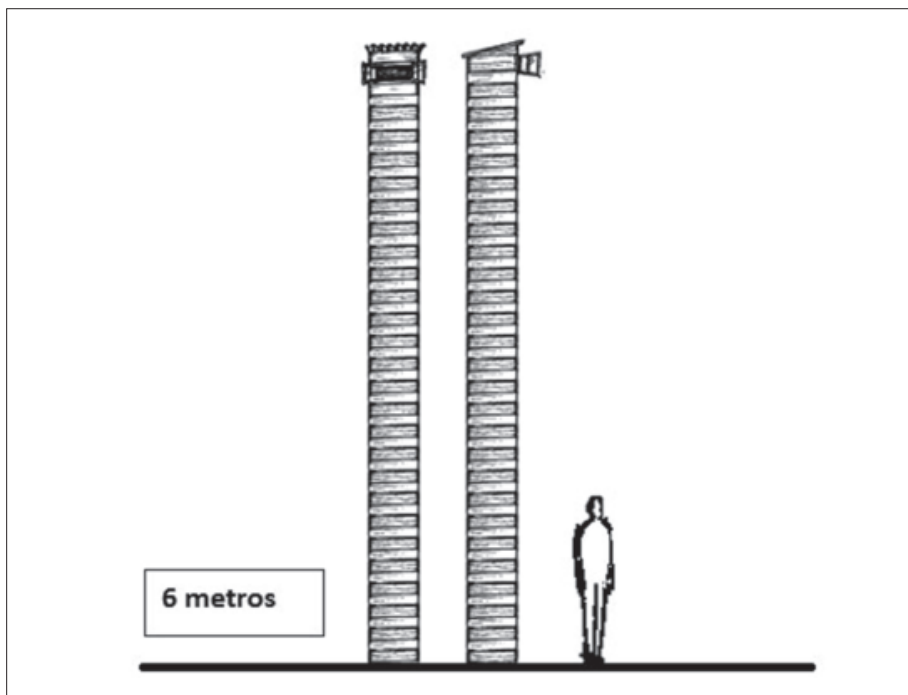


Figura 45. Projeto da obra “Mirante”. Desenho: Armando Queiroz.

Então essa obra, ela foi concebida, percebida como mirante, porque até então eu não sabia que fazia parte do projeto da professora Jussara, **de abrir aqueles muros que até então eram muros que impediam a visibilidade dali, de quem passava na rua, que depois ela colocou um gradio.** E aí eu acho que foi uma opção muito boa dela, de uma possibilidade que a cidade ganhasse esse jardim, e as pessoas percebessem esse fluxo assim, que ela comentando comigo, **que o Museu da UFPA é um espaço muito privilegiado da cidade, e que ela teve informação de uma pesquisa que aquela esquina é a esquina de maior fluxo de Belém, de trânsito de pessoas e carro.** Então a instalação Mirante é muito especial, e talvez por conta disso, o interesse dela também de dar essa visibilidade maior, mas como, a princípio, eu não sabia disso. Eu queria construir um elemento que se destacasse do muro de alvenaria e fosse visto. Que foi um processo assim que durou alguns meses. **Eu também comecei a me incomodar muito com essa coisa do monumento, da verticalidade, que tinha uma coisa assim de uma presença muito talvez autoritária, no sentido de que você cria um obelisco. Então, na verdade, ela nunca se configurou como esse obelisco, e ela ganhou a horizontalidade. Então desses elementos que estão muito mais lidando com a relação com o espaço, com as outras obras e com pouco público, e antes disso teve um experimento.**

No período de experimentação, a partir dos possíveis diálogos da sua obra nos ambientes da casa-palacete, Armando observou a interação dos operários da construção civil com os espaços construídos e abertos do museu, enquanto estavam trabalhando na obra de restauração da edificação. Na Figura 46 apresento a imagem da obra exposta em dois salões do MUFPA, conforme descrito por Armando e registrado por Patrick Pardini.

As Figuras 47 e 48 apresentam duas montagens diferenciadas da instalação Mirante no jardim do MUFPA, após o processo de produção e posterior inauguração do espaço expositivo e paisagístico, em maio de 2006. A primeira imagem (Figura 47) demonstra a interação de um visitante anônimo e sua proposta de montagem da obra; a segunda

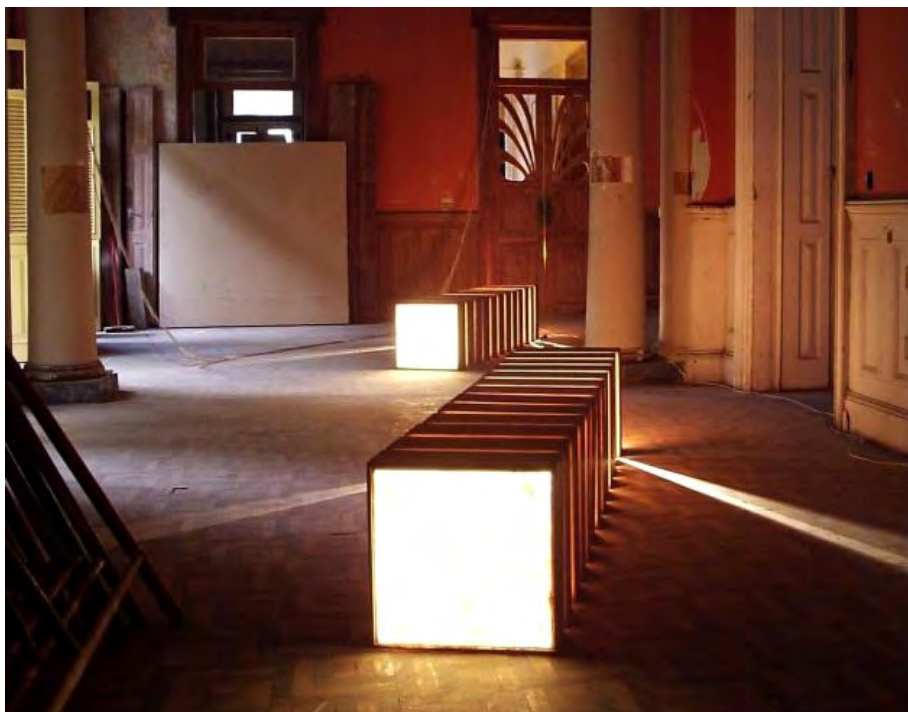


Figura 46. Experimentação da obra no salão do Palacete. Fotografia: Patrick Pardini. Fonte: MUFPA.



Figura 47. Montagem de um autor anônimo no jardim do MUFPA. Fotografia: Patrick Pardini. Acervo: MUFPA.



Figura 48. Relação das pessoas com a obra no jardim, em maio de 2009.

imagem (Figura 48) registrada em 2009, demonstra a relação dos transeuntes nas calçadas da “esquina” e suas possíveis interações visuais com a instalação em outra forma de montagem.

No conjunto das três imagens (Figuras 46 a 48) demonstro os usos do espaço dos ambientes do Palacete e do Jardim, por meio dos processos de criação da obra “Mirante”, de Armando. Destaco este feito por considerar o anseio de criação de uma ponte de comunicação “entre as artes e a comunidade” (QUEIROZ, 2005). Mais do que querer ver e ser vista, a obra representou dois momentos de diálogos: a restauração do palacete, realizada entre os anos de 2003 e 2005, e a revitalização da área do jardim, no intuito de iniciar estratégias de aproximação do museu com o seu entorno, no caso, os moradores e transeuntes. Outra razão da descrição das operações desta atividade artística se dá pela importância da compreensão do espaço fechado (a casa) e do espaço aberto (o jardim), pela dimensão do corpo e das funções técnicas do espaço, pensado enquanto projeto sociotécnico, seja para a arquitetura paisagística do lugar ou para a fruição do espectador-obra de arte.



Figura 49. Um dos atos do processo da obra “Desapego”. Fonte: Vídeo do artista.



Figura 50. Processo do enterramento dos módulos do “Mirante”. Fonte: Vídeo do artista.

Após a inauguração do Jardim de Esculturas, e da obra ter ficado em exposição por um longo período, desde maio de 2006 até 2010, os módulos escultóricos de madeira foram manipulados inúmeras vezes pelo público, pelos funcionários e pelo próprio artista. A deterioração dos módulos de madeira se acentuou pelo desgaste do tempo e das intempéries como o sol e as chuvas intensas a que a obra estava exposta no espaço aberto do jardim.

A partir deste contexto de desmaterialização da obra *Mirante*, Queiroz desenvolveu outro projeto intitulado “Desapego”, realizado em 2010, como parte da programação especial do 20º Salão Arte Pará. O projeto artístico consistiu na realização de uma *performance* para vídeo e fotografia, composta por uma cerimônia de enterramento da obra no próprio jardim do MUFPA onde ela esteve exposta.

Nas Figuras 49 e 50 apresento imagens videográficas desse ritual performático: a primeira apresenta, em primeiro plano, a cena de despedida do artista da sua obra e, em segundo plano, o momento de arrumação das peças no vazio cavado no chão do jardim para o enterramento das peças; já a segunda imagem representa o momento final da cerimônia de despedida e a materialização em vídeo do ato de desapegar de alguma coisa. Deste cerimonial de enterramento da obra no Jardim do MUFPA ficaram os registros do ato performático, que gerou o vídeo e as fotografias. Estes produtos artísticos compõem as coleções geradas a partir da *performance* do artista Armando Queiroz. E na paisagem do Jardim de Esculturas estão as marcas inscritas deste ato performático, embora não visíveis ao visitante, mas que agenciam outras tramas e urdiduras daquele “lugar de memória” (NORA, 1993, p. 1-28).

O jardim das memórias dos trabalhadores do Museu

Em seguida, descrevo as múltiplas percepções dos funcionários do MUFPA em relação aos usos deste espaço paisagístico da instituição. Neste

sentido, o objetivo do tópico visa resgatar a memória dos funcionários sobre outros tempos e acontecimentos engendrados no cenário da arquitetura paisagística do atual Jardim de Esculturas. As suas memórias-lembranças saudosas em relação à “fonte do jardim” (chafariz com uma escultura central) e os momentos de sociabilidade vivenciados naquele espaço, que só existem na memória dos interlocutores.

Dentre os interlocutores do MUFPA, fui ao encontro dos funcionários mais antigos, os quais apresento sucintamente: Andrea Siqueira (53 anos), que reside no bairro do Umarizal, é formada em Educação Artística e trabalha no MUFPA há 19 anos. Ela atua como assistente administrativa, mas já desempenhou outras funções em vários setores do museu; é uma pessoa cordial e bastante prestativa, que me disponibilizou inúmeras informações sobre as administrações do museu. Nossos diálogos realizaram-se em setembro de 2012, no seu ambiente de trabalho atual, na Biblioteca do MUFPA.

Outro interlocutor é Augusto Vianna (67 anos), morador do bairro do Reduto, formado em geografia, funcionário do museu há 24 anos. Ele é um importante memorialista daquele espaço, onde atua desde 1989, além de ser uma figura central nas atividades de guarda e conservação do acervo de Artes Visuais na Reserva Técnica do MUFPA, uma área inacessível ao público, voltada à conservação das coleções. Também realiza outras tarefas na documentação do acervo e dos registros do público que frequenta as exposições do MUFPA. Nossas conversas foram realizadas no seu ambiente de trabalho, entre março e abril de 2012, e ele sempre foi muito atencioso, gentil e cordial comigo.

E a outra interlocutora é Silvana Modesto da Silva (54 anos), que ingressou no MUFPA em 1995 e se aposentou recentemente. Ela é formada em Arquitetura e Urbanismo e desempenhava suas atividades na área de documentação das coleções de Artes Visuais. Nossos encontros ocorreram

em agosto de 2012, no seu local de trabalho. Inicialmente, Silvana se mostrou preocupada quanto à temática de nossas conversações e o seu uso na pesquisa, mas aos poucos fomos dirimindo as dúvidas e conseguimos manter um bom diálogo durante a pesquisa.

As narrativas saudosistas de Andréa sobre a fonte, inclusive ela me cedeu uma fotografia sua ao lado deste lugar de memória (Figura 51):

Tinha uns bancos no jardim, a fonte que eu sinto mais [...] era a fonte que eu acho que ficou na memória sabe, porque tem certas coisas que você tira e diz que precisava sair? Eu sinto falta da fonte sabe? Ficou na memória isso. Eu acho que hoje mais aberto, porque o museu ele tá mais aberto eu acho assim entendeu? Antes, nos outros diretores, ficava mais fechado



Figura 51.
Andrea sentada na mureta da fonte. Fonte: Arquivo pessoal.

[...] primeiro que tinha aquele muro, o que já dava aquela ideia de separação, e eu acho que já ficou bem melhor, fora também essa, a ideia não sei se foi dela de fazer esses eventos aqui no jardim, entendes? Então essa [...] as pessoas passam e veem e falam: - olha! Eu passei no museu ontem tava tendo cinema, algum evento (Andréa Siqueira).

Silvana lançou seu olhar de arquiteta e refletiu sobre as diferenças de usos do jardim em seus projetos distintos – um para residência e outro para museu:

Os dois são interessantes, mas eu acho que o antigo, ele nos remete ao acompanhamento mais compatível com a arquitetura do prédio, eu vejo assim, entendeu? Da fonte, eu acho que ele conversava mais com o prédio, ele tava dentro do contexto. A fonte tava em funcionamento, e dá aquela sensação meio bucólica, até de relaxamento. Não lembro exatamente, mas era uma coisa mais fechada; agora, hoje, ele tem uma transparência maior, porque foram tirados mais os verdes, uma transparência maior, aí tem uma outra função, porque o jardim, naquela época, era pra uma casa, hoje esse jardim é para um Museu; tem uma diferença de funções. Dentro deste contexto aqui de Nazaré, que é uma casa do lado da outra, geralmente não tem os espaços laterais e tem os prédios né? Temos uma arborização das mangueiras, mas assim, não tem esse impacto que o Museu dá; ele dá uma chamada de atenção pra quem passa, ele é interessante, você passar e vê, poxa! Fica olhando [...]. Ah! Poxa legal! Olha, esse espaço é gostoso, dá vontade de entrar, falta bancos pra se sentar sabe, dá vontade [...]. Se tivesse bancos, mais pessoas iam visitar o Museu, porque pelo menos elas iam sentar, e daí é um gancho pra subir e visitar o Museu. Então é assim, se tem bancos. (Silvana Modesto).

Augusto associou suas memórias do jardim ao desenvolvimento de suas atividades de trabalho no MUFPA e as propostas administrativas implementadas pelos gestores:

Até porque a gente ficava nesse jardim, porque como as direções eram muito malucas, a gente ficava assim meio, sem fazer nada, o que é que a gente podia fazer pelos funcionários, dependia de um chefe. E bem aqui numa ponta tinha aquele banco assim [...]. Lembra um banco que tinha

assim [...]. Tinha um aqui, tinha um lá adiante, agora em volta da fonte ali, e lá adiante tinha um banco assim meio gordo, mas de cimento, pra pessoa sentar e apreciar o jardim, a fonte, tinha até um programa, se a água abrisse toda, molhava o banco (risos) [...]. Se tivesse aqui eu ficava molhado, aí a gente ficava muito no jardim [...] eu gostava, agora é um pouco maltratado né? O Mercês se esforçava para fazer uma praça melhor, mas o próprio chão já estava todo degradado, sabe, eram umas lajotas feias, assim grosseiras (Augusto Vianna).

O ambiente que integra os dois prédios é o Jardim de Esculturas, área incorporada ainda na função de uso residencial da edificação, aproximadamente entre 1948-1950, quando foram adquiridos cinco lotes com edificações que foram demolidas e deram origem ao jardim. Esta ampliação do terreno alterou a distribuição da casa-Palacete em relação ao lote, e o recuo da fachada lateral na direção da Avenida Generalíssimo Deodoro foi bastante ampliado. Atualmente, o acesso ao prédio se faz por esta rua. As quatro imagens do cenário arquitetônico e paisagístico – antigo e atual – vão se somar às narrativas de memórias dos interlocutores, e representam imagetivamente as camadas subterrâneas de memórias do lugar. As Figuras 52 e 53 apresentam o estilo francês da proposta paisagística e os elementos decorativos do lugar. Em destaque, a figura feminina em ferro fundido, adquirida por uma das famílias que residiram na casa. As Figuras 54a e 54b apresentam outra área do jardim, bem demarcada pela existência do muro. Na Figura 54a, vê-se o muro todo fechado em alvenaria; e na Figura 54b observa-se o muro modificado, que passou a ser em ferro, como a outra parte já existente. As duas imagens também contrapõem as diferenças dos projetos de arquitetura paisagística do local.

A atual gestora do MUFPA, Jussara Derenji, é arquiteta e urbanista, mestre em história, professora aposentada do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPA e assumiu a direção do museu em abril de 2003. Antes disso, em 2002, ela iniciou um trabalho de consultoria ao reitor



Figura 52. MUFPA e seu jardim, em julho de 1986. Fotografia: Elaide Elisabstky. Acervo: Biblioteca do MUFPA.



Figura 53.
Detalhe da fonte do
Jardim. Fotografia:
Waldir Manito. Fonte:
Folder do MUFPA.



a



b

Figura 54(a-b). Jardim com o muro em alvenaria e com grade, projetos de paisagismo diferenciados.

à época, Alex Fiúza de Melo, além de contribuir para a organização do processo de solicitação do tombamento da edificação pelo Estado. Quanto ao seu depoimento para esta pesquisa, ela respondeu (via e-mail) um questionário com tópicos de meu interesse. A seguir, exponho as suas considerações sobre o projeto de paisagismo do Jardim:

Rosângela: Em relação ao jardim do museu, neste espaço havia outra proposta paisagística, com uma fonte central. Na sua gestão foi realizado um novo projeto paisagístico e a redistribuição destes elementos decorativos do jardim, assim como a criação de uma nova função ao espaço. Você poderia comentar estas transformações da paisagem do Jardim do Palacete Augusto Montenegro?

Jussara: A proposta foi adequar o espaço para atender a uma nova e diversa demanda, criamos ambientes para usos múltiplos e para muitos usuários, o que não podia ser feito num jardim fragmentado como o que existia. **Há sempre uma atitude um pouco saudosista em relação a uma fonte com estátua no meio.** Era uma bacia de cimento com um cano plástico furado fazendo às vezes de repuxo, e no centro havia uma estátua (comprada em algum antiquário por algumas das famílias ocupantes e após 1950), parte de um conjunto muito maior que nunca existiu naquele local. **A estátua, e sua memória documental foram recuperadas, mas não vimos sentido em manter a construção tosca da “fonte”** (Jussara Derenji, grifo nosso).

Enfatizo os relatos de memória dos três funcionários antigos do MUFPA em referência aos usos do espaço do Jardim, como a narrativa de Andrea, que denota certo saudosismo com relação ao ambiente da “fonte”. No relato de Silvana, ela contrapõe os diferentes usos e funções do jardim: o primeiro estava a serviço de uma família, a edificação com outra função; já na função museológica, o espaço precisaria de um jardim que pudesse abrigar outros grupos sociais e atividades.

Em suas narrativas, os interlocutores concordam que a remoção do muro de alvenaria e substituição por grades de ferro, como as demais existentes no local, proporcionou maior visibilidade dos espaços do

jardim e do Palacete aos transeuntes e moradores. No jardim atual, os trabalhadores do museu se ressentem da falta de bancos, como exposto por Silvana, pois seriam um atrativo para o uso do espaço pela vizinhança. Durante a observação participante no museu percebi que na área próxima ao prédio novo ou anexo ao “Palacete Montenegro” foi criado um espaço de convivência dos trabalhadores do MUFPA. No intervalo de suas atividades, alguns servidores montam uma mesa e duas cadeiras de madeira para fazerem seus lanches e tomarem café, que uma prestadora de serviço chamada Magalene Raiol nomeou de “Bistrô do Augusto”, justamente o entrevistado que se ressentiu de bancos no jardim.

Ao se reportar ao novo jardim, Jussara Derenji afirma estar ciente das críticas em relação ao projeto de paisagismo e a decisão de remoção do cenário da “fonte”, argumentando que: “A estátua, e sua memória documental foram recuperadas”, mas em relação à “fonte”, no seu “discurso competente” (CHAUI, 2006, p. 15-25), ela informa que: “não vimos sentido em manter a construção tosca da fonte”.

O discurso competente, conforme explicitado por Marilena Chauí (2006), é o discurso instituído. Ele pode vir a ser o discurso do conhecimento, do especialista, que é proferido de um ponto determinado da hierarquia organizacional. A explicação da diretora do MUFPA para a nova configuração expositiva de um fragmento da fonte, a escultura de uma figura feminina em ferro fundido. Ela está exposta em uma base de concreto no jardim, próxima à parede da casa, situada no eixo principal do portão de acesso pela avenida “Generalíssimo”.

As pesquisas de Derenji (2009, p. 4-5) concluíram que esta figura é parte de uma peça maior. Há um projeto idêntico a este no Rio Grande do Sul, denominada “Fonte das Nereidas”, instalada em abril de 1873 no Chafariz da Praça Pedro de Osório, na cidade de Pelotas. Seguem as

imagens do conjunto completo em Pelotas e o fragmento exposto no Jardim do MUFPA (Figuras 55 e 56). Trata-se de uma peça em ferro fundido, produto da era industrial, desenhada por Jules Klagman (1810-1867), escultor e decorador francês, e que permite a execução de várias cópias ou réplicas do projeto. Há também outro exemplar desta mesma fonte ornamental em Edinburgo, na Escócia.

A preservação do patrimônio artístico, assim como os demais tipos de patrimônios culturais, está cercada de discursos competentes de agentes públicos vinculados às instituições das esferas federal, estadual e municipal, como também por profissionais que atuam no âmbito da conservação do Patrimônio Cultural. Em referência à remoção do cenário da fonte, me incluo no grupo dos saudosistas, pois no período em que frequentei o jardim na gestão de João Mercês, gostava de sentar no banco e ouvir o som da água que jorrava da fonte, onde o piso e a vegetação eram mal cuidados, pois a instituição não tinha como manter o paisagismo. De fato, o atual projeto foi alterado e já alocados os bancos no jardim, uma espécie de banco e obra de arte elaborada por Geraldo Corrêa. A figura em ferro fundido está exposta em uma base de concreto no eixo central de quem entra pelo portão da “Generalíssimo”, mas próximo a ela não há nenhuma informação sobre a peça, como as demais esculturas dos artistas contemporâneos. E nesta nova situação expositiva, ela perdeu a graça e o objetivo da sua função inicial como “fonte”.

A noção de uma concepção de Museu, sugerida por James Clifford (1997), como “Zona de contato”, deve ser citada para reflexão sobre os usos e novas funções atribuídas aos espaços e às coleções do MUFPA. Ao usar o termo “contato”, o autor pressupõe um Museu dialógico, que atue num plano de interatividade e, assim, o museu como instituição e suas estruturas de organização possam ser vistos como espaços ou “zonas

de contatos” entre pessoas, coleções e pluralidades culturais. No caso relatado, a forma de expor ou ordenar o fragmento escultórico de uma “fonte”, que hoje perdeu a sua referência em relação ao lugar, por estar situada em outro arranjo espacial. Para os interlocutores, esta nova configuração não lhes é mais atrativa e nem significativa.



Figura 55. Fonte das Nereidas em Pelotas. Fotografia: Viviane Fonseca, 2005.



Figura 56. Fragmento da fonte em ferro fundido. Fotografia: Valério Silveira.

Neste aspecto, o novo projeto do jardim poderia ser um tema de debate e de interação de possíveis camadas de coexistências espaciais e temporais, de significados e sentidos atribuídos pelos narradores aos materiais ali expostos, separados em suas especificidades e formas de coleta e disjunções históricas que podem ter trajetórias ou projetos que se inter cruzam e sejam interceptados em seus interesses de usos diferenciados pelos grupos sociais urbanos e pelos indivíduos que cohabitam aquele espaço comum.

Os usos dos espaços entre os limites do muro e do jardim do MUFPA

*Sonha-se antes de contemplar.
Antes de ser um espetáculo consciente,
toda paisagem é uma experiência onírica*

Bachelard (1997, p. 5)

Ao encontro das reflexões sobre o meu cotidiano no espaço da urbe, e ao aproximar minhas memórias às dos meus interlocutores, a memória olfativa sobre o cotidiano lembrado foi aguçada e associada às impressões singulares da infância – o cheiro de jasmim no quintal da madrinha Rosa, em sua casa na Avenida Gentil Bittencourt – defronte da casa em que morei durante 20 anos da minha vida. Estas memórias foram presentificadas ao entrar no jardim do MUFPA e ao ouvir o canto dos periquitos e o cheiro da terra e da grama encharcadas pela chuva. E ao contemplar a arborização e as três formas artísticas expostas no espaço, fui transportada para o fluxo das águas dos rios Tucunduba, Guamá, Pará e Amazonas. Aquele lugar transformou-se em uma “experiência onírica”,

um pequeno rio barrento no entorno do Palacete. A partir da canoa de Emanuel Franco, obra intitulada “Paranatinga ao Ruy Barata” (2007), navego pelo fluxo das águas do jardim-rio e, pela contemplação das obras de Klinger Carvalho e Geraldo Teixeira intituladas, respectivamente, “Formas Navegatórias” e “Laçante”, ambas realizadas em 2005, adentro os fragmentos das embarcações amazônicas.

Descrevo no layout do jardim, representado na Figura 57, o projeto paisagístico executado no local, de autoria de Jussara Derenji, como já explicitado, em parceria com a arquiteta e paisagista Márcia Lima, que na sua entrevista publicada no Jornal do Museu da UFPA (2005), descreve a intenção do projeto:

O jardim possuía linhas francesas, mas que estava poluído visualmente, toda a concepção do projeto valorizou as esculturas que serão colocadas. Além das obras, será valorizado o prédio em si, que está sendo reformado.

Na Figura 57 apresento ainda as áreas marcadas nos locais de maior permanência do público, especialmente os grupos de estudantes de todas as idades, que elegeram a escultura “Casulos”, de Emanuel Franco, como a sua obra preferida do Jardim. Na legenda estão indicadas as obras citadas, os adereços e a vegetação, assim como os fluxos de circulação de pessoas e veículos. É importante destacar que o palacete-museu possui rampas e elevador para os portadores de necessidades especiais. O acesso às exposições instaladas nos salões do Palacete é realizado pela escadaria situada na fachada principal; o acesso para a Biblioteca do MUFPA, localizada no porão da casa, é realizada por uma porta de vidro. O acesso aos demais prédios é exclusivo para funcionários ou pessoas autorizadas. Na entrada, o visitante deve identificar-se ao porteiro e informar o local que deseja visitar no museu. As normas de visitaç o do museu não permitem uso de câmera fotográfica no interior do prédio, sendo liberado o uso somente na área externa, no jardim do MUFPA.

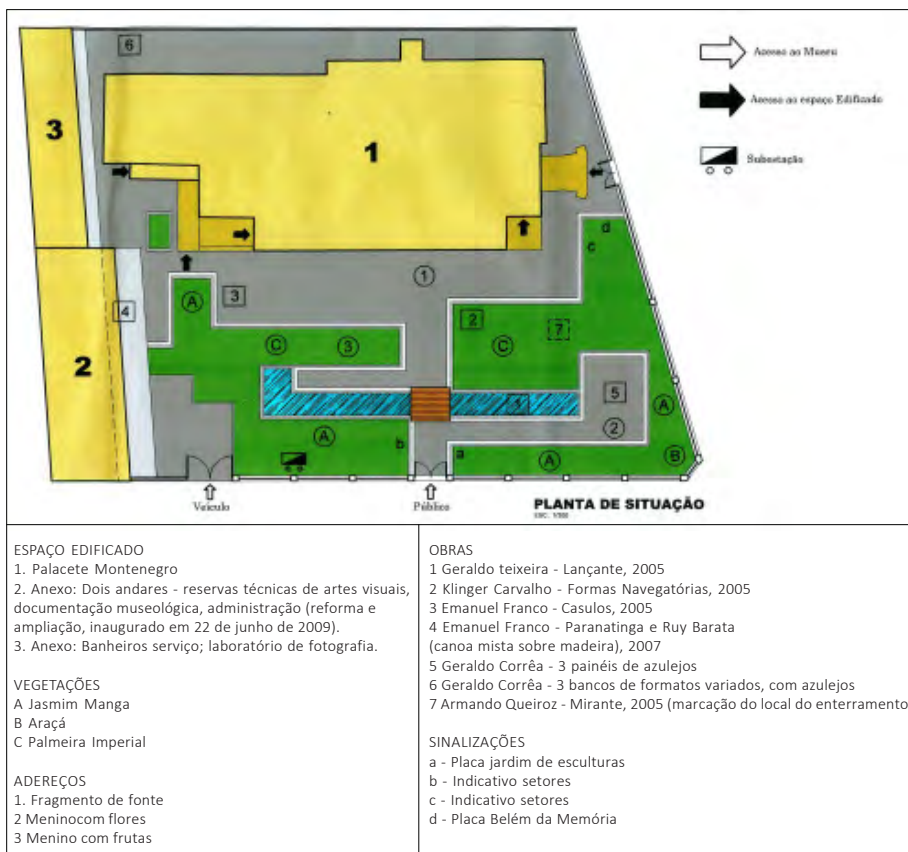


Figura 57. Layout do jardim do MUFPA, com localização do Palacete Montenegro e dos prédios anexos.

As esculturas de Geraldo e Klinger, confeccionadas em madeira, com a colaboração de mestres-artesãos, têm como fonte de inspiração a arquitetura náutica. O cavername é uma estrutura que forma o esqueleto da embarcação, cuja forma linear é bem representada na peça de madeira da escultura de Geraldo (Figura 58), posicionada em uma base de concreto situada no espelho d'água que demarca a entrada do MUFPA. A escultura de Klinger é inspirada em um casco de canoa, que é aprisionado ou engradado (Figura 58).



Figura 58. Esculturas de Klinger Carvalho (à direita) e de Geraldo Teixeira (à esquerda) e os bancos de Geraldo Corrêa no jardim do MUFPA.

Outra obra que chamava a atenção do público era a escultura “Mirante”, de Armando Queiroz. Esta informação foi obtida durante a entrevista com Steffani Sagika, realizada em 2012, no seu ambiente de trabalho na Biblioteca do MUFPA. Na época, Steffani era aluna do Curso de Artes Visuais da UFPA, mas iniciou suas atividades no museu como voluntária em 2008, depois atuou como bolsista até 2013. Nesse período, ela laborou na organização dos roteiros de visitas agendadas ao MUFPA:

A casa é o foco maior, e o trabalho do Armando que tinha uma visão muito grande, acho que era o trabalho que mais atraía a atenção. Aquele que era móvel, que ele fez a ação do desapego com os caixotes, o Mirante, era um convite geralmente pra entrar também, e as pessoas acabavam entrando e interagindo sempre com ele.

Rosângela: Esse público passante de onde vem mais ou menos, tu tens uma noção?

No fim de semana, essencialmente turistas [...] acho que morador não, é bem poucos e mais mesmo pessoas que trabalham aqui ao redor eu recebi mais vezes do que moradores, os que trabalham próximo do museu e passam, acho que por passar todo dia aí chama a atenção.

Outro interlocutor, Marcos, que há sete anos prestava serviços em uma firma de limpeza terceirizada, sempre lotado no MUFPA. Ele me informou que após as suas atividades fica só observando o “movimento”; e também relatou que as pessoas olham a casa fechada e a consideram uma “casa abandonada”, como outras na “Cidade Velha”. Então, ele explica a elas que o prédio fica fechado por causa do ar condicionado. As perguntas mais comuns dos transeuntes são: Se paga para entrar? O que é isso? Ou mesmo: o que funciona aí?

Outras pessoas que Marcos interage socialmente, conversando sobre o museu são os trabalhadores de rua, em especial com Moisés, proprietário da Banca de Revistas e os vendedores que trabalham na barraquinha de pastel. Na Figura 59, demonstro a proximidade visual de Moisés (da Banca de Revistas) em relação ao MUFPA, à mangueira que ele gostaria que fosse podada para “embelezar o prédio antigo” e à mureta de alvenaria em frente ao museu, que foi motivo de um “atritozinho” entre ele e a atual diretora do MUFPA.

Entrevistei o artista Emanuel Franco em 2 de maio de 2012, visando compreender suas intenções artísticas ao projetar sua obra para o jardim de um museu. Apresento a imagem do artista com sua obra e a ambiência da paisagem do jardim (Figura 60). Ao fundo, na parede do prédio anexo há outra obra do artista (canoa, intitulada “Paranatinga ao Ruy Barata”, 2007), de outra fase de sua produção.

Emanuel informou sobre o projeto de pesquisa em arte que resultou na obra “Paratinga a Ruy Barata”, que foi doada ao MUFPA e está exposta na parede do novo prédio:

Essa foi resultado da bolsa do IAP, que era relativa a um trabalho de pesquisa literária com três autores paraenses de épocas diferenciadas, que foram o Inglês de Souza, depois o Dalcídio Jurandir, e chegou ao Ruy Barata. Então, são os escritores que têm, digamos assim, um conteúdo literário muito intenso com essa área ribeirinha, enfim, e eu tentei fazer



Figura 59. Proximidade da Banca de Moisés ao MUFPA e à mangueira.



Figura 60. Emanuel Franco e a escultura “Casulos”.

uma pesquisa com as suas obras e eu chamei das “Embarcações da Memória, a literatura dos rios”. A importância disso é que todos os elementos foram incorporados nessas embarcações, elas [...]. Os objetos eu trouxe da região que eu fui buscar a canoa. Então, essas peças, por exemplo, o remo e tudo, tudo eu trouxe de Santarém, como as outras. Cada região que eu ia, Ponta de Pedras, Dalcídio, os elementos vinham de lá; e Óbidos, Inglês de Souza, os elementos, as canoas. Esta canoa veio de Santarém, foi retirada da beira do rio, quer dizer, essa pesquisa foi feita realmente nesse contexto.

Sobre a proposta artística da escultura Casulo, o artista me relatou suas ponderações sobre o espaço onde a obra seria exposta, e suas intenções artísticas:

Selecionar o material que eu gostaria que pudesse dar uma textura e que se assemelhasse a essa relação com os Casulos, com essa relação orgânica que eu queria dar na minha obra, e desenhar a obra com uma relação com a árvore em si, e que ela tivesse contexto com a natureza; e que as pessoas passassem e vissem isso, contemplassem isso né? Esse é o meu projeto, e o material também com a durabilidade. Outra coisa que tá ficando assim fantástico é o amadurecimento da obra, o musgo, o fungo – ele tá advindo da árvore; isso aqui que é borracha, tá adquirindo quase a mesma textura vegetativa e tá incorporando cada vez mais.

A intenção era que as pessoas pudessem interagir porque eu também fiz uma [...]. Uns brinquedos, principalmente uns brinquedinhos de praça, que relembro muito, os carrosséis, aquela coisa toda, nossos brinquedos populares feitos artesanalmente. Eu já vi os brinquedos com essa abertura, que eles abrem o aviãozinho, aquela portinha pra poderem entrar no avião, fecha aquela coisa, enfim. Então, eu acho que isso [...]. Poxa, eu queria que penetrasse no Casulo, não que ficassem fora dele, não é? E tanto é que eu fiz essas aberturas, justamente pra que as pessoas pudessem ver de dentro pra fora; eu pedi até que não tivesse cadeado, que a coisa ficasse realmente disponível ao público.

A Figura 61 apresenta um grupo de alunos em visita ao museu, fazendo um registro fotográfico digital em frente à obra “Casulos”, no Jardim de Esculturas do MUFPA. No interior do palacete, o visitante é proibido de tirar fotografias, que geralmente são feitas no jardim, junto à obra Casulos. Outro local escolhido pelo grupo é a escadaria de acesso ao

lado do fragmento de fonte, tendo como fundo uma vista da fachada do Palacete.

Dentre outros momentos da pesquisa de campo, relato a interação do grupo de alunos de uma das escolas comunitárias associadas à SEMEC, chamada de Comunidade Pedagógica Santo Antônio, localizada na comunidade Piriquitaquara, na Ilha do Combu, na região das ilhas de Belém. O grupo era composto por aproximadamente 30 alunos, com a mediação de Paulo Souza, professor da SEMEC, graduado em Artes pela UFPA, que também atuou nas atividades educativas do MUFPA durante um período, mas atualmente não está atuando profissionalmente nesta atividade educativa. Após a visita à exposição no palacete, as crianças foram lanchar no jardim e, entre outras brincadeiras, interagiram com a obra *Casulos*, manuseando as portas e colocando a cabeça dentro da esfera, para saber o que havia dentro



Figura 61. Alunos registrando o seu momento de visita ao museu.

daquela “bola”. Há ainda os orifícios na parede da esfera, que também despertam a curiosidade dos alunos, conforme exposto na Figura 62. O projeto da obra de Emanuel atingiu seu intento, de aguçar a curiosidade dos visitantes do museu e o uso lúdico e interativo com as peças.



Figura 62. Interação do grupo de estudantes com a obra Casulos.

No dia 7 de junho de 2013 cheguei ao MUFPA às 9 horas e o jardim estava mais florido – com um grupo de crianças, professores e técnicos da SEMEC, que comemoravam o dia do meio ambiente com apresentações de danças regionais, participação em oficinas e visitas às exposições. As crianças também vieram de algumas escolas da região das Ilhas de Belém, como registrado na Figura 63. As apresentações se realizaram em frente a obra “Casulos” e o espaço do jardim se transformou em um palco onde os alunos se apresentaram

para uma pequena plateia. Outro tipo de uso do espaço do jardim do museu, ao encontro da parceria firmada com a SEMEC, que prevê a realização de várias atividades pedagógicas de seus alunos e do corpo docente nas dependências do MUFPA, considerando a proximidade da sede da SEMEC em um prédio na avenida Governador José Malcher, em área contígua ao MUFPA.

Descrevo outros usos inusitados dos transeuntes em relação ao “prédio antigo” e ao seu jardim, sobre a interpretação de duas figuras de cimento, que são ornamentos do jardim. Conforme a narrativa de Augusto Vianna:

Até hoje, eu aqui na porta, várias vezes as pessoas me perguntavam o que era isso – várias vezes. Uma vez um cara me disse: – Isso aqui é um hospital? Também me perguntou se era uma escola, outra me perguntou assim coisas absurdas, e também, bem ali, a gente pôs um menino, lá adiante. Eu achei interessante isso, eu vi mais de uma pessoa parar, se benzer e até rezar. Elas, às vezes, pensam que é santo.



Figura 63. Apresentação das crianças da região das ilhas de Belém.

Você sabe que têm pessoas que passam pela porta e elas falam ali, naquela grade onde tem um menino, e elas rezam. Eu já vi umas três pessoas, e uma vez, um homem chegou ali olhou e [...]. Acho que eles pensam que é um Santo, uma [...] algum ídolo religioso, qualquer coisa ou coisa assim, e uma vez, um desses meninos aqui [...]. Nós encontramos um terço e um pedido embrulhado, amarrado no terço. Outra vez foi [...] era uma coisa do candomblé [...] Tem até um nome pra isso, era uma talha amarrada com uma conchinha e um terço, mas não era um terço cristão – era um terço do candomblé, que parece até um terço budista. Então alguém [...]. Eu acho que olhou os meninos e pensou em Cosme e Damião.

É como as pessoas vão se manifestando **dentro desse espaço**. Mas eu acho que ainda falta muito, você interagir mais ainda com o entorno.

Os elementos decorativos no jardim do MUFPA passam a ser interpretados pelos transeuntes como um espaço devocional e de oferendas, como relatado por Augusto Vianna. A seguir, apresento uma das peças decorativas do jardim, que é reinterpretada como “santo” por alguns transeuntes (Figura 64).

Descrevo a conduta dos usuários no jardim do MUFPA atualmente, assim como transcrevi os relatos de memória dos funcionários mais antigos sobre o jardim e as propostas dos artistas visuais na projeção de esculturas no espaço, assim como o projeto arquitetônico de paisagismo realizado em entre os anos de 2005 e 2006. O layout descrito já expõe a sua nova proposta, incorporando as peças de Geraldo Corrêa, composta por um painel em azulejo e um conjunto de bancos em concreto revestido de azulejo. A família do artista, já falecido, doou recentemente estas peças para o jardim do MUFPA. Depois apresentei um pouco da etnografia realizada nos *loci* da pesquisa, os usos inusitados e a compreensão dos transeuntes acerca de algumas peças expostas no jardim com função ornamental, e que são ressignificadas como símbolos religiosos. Para finalizar, faço um resgate histórico que remete às décadas de 1980 e 1990, quando ainda havia o muro de alvenaria e o “antigo jardim”, ao descrever sucintamente as atividades realizadas por outros gestores do MUFPA.



Figura 64. Menino, ornamento do jardim. Fotografia: Valério da Silveira.

Apresento parte do diálogo com Jane Beltrão, antropóloga, docente do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFPA. Conversamos em seu gabinete de pesquisa em 20 de setembro de 2012. Jane exerceu o cargo de diretora do MUFPA no período de 1986 a 1989, aproximadamente. A convite do reitor José de Seixas Lourenço, ela assumiu o cargo de diretora, na condição de primeira gestora do MUFPA. No período de sua gestão, João Mercês, conservador e funcionário do quadro técnico da UFPA, foi convidado a colaborar com a administração de Jane Beltrão. Num segundo momento, João Mercês assumiu o cargo de diretor do museu. Mesmo após a sua gestão, Jane apoiou a direção de João Mercês, na função de diretora cultural, na Pró-Reitoria de Extensão da UFPA, conforme verificado na análise do fluxo de correspondências internas entre estes dois setores, existentes no arquivo permanente do MUFPA. Segundo Jane, houve um período das atividades do museu que o muro era assim utilizado (Figura 65):

Exatamente, então sempre que a gente **tinha uma exposição**, se tu olhaste lá na documentação, sempre tinha uma mostra de filme, que estava correlacionada à exposição. A **pintura mural, ela era toda programada em função de um calendário, que às vezes coincidia coma exposição que estava dentro, pra não [...]. A primeira preocupação da gente foi para ocupar aqueles muros, porque era uma época que Belém ficou muito suja de pichação e o Emanuel [Nassar] dizia que a gente não podia tratar todas essas situações com repressão**, então era preferível a gente começar a mexer com isso, que aí depois disso, na verdade ninguém reconhece hoje, mas isso que foi crescendo na cidade, que vários murais da cidade existem hoje, a partir disso **é trabalho do Néder, do Edson e do Afonso. Foram eles que propuseram, entendeu? Especialmente o Néder, que ele era muito preocupado com isso, então acho que é um crédito dele.**

Conversei com Neder Charone, arquiteto e urbanista formado em 1976, que ingressou em 1983 como docente no antigo Centro de Letras e Artes, atual Instituto de Ciências da Arte da UFPA. Sobre as oficinas de



Figura 65. Vista da oficina de pintura, atividade relacionada a uma exposição. Arquivo: Biblioteca do MUFPA.

pintura mural, ele me disse que as realizava a convite de Jane Belém. Havia todo um planejamento temático sobre o que ele e seus alunos iriam realizar. A proposta da pintura mural ia ao encontro de um diálogo com a comunidade por meio da arte, além de inibir as pichações na arquitetura, que se iniciavam naquele momento. Eu lhe mostrei a fotografia encontrada no arquivo da Biblioteca do MUFPA (Figura 66), e ele me relatou que estava ao lado da Rosa Gama, bibliotecária do museu à época, e provavelmente ao lado Edson Farias, também arquiteto e docente do Curso de Artes da UFPA. As atividades das oficinas de pintura nos muros do museu, quando possível, eram realizadas com o corpo discente da UFPA, ou eram atividades abertas aos interessados da comunidade. Também na gestão de João Mercês, às vezes contava com o apoio dos professores da Associação de Arte-Educadores do Pará, que tinha uma parceria firmada com o MUFPA, cuja sede funcionava no prédio anexo ao Palacete.



Figura 66. Atividade de pintura mural realizada por Neder Charone. Arquivo: Biblioteca do MUFPA.

Nesse período da década de 1990, eu frequentava o espaço do MUFPA com os colegas da Associação de Arte-Educadores e desenvolvia algumas atividades, ora organizando as exposições da instituição, ora participando das reuniões do grupo de professores de arte, além de frequentar a Biblioteca do Museu, que foi iniciada na gestão de Jane Beltrão e continuou sua estruturação na administração de Mercês, com as doações de alguns livros de seu acervo pessoal e/ou aquisições de publicações no âmbito das artes visuais, da museologia, e áreas afins.

Colagens & Cartografias IV: fronteiras

Enfatizo a interpretação de mundo do interlocutor Armando Queiroz, as percepções de sua trajetória artística, e como o cotidiano da cidade, nas praças, mercados e suas interações com os artesãos de miriti e outros fazeres das ruas têm subsidiado o seu acervo de imagens (linguísticas e visuais), que fazem parte dos elementos de inspiração e

criação de seus objetos, que são espelhados nos seus trabalhos artísticos. No segundo momento, associei as formas urbanas da rua e do jardim do MUFPA às relações das pessoas com os lugares e com a instituição museológica. O jardim do museu faz parte da vida urbana do bairro, tanto quanto as “belas artes” ou as artes visuais.

Do primeiro até o quinto capítulo objetivei refletir sobre o espaço social urbano, diferenciando-o da concepção do espaço como um dado antecipado. Neste sentido, reporteime ao espaço relacionado ao desenvolvimento de uma atividade social e, em outros termos, ao seu uso, pelos relatos de memória dos interlocutores enquanto sujeitos históricos. Ademais, sigio Lefebvre (2008), que reitera a noção do termo urbano como um campo de tensões muito complexo; que é uma “virtualidade, um possível-impossível que atrai para si o realizado, uma presença-ausência sempre renovada, sempre exigente” (LEFEBVRE, 2008, p. 45).

Outra descrição foi mais empírica, preocupada com a morfologia do urbano, sua expansão territorial e o seu consumo. Ambas foram cruzadas na abordagem etnográfica, em especial nos métodos da “etnografia de rua” e na “observação flutuante”. Tentei demonstrar pelos itinerários e as “enunciações pedestres” (CERTEAU, 2008a) que há uma prática espacial, ou seja, uma “prática urbana” (Lefebvre, 1999, p. 83). Esta interpretação das práticas se configurou num estudo localizado, a partir das interações sociais num espaço urbano do bairro, marcado pelo cruzamento de vias. Neste sentido, há tipos de condutas previstas, que estão relacionadas às ações conscientes, ou seja, ao ato projetado, quando temos a representação na mente daquilo que se vai fazer ou praticar.

Nestes capítulos objetivei relacionar nos *loci* da pesquisa o domínio edificado e o outro não edificado: ruas, praças, jardim e o edifício público do “Palacete Montenegro”, atual sede do MUFPA. Uma dupla

interpretação do habitar – uma filosófica, sobre a poética do habitar; e o ser humano com o uso do espaço urbano e com sua própria natureza, como ser. Ao realizar suas atividades de trabalho e de lazer, apreciar uma exposição, caminhar, produzir uma obra de arte, dentre outras. Os interlocutores, nas suas lidas diárias, cotidianas, fazem acontecer estas atividades no espaço, ou seja, espacializam as suas ações, intenções e as suas condutas. O espaço, aberto e fechado, ou seja, o ambiente, engloba as espacializações que revelam a estrutura organizacional da atividade, como as estruturas de poder vigentes. As “espacializações”, segundo a arquiteta Maria Lucia Malard (2006), são a expressão dos eventos no espaço, ou seja, das interações entre a forma física e a forma social.

Neste capítulo, lanço um olhar de estranhamento em relação ao MUFPA, no que se refere às condutas, interações e tensões no espaço urbano-social. É importante lembrar que as múltiplas temporalidades presentes naquele lugar, desde outrora, como relata o historiador Geraldo Coelho acerca da sua gestão no MUFPA, com referência ao museu-Palacete Montenegro:

Como todo monumento é um documento é possível situar o Palacete Augusto Montenegro no cenário da arquitetura triunfalista da Belém da *belle époque*. [...] Para as elites locais de então, que experimentava os efeitos da mundialização da cultura, Belém vivia os tempos do Progresso e da Civilização.

O próprio espaço edificado do MUFPA é, em si, um monumento que representa um determinado padrão cultural das elites. Enquanto objeto arquitetônico é um dispositivo das relações sociais, além ser espaço de diferentes usos, de fruição e de construção ao longo do tempo. É também uma barreira social, como espaço arquitetônico da elite que ele protagoniza naquela paisagem urbana da “esquina”, afastando os visitantes em potencial, que ainda não tiveram uma iniciação ao universo museológico.

Entre estes espaços-territórios, do MUFPA e da rua, observei que a noção de fronteira se presentifica nas ações institucionais, ora como uma barreira, ora indo em busca de projetos e atividades capazes de possibilitar a construção de “zonas de contato”. Gonçalves (2007), ao refletir sobre os museus e a cidade, elabora duas figuras que se relacionam em um *continuum*: museu-narrativa e museu-informação. Na primeira foi criada a ideia de que o museu surge e se desenvolve em um contexto urbano, em que a relação deste com o público ainda guarda uma marca pessoal e exige do visitante e do espaço expositivo uma disponibilidade à circulação e aos sonhos, e uma disposição dos objetos que esteja de acordo com uma lógica que vai ao encontro do visitante. Na segunda figura, de museu-informação, está sedimentada para atender as sociedades modernas, que se prepara para receber uma multidão. Os profissionais que atuam em museus se especializam nas áreas de salvaguarda e comunicação. Nos dois tipos, a relação com a comunidade se dá mais diretamente no primeiro; e no segundo pela criação das associações de amigos.





A PAISAGEM MUSEOLÓGICA DA “ESQUINA”

Capítulo 6

*We touch the things and the
things simultaneously touch us.
The relationship is reciprocal.*

Christopher Tilley (2008, p. 60)

Neste campo teórico, as paisagens também são compreendidas enquanto objetivação, sendo analisadas como artefatos que envolvem determinadas intenções. As paisagens abrangem as pessoas, o espaço e o lugar, as imagens, a estética e as poéticas das formas visuais, as memórias e a historicidade dos locais e, concomitantemente, “as diferentes relações das pessoas com [...] caminhos e tipos de habitação”, que “são maneiras primárias nas quais as biografias e identidades de um grupo ou indivíduo podem ser objetivadas” (APPADURAI, 1995 apud TILLEY, 2008, p.70).

A Figura 67(a-b) representa duas “esquinas” do trabalho empírico em momentos diferenciados e trazem os indícios/marcas do lugar no “cronótopo Urbano” (CANEVACCI, 2004). Todos os signos urbanos, a mobilidade urbana (carroça de tração animal, ônibus, automóveis etc.), os postes, as edificações, as indumentárias dos transeuntes e as narrativas



Figura 67 (a-b). Paisagem das “esquinas”. Fotografia: a) Fidanza. Fonte: Secult, 2014.

dos interlocutores na rua “São Jerônimo”, que posteriormente, com o advento da República, passou a ser nomeada “Governador José Malcher”, convertem-se em “matéria significativa, como um texto escrito em uma colagem – feita pelo homem – de uma série de signos (edifícios, ruas, tabuletas, portões etc.)” (CANEVACCI, 2004, p. 87). Na Figura 67a, a paisagem estampada em um cartão postal de 1908, aproximadamente, remete à cruzada civilizadora da cidade, com o embelezamento e saneamento, que caminharam juntos na gestão de Antônio Lemos.

Palacete como ator e cenário na paisagem urbana

Neste tópico e nos seguintes o “Palacete Montenegro” é considerado um documento, em que o espaço construído é protagonista da arquitetura. Bruzo Zevi (1978) reporta-se à interpretação da arquitetura cuja análise do espaço significa englobar todas as realidades de um edifício, ou seja, o conteúdo social, o efeito psicológico e os valores formais se materializam no espaço arquitetônico. O autor lembra que toda experiência espacial própria da arquitetura prolonga-se na cidade, nas ruas e praças, “onde quer que a obra do homem haja limitado vazios, isto é, criado espaços fechados” (ZEVI, 1978 p. 25). Em termos didáticos, há dois espaços: os interiores, definidos pela obra arquitetônica; e os espaços urbanísticos que estão contidos nesta obra e nas contíguas (ZEVI, 1978).

A noção de cidade na qual me referendo baseia-se também, mesmo que parcialmente, em Giulio Carlo Argan (2005), que relaciona a história da arte como a história da cidade, em que esta é considerada como materialidade arquitetônica da cidade, como informação e como educação, compreendida numa conjuntura do sistema cultural urbano. Igualmente importantes para a concepção de cidade são os estudos de Rocha e Eckert (2005), que me orientaram a estudar a cidade de Belém

pelo seu caráter temporal da experiência humana, presente no mundo contemporâneo, e interpretação dos itinerários e das narrativas dos indivíduos e grupos sociais urbanos. Os itinerários, como já explicitado, remetem-se aos meus deslocamentos em relação ao outro e com o outro no bairro de Nazaré, na cidade de Belém.

A cidade de Belém e o bairro de Nazaré, no entremeio da arquitetura, do urbanismo, da museologia, das práticas e saberes que os indivíduos e grupos sociais urbanos forjam nas suas relações com o tecido urbano, será sempre tessitura, trama de vivências cotidianas dos seus habitantes – é o continente das experiências e imaginários humanos. A cidade é também um registro, uma escrita do tecido urbano. As formas e tipologias arquitetônicas podem ser lidas e decifradas como um texto, em que apontam as passagens de seus viajantes e descobridores, contam a história da sua ocupação e desenvolvimento, assim como as diversas práticas espaciais (andar, trabalhar etc.) relacionadas às atividades ou aos saberes e fazeres da vida social e cultural.

No contexto urbano, o “espaço arquitetônico” (MALARD, 2006) está relacionado ao ambiente construído, ou seja, as formas arquitetônicas estão relacionadas às experiências humanas vividas, seja do espaço, da distância ou do tempo. O espaço arquitetônico como uma forma de concretização existencial do humano, pode ser interpretado em três dimensões: a simbólica, relacionada ao universo das percepções, emoções, ideias e crenças e aos desejos; a funcional, referente ao uso e/ou dimensionamento das coisas no espaço para o desempenho das atividades cotidianas; e a tecnológica, relacionada ao conhecimento técnico e habilidades necessárias ao homem para criar os lugares significativos (simbólicos) e funcionais (usos para determinadas atividades).

Ademais, a categoria paisagem museológica constitui-se em discursos de preservação patrimonial. O adjetivo museológico aplicado à

paisagem está associado ao campo disciplinar da Museologia, tendo como objeto de estudo a musealidade, que se refere ao homem e seus vínculos filosófico, sócio-histórico e antropológico em “relação ao espaço-tempo e memória” (SCHEINER, 2005); e a constituição do “fato museológico” que, segundo Waldisa Russio Guarnieri (1989, p. 59-78), representa a abordagem do saber museológico em interação com a realidade social representada pela instituição museu – o “cenário museológico”.

Uma interpretação do “Palacete Montenegro”, como ator ou agente da paisagem urbana, requer uma abordagem cruzada e entrelaçada do espaço arquitetônico, por suas várias dimensões e associada ao que propõe Igor kopytoff (2008), de interpretar a trajetória da casa-palacete ressaltando a sua “biografia cultural” (KOPYTOFF, 2008, p. 85-121). Os dois tópicos serão norteados por estes caminhos teórico-conceituais.

A arquitetura do palacete como protagonista da “esquina”

A arquitetura, como obra de arte, está relacionada a um sistema que envolve o contratante/cliente, o produtor e o público. Da interação entre estes elementos surge o produto arquitetônico. No caso da residência do então governador do estado do Pará (eleito em 1901), Augusto Montenegro (1867-1915), construída entre 1903 e 1904, cujo produtor especializado e estilo erudito contratado por Montenegro para executar o projeto da casa-palacete foi o arquiteto italiano Filinto Santoro (1878-1927), que contou com o trabalho do mestre de obra italiano Luigi Bisi.

O arquiteto Filinto Santoro chegou ao Brasil em 1889, com passagem pelo Rio de Janeiro, depois Espírito Santo entre 1894-1897, onde foi diretor de obras públicas. Em Belém, Santoro destacou-se como arquiteto em 1903, quando inicia uma fase de realização de várias

obras importantes, como a residência do governador do estado e de outros políticos proeminentes (Virgílio Sampaio, Marques Braga, entre outros), o Mercado de São Brás (1910-1911) e a sede do jornal A Província do Pará, este último destruído por um incêndio.

Na época, Augusto Montenegro, como os demais representantes da elite econômica e política paraense, expressava-se no espaço urbano belenense pela imponência das obras arquitetônicas, como forma de projeção política à disposição da classe dominante. Na construção foram utilizados materiais industrializados vindos da Itália, pelo alto padrão técnico e arquitetônico da obra, para expressar as noções de progresso, saneamento e beleza, mas mesmo tempo havia uma preocupação em adequar a construção e o urbanismo às necessidades regionais, segundo Derenji (1998).

A disposição do prédio no terreno da residência no lote foi disposta em formato de “L”, sendo projetados recuos em todos os lados e o acesso principal pela “São Jerônimo”, como exposto nas Figuras 68 e 69. A volumetria da edificação se alonga conforme as dimensões do lote, e as duas fachadas, principal e lateral foram mais trabalhadas. A parte restante do terreno com acesso para a Avenida Generalíssimo Deodoro era utilizado como garagem (OLIVEIRA; LIMA; PENNA, 1986, DERENJI, 1998, SOARES 2008).

O estilo da edificação segue o repertório da arquitetura eclética, uma “linguagem poliestilística” (PATETA, 1987, p. 24) que perdurou no século XIX e no último decênio do XX nas cidades do norte do país, como Manaus e Belém. Segundo o arquiteto Luciano Pateta (1987, p. 8-27), o ecletismo representava a cultura arquitetônica de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto e amava o progresso, as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto. O ecletismo seria o símbolo e a representação



Figura 68. Situação do palacete no lote e vista da “esquina”.

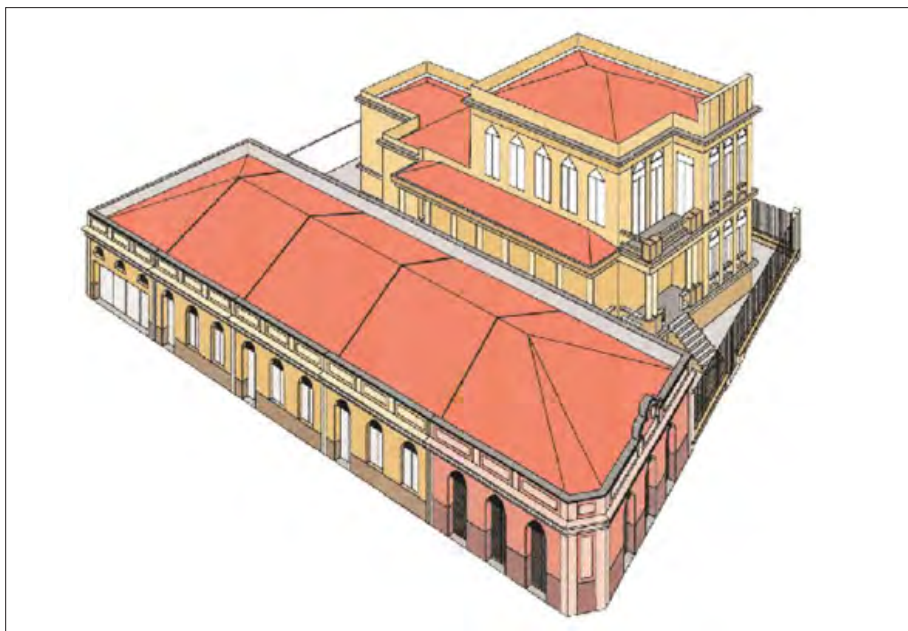


Figura 69. Maquete da “esquina”.

arquitetônica das mudanças de comportamento trazidas pela riqueza do ciclo da borracha (DERENJI, 1987) e, dentre outras fontes para o repertório estilístico, utilizaria o neoclássico tardio como uma das opções de escolha do estilo (Figura 70).

A fachada externa e os ambientes internos do palacete recebem acabamentos em mármore verona, os capitéis jônicos, os pisos em mosaico italiano e madeira. Na fachada, a cobertura é escondida por platibandas e outros elementos decorativos. A escada de acesso principal tem os balaústres em mármore carrara, com destaque especial para a serralheria e a decoração interna em madeiras regionais para forros e pisos trabalhados, além dos detalhes como o monograma do proprietário na entrada principal e encimando os arcos que dividem os salões principais do primeiro andar (Derenji, 1998).



Figura 70. Detalhes da arquitetura em estilo eclética. Fotografia: Valério da Silveira.

O padrão arquitetônico adotado no projeto da residência foi planejado no intuito de atender às necessidades do contratante, assim como acatar as necessidades de uma família pequena, composta por três pessoas, e acolher a vida pública do seu proprietário. No palacete eram recebidas as personalidades nacionais e estrangeiras em trânsito e onde se realizavam bailes e banquetes. A setorização da residência abrange as funções de habitação, agrupada em três eixos: a) a de lazer ou social define as atividades desenvolvidas naquele espaço arquitetônico; b) o íntimo, relacionado ao repouso noturno; c) o setor de serviços, dependências de empregados e as áreas de serviços (LEMONS, 1989) (Figura 71).

Conforme apresentado na Figura 72a, o setor social do Palacete era composto por: pátio, vestíbulo, salão principal, sala de estar, escritório, sala de jantar e o setor íntimo. O setor íntimo era composto por: circulação, cinco quartos, banheiro. O setor de serviços, por outros ambientes: copa, cozinha, área de serviço, compartimento de empregados. No primeiro e segundo andares, bem como no porão, observa-se o esquema francês de circulação, impulsionado pelo ecletismo na arquitetura brasileira. Neste contexto espacial e arquitetônico, nota-se a área destinada ao vestíbulo (Figura 72b), esquema disciplinador que distribui os passos, unindo as diferentes áreas. Na circulação entre os andares, destaca-se a escada em madeira nobre, em harmonia com os pisos (Figura 73).

Quanto à divisão dos ambientes do Palacete de Montenegro, no primeiro andar havia a varanda, para onde se abriam as janelas/portas da sala principal e de jantar. A área do vestíbulo dava acesso para dois ambientes distintos: para os grandes salões para a sala de estar e gabinete, tendo acesso direto para rua, evitando a penetração no salão de festas. No fundo deste plano inicial de hierarquia, localiza-se a escada para o segundo pavimento, que equivale ao setor íntimo da

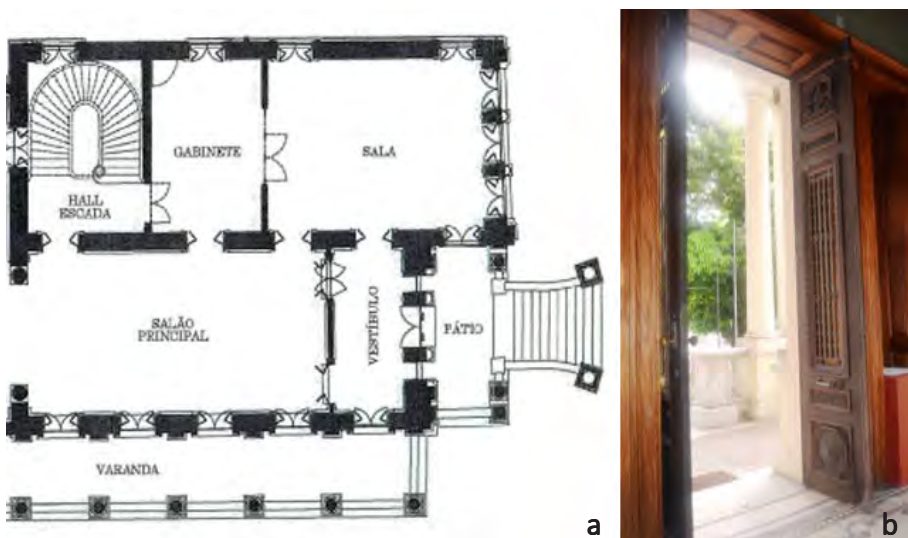


Figura 72 (a-b). a) Planta do setor social da residência, indicando a circulação; b) Vista do vestibulo.

casa. No primeiro pavimento destaca-se na área social o “comedor”, ligado tanto à sala de jantar quanto ao vestíbulo de serviço denominado de “service” e a uma pequena escada que interligava a cozinha e o porão. O porão abrigava o setor de serviços e as dependências dos empregados, com acesso independente pela área externa do palacete. Este compartimento também seguia os hábitos franceses de moradia, influenciados pelas viagens regulares da família para a Europa, especialmente a Paris.

No segundo andar havia os quartos do casal, do filho e os ambientes de vestir. Também se destaca o “balcão” que dava acesso aos dois quartos: “o balcão na entrada do prédio, elemento utilizado frequentemente na Itália e na Espanha desde a idade média, vem conferir as origens italianas do arquiteto Felinto Santoro” (LIMA; PENNA, 1986, p. 193). Os banheiros seguem a inovação na época, situados na mesma posição nos diferentes andares, para economia e adequação das instalações hidráulicas.



Figura 73. Vista da escada e pisos em madeiras nobres, rico trabalho de marchetaria. Fotografia: Patrick Pardini.

Em 1909, ao término da administração de Montenegro no governo do estado, a família retornou a Europa, para a sua residência em Lausane, na Suíça, onde ele falece em 31 de julho de 1915, aos 48 anos de idade. Montenegro foi enterrado no cemitério *Père Lachaise*, em Paris. Em 11 de dezembro de 1967, seus restos mortais retornaram a Belém, repatriados pelo governador Alacid Nunes, nas comemorações 1º centenário de nascimento de Montenegro. Os seus restos mortais foram guardados em um sarcófago no Palácio Lauro Sodré, onde funciona atualmente o Museu do Estado do Pará, edificação que na sua gestão foi toda remodelada internamente em seus elementos decorativos e outras alterações ao projeto original de Antonio José Landi (BARBOSA, 1969; BORGES, 1986).

Neste sentido, aquela paisagem da “esquina” atualmente carrega consigo quatro marcas de inscrições que expressam as mudanças e permanências do espaço urbano (Quadro 1), bem como as alterações das práticas de urbanidade. O lugar – a edificação e o seu entorno – representa, material e simbolicamente, as mudanças nas formas de uso, de caráter econômico, histórico, político, ético e estético de um período sócio-histórico que remete inicialmente à *Belle Époque* paraense, no período 3º de 1870 a 1912. Esta fase alia o fausto da economia da borracha à política lemistista de modernização e embelezamento da cidade de Belém, com a implantação de equipamentos e serviços urbanos que permanecem na paisagem e na memória cultural paraense, especialmente as obras arquitetônicas.

Recorro à expressão pictórica do retrato para apresentar o registro histórico de duas importantes figuras da cena política paraense, aqui referidos como protagonistas da história de Belém, particularmente, do *lócus* referencial pesquisa. O retrato é a representação plástica de uma figura ou de um grupo, elaborada a partir de fotografias, ao vivo ou mesmo de memória. Na Figura 74a-b apresento o retrato de Montenegro aos 31 anos, registrado por Carlos Custódio de Azevedo (1871-1944) em 1904. A obra faz parte do acervo do Instituto de

Ciências Jurídicas (ICJ) da UFPA, originária da Faculdade de Direito da UFPA e atualmente está sob a guarda do MUFPA. Na Figura 74a-b observa-se o retrato de Montenegro antes e depois da restauração realizada pelo MUFPA, em 2007 (Figura 74c) .

O pintor paraense Carlos Custódio de Azevedo (1871-1944) realizou seus estudos em Paris. Em 1899 participou do Salão em Paris com a tela “A Fiandeira”, obra do acervo do Museu do Estado do Pará (MEP), que bem caracteriza fase da sua pintura de gênero, entre 1898 e 1905, que se refere às representações da vida cotidiana (FIGUEIREDO, 2010). Embora seja de outro gênero pictórico, este retrato provavelmente deve seguir a mesma paleta de cores do artista à época. Carlos Custódio é um dos citados no livro “Artistas Pintores no Brasil” (1947), organizado por Theodoro José da Silva Braga (1872-1953).

Apesar de expor dois momentos desta obra pictórica (Figura 74a-b), não pretendo adentrar nos meandros da sua restauração, que foi realizada por uma equipe de três técnicos, coordenada pela restauradora Renata Maués (Figura 74c), contratada por um projeto do MUFPA. Simbolicamente, apresento o registro fotográfico do gesto técnico de remoção das camadas de vernizes oxidados da tela, que requer todo o cuidado e delicadeza para não causar danos irreversíveis à obra.

O ato simbólico do restauro implica em dois sentidos. No primeiro, a restituição das condições física e estética da pintura – a remoção das camadas permitiu que a riqueza de cores e luzes fosse reconstituída visualizada em todo o seu esplendor, tal como a assinatura do autor da obra, Carlos de Azevedo, até então oculta, pôde ser revelada. O segundo sentido é o da recuperação da posse ou domínio da casa-palacete, 33pois a tela está exposta desde 2009 na *Sala da Memória*²,

²Esta informação consta no folder “Memória Contemporânea”, editado pelo MUFPA.



Figura 74a-c. a-b) Retrato de Montenegro, de Carlos Custódio, antes e depois da restauração. c) Trabalho de restauração da obra, coordenado pelo MUFPA. Fonte: Arquivo fotográfico do MUFPA.

no primeiro andar do circuito expositivo MUFPA, a fim de subsidiar os mediadores educacionais na apresentação do histórico da casa-palacete e do seu primeiro morador, proprietário e contratante dos serviços para excução do projeto de construção do palacete. Além do retrato de Montenegro estão expostos outros objetos que visam reconstituir a história dos 50 Anos da UFPA à época da inauguração da referida exposição no MUFPA. Portanto, simbolicamente, Montenegro tomou posse novamente da sua propriedade.

Outro protagonista da história de Belém, aqui referido, é Antônio Lemos, que foi retratado por Theodoro Braga em 1910 (Figura 75). A pintura de Braga é composta em três planos: o primeiro plano é o ambiente da sala ou gabinete, que convida a adentrar no espaço; o segundo é a figura de Lemos ao centro, rodeado por alguns elementos que representam simbolicamente os seus feitos: a maquete do palácio municipal, relatórios de gestão; o jornal *A Província do Pará* e outros elementos; o terceiro plano é composto pelo jardim e o jogo de tecidos envoltos em um pilar. Segundo Derenji (2006:1-5), o destaque na indumentária é a faixa nas cores-símbolo do Pará: branco e vermelho, e a estrela em azul, porém, o brasão das armas da Prefeitura está afixado no laço da faixa, na cintura do intendente. A base desta pintura é uma fotografia de Lemos de 1908, sob a guarda do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Segundo Aldrin Figueiredo (2001), a pintura provavelmente foi estruturada a partir da referida fotografia, pela sua semelhança visual.

Esta tela de Theodoro Braga representando a figura de Lemos foi entregue em 14 de julho de 1910 e exposta no salão do Teatro da Paz. A obra pertence ao acervo do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, e atualmente está sob a guarda do MUFPA. O projeto de restauro desta obra, assim como do retrato de Montenegro, foi coordenado pelo MUFPA na gestão de Jussara Derenji, e exposta no museu em 2006.



Figura 75. Retrato de Antônio Lemos por Theodoro Braga.

Theodoro Braga também é autor da tela “Fundação da Cidade de Belém”, de 1908, do acervo do Museu de Arte de Belém (MABE). Esta obra ajudou a construir uma ficção da gênese da cidade e a construção de uma identidade para a região, coadunando-se aos propósitos políticos daquele período. Figueiredo (2004) destaca que a obra foi encomendada pelo intendente Antônio Lemos para a decoração do prédio da Intendência Municipal. Antes, a tela foi apresentada aos paraenses em dezembro de 1908, no foyer do Teatro da Paz, símbolo da modernidade na fase da *Belle Époque* paraense. Outra obra de Braga do acervo do MUFPA é a pintura histórica “Heróis do Rio Formoso”, de 1939.

Prosseguindo a análise das marcas de inscrições pelo histórico de uso da casa-Palacete, apresento as narrativas de dois *habitués* do bairro, que através dos relatos de seus parentes descrevem a paisagem do lugar como uso residencial. Primeiramente, Neder Charone informou que segundo o seu pai, o empresário Nagib Charone, de descendência árabe, falecido aos 94 anos, dono de uma fábrica de beneficiamento de arroz, tinha uma espécie de taberna ou uma lojinha bem na esquina, onde ele entregava mercadorias. Outra narrativa instigante é de Flávio Nassar, professor de Arquitetura da UFPa, que me recebeu em seu apartamento, em 25 de fevereiro de 2014, atendendo ao meu pedido para mostrar as louças que pertenceram à família Montenegro. Ele relatou que sua mãe, Rosita Duarte Sidrim, tinha laços de parentesco com o padrasto de Augusto, Sr. Jonas Montenegro, que lhe deu o sobrenome Montenegro. O parente de Flávio chamava-se Francisco Severino Montenegro Duarte, e a sua avó, mocinha, nascida em 1904, ficava hospeda no Palacete. Nas suas palavras:

Ela me relatava essas histórias da casa, na qual, ela dizia que daquela balastrada ali do pátio né, se viam que era vários pequenos terrenos e que se viam o fundo dessas lojas, dessas casas, eu acho que era assim [...]. Como é o nome [...] eram mercearias [...] tabernas, essas coisas assim, e que não sei se eram vendas de açafá, não sei se eram residências mistas, o fato é que ela me relatava que se via o quintal, os fundos dessa casa.

Na Figura 76 exponho o serviço de jantar em porcelana francesa com monograma AB (Augusto e Beatriz Montenegro), arrematado por Flávio Nassar em um leilão realizado em Belém, uma lembrança do espólio da família Montenegro, como outras peças que se encontram disponíveis para comercialização nos antiquários.

A segunda marca refere-se à mudança da função do palacete – de uso residencial para administrativo. Em 1965, o Palacete foi adquirido pela Universidade Federal do Pará, quando a Sra. Lygia Olympia de Araújo Chamié, representante da última família moradora do Palacete, realizou a venda para a UFPA, representada neste ato pelo seu reitor, José Rodrigues da Silveira Netto (Registro de Imóveis, 2º Ofício).

A criação da Universidade do Pará foi sancionada pela Lei nº 3.191, de 2 de julho de 1957, sendo o seu primeiro reitor o professor da Faculdade de Direito Mario Braga Henriques, indicado pelo presidente da república em lista tríplice e escolhido sob influência do governador do Pará, o major Magalhães Barata. A reitoria funcionava em um prédio alugado na Avenida Nazaré nº 61, onde anteriormente funcionava a Faculdade de Direito (FONTES, 2007, p.13-68), de forma improvisada. Em 1º de Fevereiro de 1959, no Teatro da Paz, o presidente Juscelino Kubitschek presidiu a sessão de instalação da universidade. O segundo reitor foi empossado em 1960, Silveira Netto, que adquiriu o Palacete em 1965 para abrigar a reitoria da UFPA. A primeira intervenção



Figura 76.
Louças do espólio da família de Montenegro.
Note-se o monograma AB (Augusto e Beatriz).

restaurativa do prédio foi realizada pelo arquiteto Alcyr Meira, nomeado em 1958 como chefe divisão de obras da universidade.

O reitor Silveira Netto empenhou-se para conseguir o “Território Universitário – por sinal, com localização privilegiada, às margens do rio Guamá” (MEIRA, 2007, p.16). Em 13 de agosto de 1968 foi inaugurado o “Conjunto Universitário Pioneiro da Universidade Federal do Pará” (MEIRA, 2007, p. 20). Após a criação da cidade universitária no bairro do Guamá, a reitoria foi transferida para o campus universitário, em 1983.

No período de 1975 a 1984 ocorreram muitos debates internos para redefinir o novo uso do palacete, após a transferência da reitoria para o Campus do Guamá, tema enfocado no tópico seguinte. A terceira marca de mudança da função do prédio, de uso administrativo para o museológico. Em 1984 o palacete passa a abrigar o Museu Universitário, na gestão do reitor Daniel Queima Coelho de Souza.

A quarta inscrição ou marca tem como referência o Palacete enquanto bem patrimonial, tombado em 1983 pela Diretoria do Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Estado (DPHAC), vinculado à Secretaria de Cultura do Estado, conforme publicação no Diário Oficial do Estado, com inscrição no livro de Tombo de bens imóveis. A solicitação de tombamento foi realizada pelo reitor Alex Fiúza de Mello, considerando o valor histórico e arquitetônico do Palacete Augusto Montenegro. No parecer³ de tombamento, realizado pela historiadora do DPHAC, Ana Elisabete Seguin Dias, cujo argumento para a preservação do imóvel se dá pela influência dos produtores (engenheiro, arquiteto, mestre de obra e de outros italianos) relativa à sua construção no período de Lemos/Montenegro e na formação da “fisiognomia” urbana da cidade de Belém. No parecer não foi destacada a importância

³ Pesquisa realizada na Biblioteca do DPHAC, em 15 de abril de 2013.

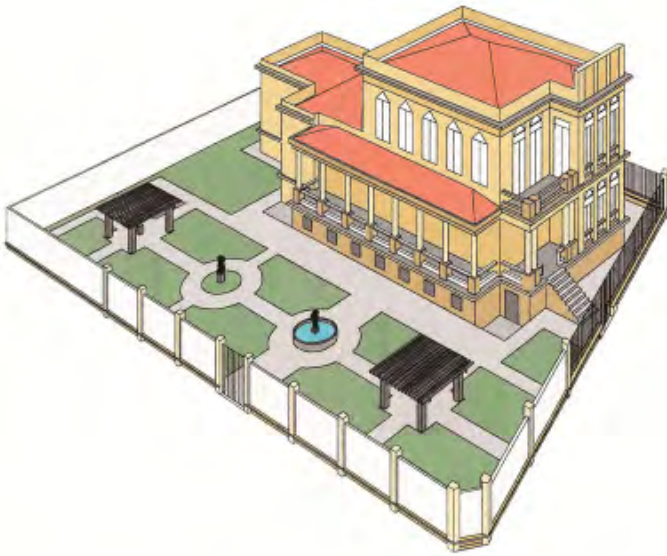
histórica de seu primeiro proprietário e responsável pela construção do Palacete para moradia da família de Augusto Montenegro.

No Quadro 1 sintetizo a biografia cultural do “Palacete Montenegro”, relacionando as mudanças de uso ou função do espaço arquitetônico. O palacete foi construído em 1903 para residência e espaço de trabalho do ex-governador do Pará Augusto Montenegro, e posteriormente residência de outras famílias da elite até 1965, quando foi adquirido pela UFPA para abrigar a sede da reitoria. O Museu da UFPA foi criado em 1983 e instalado no Palacete Montenegro em 1984. O prédio foi tombado em 2002 pelo Departamento do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Estado Pará, por representar uma das edificações características do início do ecletismo arquitetônico da região.

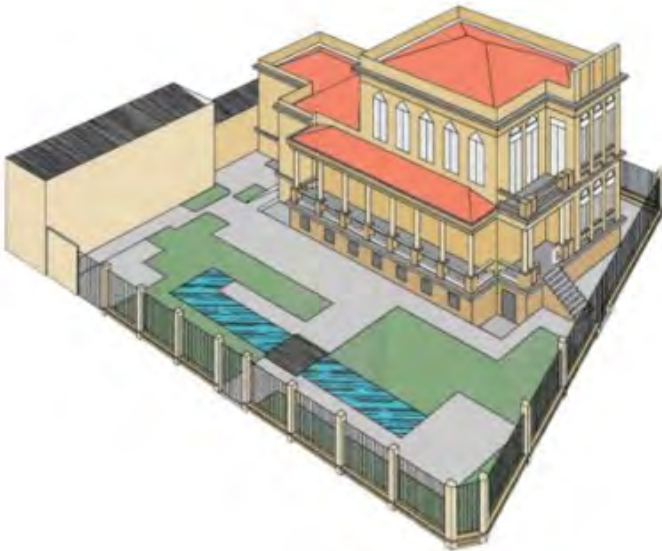
Quadro 1. Biografia sociocultural da Casa-Palacete ao Museu da UFPA, por ordem de atribuições de valores: econômico, social, cultural, patrimonial, artístico, monumental ou arquitetônico, museológico.

PERÍODOS	INSCRIÇÕES	USOS / FUNÇÕES
1903-1909	1º	Residencial (Construção; Família de Augusto Montenegro)
1910-1950	1º	Residencial/famílias ricas (expansão do lote, criação do jardim)
1950-1965	1º	Residencial/famílias ricas
1965-1984	2º	Administrativo/sede da reitoria da UFPA
1984-2002	3º	Museológico/processos museológico de salvaguarda e comunicação
2002-2014	4º	Memorial e Museológico/tombamento estadual, livro de tomo bens imóveis (Publicado no DOE, 20/12/2002).

Na Figura 77a-b apresento duas maquetes para sintetizar as mudanças físicas do espaço urbano, visto que após a aquisição dos lotes entre 1948 e 1950, o Palacete adquiriu a condição de “esquina”. Na primeira maquete, observa-se o jardim residencial e o jardim de esculturas implantados em 2006.



a



b

Figura 77a-b. Maquetes da paisagem urbana da “esquina” em tempos-e-espços diferenciados.

Em 12 de março de 2012, num evento organizado pela Associação de Amigos do Museu, relativo à programação para divulgação do acervo da instituição e incentivar a visitação pública ao MUFPA, foi realizado o lançamento da “Griffe do Museu”, uma linha de produtos com a temática “acervo e sustentabilidade”. De acordo com a diretora do MUFPA, Jussara Derenji, as peças produzidas para o evento foram inspiradas no próprio museu. São bolsas, bloco de notas, cartões, os quais destacam aspectos importantes como o prédio da instituição, o patrimônio histórico e a coleção de arqueologia urbana. Nesta ocasião, tive a oportunidade de conversar e cominar pelos ambientes da casa-Palacete acompanhada de Cléa Chamiê, elegante figura da sociedade paraense. Ela e sua filha Karla estavam participando do evento de lançamento dos produtos do museu. Cléa Chamiê Farah pertence à família de Lygia Olympia de Araújo Chamiê, última proprietária da casa-palacete antes de vendê-la para a UFPA. Cléa me informou que morou na casa até os 22 anos, e mudou ao casar-se com o empresário Antônio Farah, de família Libanesa. Inclusive os festejos do casamento de Cléa e Antônio foram realizados no “Palacete Montenegro”, conforme imagem divulgada no jornal local, em 29 de abril de 2012 (Figura 78). O casal renovou os votos de casamento celebrando suas bodas de esmeralda, 55 anos de casamento, com cerimônia realizada na Basílica de Nazaré.

As memórias-lembranças de Cléa ao caminhar no interior do museu foram reavivadas ao avistar os ambientes: no vestíbulo principal lembrou-se do grande espelho e das duas cadeiras; a arrumação da sala de visitas e da sala de estar. Também observou que o piso da sala de estar era o mesmo revestimento da primeira sala, em madeira acapu e amarelo formando desenhos, diferente do piso atual do ambiente. No porão ficavam os aposentos dos empregados.

Ao chegar à escadaria, seu olhar se lançou ao infinito, parecendo que lembranças muito íntimas lhe vieram à mente – como se aquele



Figura 78. Cléa e Antonio Chamié nos festejos do casamento na sua residência, no Palacete Montenegro, em 1957. Fonte: O Liberal, 2012.

ambiente da sua antiga casa estivesse lhe proporcionando um retorno a sua vida íntima, independente do tempo, o que Bachelard (2008, p. 29) nomeia como a “localização nos espaços da nossa intimidade”. De fato, para além das lembranças, a “casa natal está sempre inserida em nós” (BACHELARD, 2008, p. 33). Ao adentrar o vestíbulo do andar superior, Cléa exclamou: “aqui funcionava a parte íntima!”. Mas, quanto à arrumação atual dos ambientes da casa-palacete, Cléa afirmou “que a casa havia perdido o *glamour*, pois os painéis nas paredes impediam a visão da casa”.

A inscrição da casa-palacete à função museológica é complexa, pois na concepção de um “museu-informação” (GONÇALVES, 2007), a função comunicativa está relacionada à identidade do museu, em especial à exposição. Os elementos decorativos do interior do palacete às vezes são escondidos por painéis, no intuito de expor as obras contemporâneas. Há uma tensão constante entre os usos, que silencia a historicidade e a memória do lugar, ou seja, a própria edificação em sua corporeidade e espacialidade arquitetônica pode vir a ser negligenciada no atual uso dos salões como ambientes expositivos. Mas, desde 2003 o museu vem

realizando ações efetivas de preservação e restauro arquitetônico articulado à sua função específica – como museu de arte. O espaço museológico está organizado em três prédios e os ambientes estão agrupados em áreas de acesso público e de acesso restrito (Figura 79).

Quanto à ocupação do prédio principal do palacete, no porão funciona a Biblioteca do MUFPA (hall e sala de consulta); sala de multiuso, geralmente utilizada para oficinas de artes e aulas dos professores da UFPA que agendam previamente, para atividades associadas às visitas às exposições; o elevador e o banheiro para portadores de necessidades especiais. As áreas de acesso restrito, somente para funcionários e pessoas autorizadas, são: a Reserva Técnica Coleção Vicente Salles, guarda dos livros e periódicos e as áreas de processamento técnico da Biblioteca; sala do Setor de Fotografia e um pequeno laboratório de revelação P&B, almoxarifado, copa e banheiro de serviço e a saleta da segurança. Nos outros espaços, no primeiro e segundo pavimentos/pisos funcionam as salas de exposições – a *Sala da Memória* (exposição permanente); no primeiro piso, as salas de exposições temporárias, o auditório e a escada de acesso ao segundo andar. No segundo andar, além das salas de exposições temporárias, há o espaço utilizado como sala de apoio aos educadores.

Nos dois prédios anexos ao palacete, no térreo funcionam as áreas técnicas: Documentação Museológica, Conservação de Acervos e Reserva Técnica de Artes Visuais e Guarda de Coleções não expostas. No primeiro andar funciona a área administrativa. A outra edificação há os banheiros de serviço e estão sendo realizadas obras para receber a área de Acervo Fotográfico MUFPA. O ambiente que integra os dois prédios é o Jardim de Esculturas, já descrito em outro capítulo

Refiro-me a este momento vivenciado no cotidiano de trabalho e no evento de lançamento da “Griffe do Museu” para finalizar este tópico,



Figura 79. Palacete Montenegro em sua função museológica.

apresentando o envolvimento técnico e emocional da direção e da toda a equipe e da composta por cerca de 11 funcionários, com aquele “lugar de memória” (NORA, 1993). As semanas e meses que antecederam este evento foram extremamente movimentados, alterando a rotina de funcionamento do museu. Uma das funcionárias mais envolvidas na elaboração de parte das peças era Andrea Siqueira, que trabalhava ininterruptamente. Ela produziu parte dos desenhos e pinturas que estavam à venda. As peças foram elaboradas a partir dos elementos decorativos do prédio e também dos elementos da coleção de “achados arqueológicos”. Ela e os estagiários da Biblioteca também elaboraram os envelopes para armazenar os trabalhos. A meu ver, “as atitudes dos funcionários presentes no evento cultural me pareceram demonstrar uma valoração da autoestima dos trabalhadores do museu”.

31 anos de criação do MUFPA e 30 anos de sua implantação no Palacete Montenegro

Início este tópico apresentando a biografia cultural do MUFPA (Quadro 2). O Museu da Universidade Federal do Pará foi criado em 25 de abril de 1983, na gestão do reitor Daniel Coelho de Souza, por meio da Resolução nº 544/83. Portanto, já se passaram mais de 30 anos de sua criação e da sua instalação no “Palacete Montenegro”. Neste tópico descrevo as narrativas dos interlocutores que contribuíram nos processos de idealização, criação e administração do MUFPA, em diferentes fase, Também fui guiada pela pesquisa documental realizada no arquivo administrativo do MUFPA.

No Anteprojeto de Criação do Museu Histórico e Artístico da UFPA (1981), nas considerações finais há uma sugestão da funcionária da UFPA Raimunda de Paula Vilhena Portela, que o espaço indicado para

Quadro 2. Biografia Cultural do MUFPA.

PERÍODO	FATOS	LOCAIS/ENVOLVIDOS
1975-1983	Antecedentes à criação do Museu da Universidade Federal do Pará. Nomenclaturas adotadas: - Museu de História do Pará da Universidade; - Museu Histórico e Artístico da UFPA; - Museu de Artes da UFPA; - Museu da Universidade Federal do Pará	IHGPA/Fernando Mariano Rodrigues e Raimunda de Paula Vilhena
1983-1984	Criação, organização e instalação do museu na Casa - “Palacete Augusto Montenegro”	UFPA/Setores técnicos e docentes em comissões
1984	Inauguração do Palacete no segundo domingo de outubro com a exposição: “Coleção <i>Arte Nouveau</i> de Célia Bassalo”	MUFPA/Informações de Beatriz Maneschy
1984-1986	Planejamento das atividades e organização do espaço expositivo museológico. Abertura do museu ao público: IX Salão Nacional de Artes Plásticas – Região Norte (FUNARTE/MINC)	MUFPA/Jane Beltrão
1986 - 1988	Direção de Jane Felipe Beltrão	MUFPA
1988-1995	Direção de João Mercês/ Direção de Sônia Vianna	MUFPA
1996-1997	Direção de Vicente Salles	MUFPA
1997-1998	Direção de Geraldo Coelho	MUFPA
Abril 1997	Extinção do MUFPA e criação do Núcleo de Memória da UFPA	Proponente: Geraldo Coelho/MUFPA
1998-2003	Direção Lúcia Couceiro	MUFPA
2003 -	Direção Jussara Derenji	MUFPA

Obs: A elaboração desta cronologia baseou-se em entrevistas e na pesquisa documental realizada no Arquivo do MUFPA.

a sede do Museu Histórico e Artístico da UFPA era o prédio que à época abrigava a reitoria da universidade:

Face ao exposto, concluímos, sugerindo:

a) Que o prédio de belas linhas arquitetônicas, onde atualmente funciona a Reitoria, seja adaptado a sede do Museu, logo após a sua desocupação para lá ser transferido todo o acervo existente.

b) Que ao Museu seja dado o nome de Augusto Montenegro, como justa homenagem da UFPA ao insigne estadista, cujo governo tanto engrandeceu o nosso Estado (Anteprojeto de Criação do MUFPA, 1981, p. 10, grifo nosso).

Jane Felipe Beltrão, em sua entrevista em 20 de setembro de 2012, relatou algumas lembranças significativas sobre o período de institucionalização do museu da UFPA e dos movimentos anteriores ao Decreto de Criação do Museu, e os seus planos para a gestão do MUFPA. Estas narrativas contribuíram para reelaborar a escrita dos eventos desse período, além da leitura dos projetos, portarias e anteprojeto de criação do Museu Histórico e Artístico da UFPA, o que considero o embrião do MUFPA:

Então, ele [Dr. Silveira] tinha apreço por várias coisas, então, uma delas era as fotografias da Medicina e da Faculdade de Direito, que ele considerava as duas coisas mais importantes [...]. Exatamente, então, ele [Dr. Silveira] passou pra lá, porque lá no Instituto tinha essas coisas do Barata [Coleção Magalhães Barata, que foi doada pelo Dr. Silveira ao Memorial Magalhães Barata, do Estado, e hoje a coleção está no Museu do Estado], os quadros dos catedráticos, que agora acho que a Jussara mandou recuperar a parte de direito, e tinha também um acervo da PRC-5, da Rádio Clube, que eram microfones antigos, fotografias das pessoas de rádio do tempo em que tinha a coisa de auditório, que era do Departamento de História e foi recolhido pelo Mariano, porque o Mariano era professor do Departamento de História e Antropologia, que era assim que se chamava na época [Peças doadas por Vicente Salles ao Museu da Imagem e do Som]. A Paula era uma figura, acho que ela deve ter sido uma pessoa importante no período em que a institucionalização da Universidade não era muito grande, como ela foi casada com o Secundino Portela.

Rosângela: Essa era Paula Vilhena Portela?

Jane: Ela... acho que foi com o Secundino que ela foi casada. Ela foi casada com um dos Portela, que era uma pessoa importante na cidade. Ela não tinha curso de museologia, ela tinha um curso superior, que eu acho que era em história, sabe. Então, ela [...] Quando instituíram a comissão, ela ficava lá no Instituto Histórico, porque lá ficavam todas as pessoas que não queriam trabalhar na Universidade, ou que eram colocadas pra lá, então, lá eu encontrei a Paula, o seu Cruz, que ainda hoje tá no Instituto Histórico, e o João Mercês, aí eu sabia que o João Mercês era restaurador, aí eu fui lá conversar com as pessoas, né? A Paula, acho que nessa época, porque ela não suportava ser chamada Raimunda (risos), ela resolveu se aposentar, porque ela veio pra comissão, e foi nomeada pelo Instituto, acho que é isso [...], e ela era candidata à diretora do Museu, e ninguém queria a Paula na direção do Museu.

Na verdade, a minha proposta na comissão, era que fosse o Emanuel Nassar [diretor do museu], mas ele não quis, aí eu fiquei candidata e ganhei, aí fui nomeada, mas aí eu combinei com o Emanuel de ele ficar, eu fazia a parte administrativa, mas ele me ajudaria na parte cultural, então ele ficou muito tempo no museu.

Rosângela: Professora, a gente poderia dizer que os projetos desse Museu Histórico e Artístico seriam o embrião do atual museu da universidade?

Jane: Eu acho que pode.

A atual gestora do MUFPA, Jussara Derenji, foi empossada em abril de 2003, pela Portaria nº 1101/2003, a convite do reitor Alex Fiúza de Mello. Derenji argumenta que o “Museu Histórico e Artístico” e todos os acontecimentos relativos a ele não têm correlação com a criação do MUFPA. Nos termos de Jussara sobre o fato: “Ao que sei os dois museus não tiveram nada em comum. O Museu Histórico ficou sediado no IHGP por anos, mesmo depois da criação da MUFPA, e parece nunca ter sido legalmente extinto”.

Eu comparei o regimento proposto por Paula Vilhena em relação ao anteprojeto do Museu Histórico e Artístico, ao primeiro regimento do Museu da Universidade Federal do Pará. Os dois documentos têm semelhanças, sendo transcritas partes do texto, altarando somente a

somente a nomenclatura do museu. Das ações realizadas pelo Museu Histórico da Universidade Federal do Pará, encontrei o catálogo da Exposição de Arte Portuguesa, realizada entre 7 a 9 de junho de 1978, e na ficha técnica consta o nome do coordenador do museu, que era Paula Portela, e do reitor à época Aracy Amazonas Barreto. O local do evento não foi citado, mas creio que foi no IHGPará, pois há o agradecimento especial a Silveira Netto.

Em 1977, havia uma Portaria nº 1.762/77 assinada pelo reitor Aracy Amazonas Barreto designando a funcionária Paula Portela para dar assistência técnica e assessoramento na instalação dos “MUSEUS desta universidade” e ela seria a “responsável pelos Acervos Históricos e Artísticos”. Em outro trecho havia a citação do convênio entre UFPA e Instituto Histórico e Geográfico do Pará, e uma determinação de que “o acervo de propriedade da UFPA fosse depositado na sede do Instituto”. Visando lançar luzes a estes documentos, conversei com Anaíza Vergolino, professora aposentada da UFPA e diretora do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, em 17 de janeiro de 2014, no IHGPará. Transcrevo o trecho em que ela se reporta à sua trajetória profissional: “Mas, uma coisa eu tenho orgulho no meu currículo-pesquisa de antropologia urbana, de afro, de negro, de tudo começou comigo”.

Transcrevo parte da narrativa de Anaíza sobre os fatos que antecederam a Portaria nº 1762/83, visando “definir os objetivos e a funcionalidade do Museu da Universidade Federal do Pará”:

Eu fazia parte do Conselho Universitário, e eu me lembro que numa reunião em dezembro, no final do ano, no Conselho Universitário entrou em pauta a discussão da questão do museu, e quando essa discussão entrou em pauta, ficou muito claro, naquele momento, a proposta, a ideia de que o Museu da Universidade seria criado e iria recolher todo esse acervo que existia na Universidade. Mas, o maior acervo em termos de patrimônio, de peça e tudo, era lá na Antropologia. Bem, nós não sabíamos de nada na antropologia, quer dizer, então isso significa que [...] isso não era

nosso, isso pertence à Universidade, mas tava sob a guarda, mas de repente eu particularmente achei que isso deveria ter sido discutido, visto, como é que vai criar esse museu e recolhe, né? Essa reunião do Conselho Universitário foi uma reunião já [...] eu me lembro muito bem, quase na véspera do recesso, quase na época do Natal, depois entraríamos em recesso do dia de ano, final do ano. Bem, na hora, eu tomada de surpresa, o que eu fiz? Imediatamente eu pedi vista do processo para tomar pé da situação – o que era esse Museu da Universidade? Como é que é? E também havia a proposta, porque a Paula, a Raimunda Paula ela estava no Instituto Histórico, com uma vinculação com a Universidade não é? Com essa vinculação com a Universidade. Então significava que isso havia assim uma junção de material que tivesse aqui, com o que fosse recolhido lá no lado da antropologia. Eu não achei isso certo, eu achei algo assim...apesar de eu não ser formada em Museologia, não sei nada de Museologia, aquela colaboração foi resultado de [...] mas aquilo é resultante de pesquisa, então achava que não poderia ser assim. Bom, aí então eu pedi vista do processo e entrei em contato com o Centro de Letras, naquela época era Centro de Letras e Artes, porque eles tinham um acervo lá [...] que não era da mesma natureza nossa, porque eram réplicas, eram cópias de quadros, disso e daquilo, que isso servia acredito como material didático das aulas de arte. Isso, recurso pedagógico, começa daí; são de naturezas distintas.

O faro do pesquisador sabe que tem que saber de onde vem aquilo, não é? Então tinha esse material e tinha também um material lá no Geociências, que eu sabia da existência porque nós ficamos “anos” morando lá no prédio da Ciências Exatas e Naturais, muito em contato com o Prof. José Seixas Lourenço, que depois seria reitor. O Prof. Lourenço, o Prof. Freire, aquela turma que trabalhava lá e os outros professores que se davam muito com o Prof. Napoleão, e nós vivíamos ali. Então, eu sabia da existência desse material que também iria pra lá, que também tinha fins pedagógicos, didáticos e tudo, mas que era também fruto de um trabalho do grupo deles.

Isso, do prof. Marcondes. Então eu entrei em contato imediato lá mesmo, logo a seguir da reunião do Conselho Universitário com a Profa. Nazaré e outras pessoas lá do Centro de Letras e Artes, com o prof. Marcondes e tudo, e levei essa discussão e pedi vista do processo e fomos então rediscutir, então, um outro marco nessa discussão. Foi então que eu pedi uma audiência com o Dr. Daniel, que era o reitor, e nessa reunião eu fui até um pouco assim [...], que não é o meu feito, mas eu fui incisiva e falei

ao Dr. Daniel, eu disse [...] fui dizer pra ele o que estava se passando, perguntei pra ele se era sabedor do que estava acontecendo, e me lembro bem o que eu disse pra ele: – doutor Daniel, se o senhor fizer a criação de um museu da universidade desta forma, o senhor me perdoe, me desculpe, mas eu estou dando a minha opinião que isso é a coisa mais estapafúrdia que vai passar na sua gestão, porque não é assim um museu, porque isso vai ser mais um elemento, um ingrediente de bricabraque, considerando o que tinha aqui no Instituto que eu conhecia. Aqui no Instituto, abrindo um parêntese, o que acontecia? Quando nós começamos esse trabalho de pesquisa em 1966, que foi de antropologia urbana, que eu inventei de fazer essa bendita pesquisa dos cultos afros, e o Prof. Napoleão não queria, mas depois ele cedeu. Então quando eu comecei aí a coletar, e daí ele assumiu e foi me ensinando a coletar peças, etnografia, aula prática, todo sábado nós íamos em tudo, andávamos. Aqui no Instituto Histórico e Geográfico havia um professor de História chamado Fernando Mariano Rodrigues, que tinha sido meu aluno e do Prof. Napoleão, por sinal, um aluno brilhante. Ele era oriundo de seminário, então tinha boa formação, trabalhava em rádio, tinha muita retórica, falava muito bem, era um excelente professor, depois ele se desligou da UFPA. Então, o Fernando Mariano, quis começar o similar, me parece no campo da história, história local, e ele era um aluno até certo ponto muito grato à Profa. Anunciada que, se eu não me engano, era pró-reitora ou alguma coisa assim [...]

Fernando Mariano começou a coletar peças e recolher aqui, porque onde ia recolher? Lá em História não tinha espaço, em lugar nenhum daquele Centro de Filosofia, nós éramos assim um [...]. Não, não era só um espaço ínfimo, nós éramos algo distinto ali dentro, tipo uma pérola dentro de uma concha, porque o que nós estávamos fazendo demandou um espaço, aliás, isso já vinha desde a Faculdade de Filosofia. Quando nós passamos pro Núcleo, nós já nos mudamos, nós pessoas físicas, nossos recursos didáticos, com caixas e caixas de slides, tiradas de livros e também de pesquisa de campo, e mais essas peças. Nós levamos o nosso dote (risos), então esse nosso dote era uma coisa esdrúxula, porque ninguém tinha “esse dote”, todo mundo tinha só a aula, só a aula. Então o Fernando Mariano começa a recolher esse material e vai recolher aonde? Com a maior boa vontade a gente fez, aí ele recolhe o quê? Os primeiros pés da PRC-5 – Rádio Clube do Pará, onde ele trabalhou e tava também numa fase de reforma, acredito. Enfim, ele coletou essa peça e recolheu aqui; aí então tem essa questão histórica e artística.

Artístico seria, acredito, esse genérico pra todos esses outros que viriam, né? E o Histórico seria isso, e aqui estava a Raimunda Paula Vilhena, que tinha ido fazer um curso, não sei a duração, não sei a natureza do curso, pois ela havia saído daqui de Belém pra fazer um curso de azulejaria, de alguma coisa assim, em Portugal, não sei se em Lisboa ou em outro lugar, não é? Porque ela havia casado com o Vinícius Portela, um senhor português não é? Como diziam os portugueses – “grossos cabedais”, e que por muitos e muitos anos vendeu, era quem fornecia, vendia os móveis de aço para a Universidade no tempo do Dr. Silveira, que era a grande firma que tinha aqui, e tinha uma ligação muito estreita, muito [...] até diria pessoal com o Dr. Silveira. Então, por esse caminho essas ligações, ele casa com a Raimunda Paula, que foi aluna de história. Ela tinha sido funcionária burocrática da Faculdade de Filosofia, mas aí fez o curso de História e quando casou teve essa facilidade e foi fazer o curso lá, e quando voltou ela já foi ligada aqui, ficou aqui [no IHGPará].

Isso, exatamente porque eu não sei precisar bem, mas aqui havia esse núcleo, mas que nós não tínhamos contato entendeu? Então, eu estou colocando esse pano de fundo pra dizer de que forma eu entro nessa questão, porque eu não tinha nada a ver com o museu.

Enfim, tinha essas peças aqui que eu vislumbrei, imagine, peças de culto afro, que naquela altura nem se falava, nem se pesquisava; como se pesquisa hoje é até trivial, esses decretos do presidente Lula e tudo mais, mas naquela altura nada disso; é até uma coisa de macumba né?, quer dizer, essas coisas, mas as coleções da cultura interiorana, da cultura cabocla, que nós trouxemos a 1ª coleção, colocamos no Goeldi, lá do Alto Carari, tá lá a nossa coleção e mais de índios, enfim, etnologia indígena junto com tudo, coisa de PRC-5, carruagem de Carlos Gomes. Eu achei que isso era uma coisa estapafúrdia, e foi isso que eu fui com o Dr. Daniel. Tudo o que estou falando, é evidente que naquela altura foi muito circunstanciado, muito bem organizado, falei com o Dr. Daniel e ele ouviu, e me lembro muito bem de uma frase que nunca me esqueci que ele disse: – minha filha [...] ele deu a entender que ele não tava muito seguro do que estava acontecendo, tô achando uma coisa a criação do Museu, ele disse, e perguntou se eu iria compor à comissão com esse outro [...] Marcondes, com mais não sei quem, e aí pela conversa ele disse: – eu espero que vocês façam um trabalho sério, porque eu estou cansado de competência de carimbo – eu nunca me esqueci desta frase que ele disse: – “como reitor, já estou cansado de competência de carimbo”. Também não disse nada, ele passou essa tarefa, digamos, aí foi que eu comecei a reunir, um tanto quanto no escuro, porque

é como eu estou dizendo, eu não sou museóloga, eu não tinha formação nenhuma, e aí chamamos então o Ildo Barbosa, que era do Museu Goeldi, era o museólogo existente à época, porque essa dificuldade já vem desse período, agora que está saindo a 1ª turma de Museologia da Federal.

Exatamente, então dizia, mas, e logo pra sintetizar uma coisa que ficou logo muito clara, depois de dar vista ao processo, e quando o processo voltou, andou, inclusive isso me deu um confronto um tanto com o falecido Clodoaldo Beckman, que era quem estava supervisionando essa área, e depois até me encontrei com ele no Conselho de Cultura, ih! Grandiosíssimos amigos não, mas eu acho também que ele estava [...] eu acho que as pessoas estavam empolgadas com a questão da ideia da criação do Museu naquele espaço belíssimo do Palacete Augusto Montenegro.

Do Palacete Augusto Montenegro, mas sem ideia do que era um museu, eu acredito que tenha sido isso, mas que ninguém [...] sei lá, parava pra pensar que se eu não sei uma coisa, não é assim, não vou inventar de criar um museu. Então, aí voltou a discussão, então sustou lá no Conselho Universitário, não foi feito naquele momento, não andou, e começou então essa discussão nessa comissão. E uma coisa que foi ficando clara com a discussão do Ildo, e coisas que ficaram, quer dizer, o prédio para ser um museu, museu do quê? As adaptações que teriam que ser feitas naquele prédio não é?, se considerando um prédio histórico, a natureza das coleções que iriam pra lá. É como eu estou dizendo em linguagem comum, quer dizer, peças de macumba misturadas com peças da PRC-5, misturadas com coisas de Carlos Gomes, misturadas com tantas outras coisas, fardas de Assis de Vasconcelos, um bricabraque, e olha que essa discussão demorou, demorou, demorou, mas eu acho que foi uma vantagem, porque foi amadurecendo e as próprias pessoas que estavam ali foram aprendendo assim no Instituto, instintivamente, que as coisas deveriam tomar outro rumo, entendeu?

A primeira fase de pedir vista, de suspeitar que não era assim um museu, entra numa fase de discussão se vai ser criado um museu, qual o perfil desse museu? O quê ele seria? Museu do quê? Pra quê? Em segundo lugar, como instalar lá, não é? Essa questão do museu. Bom, se eu bem me lembro, a minha memória, uma ideia que saiu dessa fase, dessas discussões, foi de que nós deveríamos ainda que se chamasse na nomenclatura Museu da Universidade, mas seria muito mais um espaço, até acredito que como é hoje, acredito não era isso mesmo que já saiu, quer dizer, um local em que fosse feito lançamento de livro, exposições, exposições temporárias, exposições assim fossem feitas e não

necessariamente [...] ter o que não podia ter um corpo técnico, adaptar aquilo para um museu mesmo, o prédio, por várias razões técnicas que eu não me lembro agora, mas que foram levantadas. Então, eu acho que esse foi o grande resultado dessa discussão e, automaticamente, eu acredito que tenha havido, se já havia, não sei, talvez o seu trabalho mostre isso [...] uma desvinculação aqui com relação ao Instituto. Nesse sentido, quer dizer, o Museu da Universidade vai ser muito um espaço com esse perfil do que propriamente mais um [...] como é que eu diria assim [...] um museu no pleno sentido da palavra não é?, de uma Instituição museológica e tudo mais. Aí, eu acredito que tenha havido aqui essa desvinculação com o Instituto Histórico.

O longo relato de Anaíza sintetiza as tensões e atritos relacionados aos jogos de interesses de determinados grupos internos dos antigos departamentos e atuais faculdades da UFPA sobre as sedimentações acerca da política de memória da universidade. Temas tensos como o sentido de posse por parte dos professores-pesquisadores das coleções formadas a partir de suas pesquisas de campo, como a Coleção Etnográfica da Antropologia, assim como as diferenciadas concepções do que poderia vir a ser, de fato, um Museu Universitário, sua missão e identidade institucional. Nas palavras de Jane Beltrão:

Eu posso até dizer que a gente não sabia bem o que era o Museu Universitário. Pensando hoje, a gente só sabia que era um museu, que ele não podia ser só de arte, senão ele não cumpria a missão da Universidade [...].

O reitor Daniel Coelho de Souza e Paula Portela solicitaram um estudo da edificação histórica, a partir da sugestão de implantação do referido museu no prédio, que até então era sede da reitoria da UFPA. Para esta missão foram chamados o arquiteto e professor do departamento de arquitetura da UFPA, Euler Santos Arruda, e o museólogo Ildo Barbosa Teixeira, para continuarem os estudos de viabilidade de implantação do museu no palacete. Em 1º de dezembro de 1981, os citados especialistas elaboram um “anteprojeto para implantação do museu da universidade na residência do ex-governador Augusto Montenegro” (UFPA, 1981, p. 1-5). A referida comissão continuou a sua tarefa até 18

de janeiro de 1984, agregando à comissão a arquiteta Maria Beatriz Maneschy Farias, ligada ao Escritório Técnico de Arquitetura, vinculado ao curso de Arquitetura da UFPA, além de outras parcerias foram firmadas. Com o apoio do Museu Paraense Emílio Goeldi, contou-se com o arquiteto Antônio Carlos Lobo Soares, e o já citado museólogo Ildo Barbosa Teixeira.

Deste documento, destaco a concepção do fluxo de funcionamento do espaço arquitetônico do Palacete Augusto Montenegro, como espaço cultural da cidade, ou seja, a sua função enquanto museu, cujo objetivo educacional deveria preceder a todos os demais, bem como espaço social da reitoria e local de cerimônias solenes da UFPA. Ressalto parte das recomendações da comissão, composta por dois arquitetos e um museólogo:

Quanto à utilização do Palacete Augusto Montenegro como Museu: a) utilizar-se o Palacete Augusto Montenegro como mais um espaço cultural dentro da cidade, como também um espaço social da Reitoria; b) enquanto espaço cultural (Museu propriamente dito), seu objetivo educacional deverá preceder a todos os demais. Para tanto, ele deverá ter um caráter dinâmico; ser local de exposições artísticas, científicas, palestras, conferências etc., servindo não apenas à Universidade, como também à comunidade; c) como espaço social da Reitoria, poderá ser o local das cerimônias solenes da UFPA, como a transmissão de cargo de Reitor, por exemplo.

Adequação de uso – o Palacete Augusto Montenegro não deverá ser utilizado como um depósito heterogêneo das peças que constituem os acervos museológicos da UFPA [ou seja, como reserva técnica ou depósito de coisas velhas] (UFPA/CLN, Parecer nº 1, 1982, p. 2).

Mas, no mesmo documento há também uma recomendação de transformar o prédio, em si, em objeto museológico. Destaco um trecho da recomendação:

[...] recolher ao Palacete Augusto Montenegro o mobiliário e demais peças de estilo que se encontram no campus (reitoria), para que se faça a recomposição de ambiente do Palacete. É na recomposição do imóvel, quer no ponto de vista físico arquitetônico quanto de estilo, que a Comissão julga residir a potencialidade do próprio prédio, o qual, por

datar do começo do século, já constitui por si só, peça museológica (UFPA/CLN, Parecer nº 1 1982, p. 5, grifo nosso).

Nestes documentos, as terminologias aferidas de “Museu Histórico e Artístico” foram excluídas, passando a ser apenas “Museu da Universidade Federal do Pará”. Todavia, compreendo que todos os eventos de institucionalização do museu por parte do poder público, representado pela UFPA e sua reitoria, professores e parceiros de outras instituições museológicas como o Museu Paraense Emílio Goeldi, referem-se à organização do referido Museu Histórico e Artístico. Porém, ao final desta fase de institucionalizações, a sua denominação foi alterada para Museu da Universidade Federal do Pará, com outra terminologia mais abrangente, sem vínculos com uma determinada categoria de museu, pontuado somente o vínculo de sua procedência: a universidade.

Continuando a apresentação das trilhas percorridas no processo de institucionalização do Museu da UFPA, em 2 de maio de 1984, por meio da Resolução nº. 1.230, da reitoria da UFPA, foi aprovado o regulamento do Museu, na administração do reitor Daniel Queima Coelho de Souza. Neste mesmo ano, pela Portaria nº. 1384/84 foi nomeada a Comissão para organizar a programação do Museu da UFPA, cujos membros indicados faziam parte da comissão de elaboração do anteprojeto do museu. Após dois anos, em 4 de fevereiro de 1986, foi instituída a comissão, pela Portaria 169/86, assinada pelo reitor José Seixas Lourenço, que nomeou a equipe provisória para a instalação do museu, composta por Maria de Nazaré Oliveira Imbiriba (ARNI), Jane Felipe Beltrão (Centro de Filosofia e Ciências Humanas), Marcondes Lima da Costa (Centro de Geologia), José Freire da Silva Ferreira (Centro Tecnológico) e a técnica Raimunda de Paula Vilhena Portela, além dos consultores: Anaíza Vergolino e Silva (Centro de Filosofia e Ciências Humanas), Maurício Coelho de Souza, Ápio Paes Campos Costa (Pró-reitora de Pesquisa), Sônia Pinheiro Viana (Centro de Filosofia e Ciências Humanas) e o museólogo Ildo Barbosa Teixeira, do Museu Paraense Emílio Goeldi.

Sobre o tema referente à tipologia do museu, na entrevista de Augusto Vianna, funcionário antigo do MUFPA, ele relata que:

Aí, que acho que quando o Museu surgiu, ele seria uma espécie de vitrine pra tudo que a Universidade tem em termos de bens que pudessem ser expostos, e o Museu serviria de vitrine, quer dizer, ele reuniria todas as coisas que poderiam ser expostas, que viriam aqui pro Museu, mas desde que eu trabalho aqui, essa questão de definir pra que seria o Museu nunca foi definida. Então, o Museu já passou por exposições de científicas de geologia, de antropologia, de arte, já serviu para lançamento de livro, de palestra, quer dizer, ele não [...]. Até a gestão da professora Jussara [atual administração], era um Museu pra tudo que a Universidade precisasse de um espaço ou um ambiente mais formal, ou de uma situação mais especial, tudo vinha pra cá pro Museu. Hoje já não é mais sassim, porque hoje a professora Jussara já definiu mesmo a meta do Museu, pelo menos na gestão dela, então, certas coisas ficaram de fora.

Durante o período de 1977 a 1981, algumas atividades expositivas que foram realizadas no Instituto Histórico e Geográfico do Pará, e talvez em outros locais, que estão citadas no corpo principal do Anteprojeto de Criação do Museu Histórico e Artístico da UFPA. Após quatro anos, em 1981, foi apresentado à reitoria o anteprojeto de criação do Museu Histórico e Artístico, assinado pela já citada funcionária, que era responsável pela organização de coleta dos acervos. O anteprojeto, composto por um texto principal (justificativa, objetivos gerais e específicos, relato sobre os acervos existentes, os recursos necessários, humanos e financeiros) com três anexos – um deles propõe o regimento do museu e o outro detalha a coleção coletada e catalogada, que, a meu ver, significa o embrião do MUFPA. Deste documento, transcrevo a justificativa para a criação do Museu Histórico e Artístico da UFPA:

O presente documento justifica-se pela necessidade que tem a Universidade Federal do Pará em recolher, guardar e conservar, em um único lugar, o acervo, já bem acentuado, de bens Históricos e Artísticos dispersos em suas várias unidades; dispô-los corretamente, dentro das

normas da museologia, de modo a servir não só aos interessados Universitários, mas, sobretudo, à comunidade onde se encontra inserido; de possuir local onde possa se expandir pelas doações ou, mesmo, por aquisição, e assim criar um verdadeiro museu, ativo, que nos mostre o passado, que sirva não só de documento, mas também como elemento atuante na interpretação dos fatos com possibilidade de se visualizar o futuro (Anteprojeto de Criação do Museu Histórico e Artístico da UFPA, 1981, p. 6).

Ainda sobre a organização das coleções do Museu da UFPA, retorno ao ano de 1983, antes da sua institucionalização, em que a comissão instituída pela Portaria nº 1762/83, no dia 14 de dezembro de 1983 realizou a visita técnica aos espaços que abrigavam os acervos etnográfico, histórico e artístico, assim como a pinacoteca e o mobiliário existente na reitoria à época.

Esta ação tinha como intuito “conhecer e/ou examinar *in loco* os diferentes acervos da UFPA” (RELATÓRIO, 1984, p. 2), avaliá-los e indicar os seus usos ou não no Museu Universitário. A comissão também apresentou recomendações sobre a conservação do acervo e apontou os que deveriam ser restaurados, além da forma de armazenamento e guarda desses bens. De certa forma, os membros da comissão indicaram as potencialidades dos acervos para exposição ou serem utilizados como recursos didático-pedagógicos no Museu Universitário.

Dentre os acervos citados, destaco um dos quadros de formatura da Faculdade de Medicina (turma de 1927), com fotografias de Augusto Fidanza e desenhos de Manoel Pastana (Figura 80), entre outros com desenhos de Antonieta Santos Feio, artistas conceituados à época. São quadros do início do século XX, com *design* gráfico em vários estilos, sobretudo *Art Nouveau*. O conjunto é representativo e cercado de simbologias (cobra, São Francisco de Assis etc.), para referendar a existência das faculdades antes da vinculação institucional à UFPA em 1957, tradição que se mantém no âmbito acadêmico.



Figura 80. Quadro de formatura da Turma de Medicina de 1927. Acervo: MUFPA.

Na perspectiva museológica, no que se refere às tipologias de museus, o MUFPA é considerado um museu tradicional, por estar relacionando, prioritariamente, a três elementos: o Edifício (casa-palacete), enquanto espaço arquitetônico que se configura como cenário museológico; a Coleção, que se refere aos artefatos pesquisados e coletados que estão sob a guarda da instituição; e o Público, os sujeitos-visitantes.

Neste capítulo e no anterior apresentei imageticamente parte do acervo da primeira fase de formação das coleções do MUFPA, que abrange vários contextos sócio-históricos e anterior a sua criação, entre 1965 e 2002. Destaco alguns artefatos que compõem a ambiência do MUFPA atualmente: o mobiliário adquirido quando o prédio sediava a reitoria, que não é considerado acervo museológico; e o acervo de artes plásticas

– sendo deste período a obra de Giuseppe Righini, que compunha a pinacoteca da reitoria.

Esta primeira fase de formação das coleções do MUFPA caracteriza-se por um momento de sedimentação das propostas relativas à missão e à identidade institucional, visto que a ideia inicial quanto ao funcionamento do museu era de que não tivesse uma coleção própria e nem reservas técnicas no âmbito do museu. Neste contexto, a função da casa-palacete seria somente de sediar exposições e outros eventos. Neste caso, o museu teria a atribuição de planejar suas exposições, selecionar e receber o acervo das coleções existentes nas faculdades da UFPA e na pinacoteca da reitoria à época.

Nesta fase, foi organizada a Biblioteca do MUFPA, com acervo voltado às áreas de artes plásticas e visuais, porém, destaca-se a Coleção Vicente Salles, adquirida pela UFPA em 1993, composta por um acervo diversificado, incluindo livros, periódicos, discos, recortes de revistas e jornais, partituras, cartões-postais, fotografias, cartazes, programas de eventos, fitas de rolo, correspondências e artesanatos reunidos pelo pesquisador Vicente Salles (1931-2013) ao longo de 40 anos de trabalho. A organização da coleção foi realizada pela funcionária Carmem Affonso, antropóloga, já aposentada. Em 2009, o maestro Jonas Arraes coordenou o projeto de “Recuperação e difusão do acervo musical da coleção Vicente Salles da Biblioteca do MUFPA”. Esta coleção foi sendo ampliada por doações do prof. Vicente Salles, que foi diretor do MUFPA na década de 1990, e continuou doando diversos acervos para a coleção. Hoje, a Coleção Vicente Salles conta com cerca de 7.000 títulos transferidos ao acervo bibliográfico e documental do MUFPA, dentre os quais selecionei maior parte das imagens expostas no segundo capítulo deste livro.

Outra coleção significativa deste período foi a Coleção Carmem Souza (1908-1950), adquirida em 1971 da sra. Helena Sousa, irmã da artista.

Esta coleção é composta por documentos pessoais, 36 esculturas, 18 pinturas e 71 desenhos, que foi organizada pela primeira vez em 1995, pela arte-educadora Andrea Siqueira (SIQUEIRA, 1995).

Em conformidade com o princípio institucional adotado à época, o Regimento Interno do MUFPA, instituído pela Resolução nº 1.230/1985), prevê o “Conselho Consultivo”, composto por representantes das categorias internas da UFPA: professores, funcionários e discentes; e representantes de instituições afins, como o MPEG, o SPHAN (atual IPHAN), dentre outras. Foram incorporadas outras representações, tendo assento no “Conselho Técnico”: um representante do reitor, “de preferência um museólogo ou com experiência em museologia” (UFPA, 1985, p. 4); e um “representante de cada um dos acervos museológicos da UFPA: Pinacoteca (reitoria), Etnologia (Faculdade de História), Artes (Instituto Letras e Artes) e outros” (Idem).

A segunda fase de formação das coleções do MUFPA compreende o período de 2002 a 2012. Foi caracterizada pela adoção de critérios de seleção e aquisição das peças para ampliar o acervo de Artes Visuais, já iniciado na fase anterior. A coleção de Artes Visuais segue uma política de aquisição por doação dos artistas ou seus representantes; e por compra pela UFPA ou pela Associação de Amigos do MUFPA, criada em 2004. O acervo de Artes Visuais originou-se no processo de coleta iniciado na fase anterior. Na segunda fase foi organizada a Reserva Técnica de Artes Visuais, instalada em um prédio anexo ao Palacete Augusto Montenegro, inugurado em 2009. Nesta fase foi definido o perfil museológico da instituição, voltado para as Artes Visuais, cujos acervos foram classificados em duas coleções: “Artista Professor” e “Arte Paraense”.

A Coleção Artista Professor inclui obras de artistas visuais que desempenham (ou desempenharam) a atividade de professor da UFPA.

Na coleção há algumas obras de artistas-professores dos cursos de Arquitetura (Bondan Bujnowski) e Artes (Roberto de La Rocque Soares), entre outros. A Coleção Arte Paraense é composta por artistas contemporâneos paraenses: Geraldo Teixeira, Emanuel Franco e Armando Queiroz. Destaco o conjunto de peças de Antar Rohit, composta por gravuras, doadas ao MUFPA pela família do autor.

Outra coleção expressiva é de “Achados Arqueológicos”, é composta por artefatos coletados na área do “Jardim do Museu pelos operários durante a obra de restauração realizada em 2005. A coleta reuniu 2.104 peças, que foram arroladas e classificadas pelo arqueólogo Fernando Marques, do Museu Paraense Emílio Goeldi, a pedido de Jussara Derenji.

No contexto da estruturação organizacional do MUFPA, a versão de 2009 do seu Regimento (Resolução nº 662/2009), exclui o “Conselho Técnico” e mantém o “Conselho Consultivo”, mas altera a composição dos membros, ficando assim constituído: Diretor; quatro servidores lotados no MUFPA; quatro representantes dos Institutos da UFPA – Ciências da Arte; Filosofia e Ciências Humanas/Laboratório de Antropologia; Geociências/Museu de Geociências; Tecnológico/Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Porém, até então os membros do Conselho não foram nomeados. O processo seletivo para aquisição de acervos se dá por meio de um Conselho Curador do MUFPA, composto por três membros: o Diretor; e dois representantes da área de Artes Visuais, sendo um artista ou crítico/historiador de arte ou professor da Faculdade de Artes Visuais do ICA/UFPA.

No acervo da Coleção de Artes Plásticas, entre as obras datadas do final do século XIX ao século XXI, figuram: Theodoro Braga, Antonieta Santos Feio, Ruy Meira, além de artistas visuais paraenses, nacionais e internacionais. Segundo o inventário de 2011, a coleção é composta de 831 peças, incluindo pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, fotografias e objetos artísticos diversificados.

Em 2010, a UFPA adquiriu da família do poeta Marx Martins (1926-2009) parte do seu acervo, como livros, agendas de anotações, ensaios e outros objetos pessoais do autor. Esta coleção está sob a guarda da Biblioteca do MUFPA, a qual foi alvo de um debate público surgido nas redes sociais e amplamente divulgado pela imprensa local em agosto de 2012, reivindicando que a coleção tivesse acesso livre ao público e fosse ser doada para a Casa da Linguagem.

A terceira fase de formação do acervo de Artes Visuais inicia em 2012, com o Projeto “Amazônia o Lugar da Experiência”, do prof. Orlando Maneschky, que envolveu uma rigorosa pesquisa e aquisição de fotografias contemporâneas de artistas paraenses e de outras regiões, além da realização de um ciclo de palestras e debates sobre Arte Contemporânea produzida na Amazônia.

Os processos ou fases de organização das coleções do MUFPA não se excluem. Apresento aqui de forma sistematizadavisando compreender as dinâmicas sociotécnicas da instituição. Neste sentido, faz-se necessário apresentar brevemente os períodos de gestões do MUFPA.

Os dois primeiros gestores do MUFPA foram a profa. Felipe Beltrão, seguida do Prof. João Mercês, no período de 1986 a 1995. A profa. Sonia Vianna assumiu o cargo nun curto período, entre as gestões de João Mercês e do professor Vicente Salles, que ficou na direção durante um ano (1996-1997). Logo depois, o prof. Geraldo Coelho exerceu o cargo num curto período (1997-1998). Em seguida, a profa. Lúcia Couceiro exerceu a direção durante quatro anos (1998-2003), sucedida pela profa. Jussara Derenji, que está há mais de dez anos no cargo de diretora do MUFPA.

O Palacete Montenegro passou por várias reformas e uma grande restauração após sua aquisição pela UFPA. A primeira reforma teria sido para adequar a antiga residência para o novo uso como sede da

reitoria, sob a coordenação técnica do arquiteto Alcyr Meira, prefeito do Campus da UFPA à época. A segunda intervenção física foi executada pelo Escritório Técnico de Arquitetura da UFPA, com adaptação parcial do prédio para a função museológica, cuja inauguração do museu foi realizada em outubro de 1984. A seguir, apresento um breve relato da arquiteta Maria Beatriz Maneschy, que colaborou neste projeto:

A reinauguração do Museu da Universidade foi numa noite de transladação. Na época que a transladação ainda passava pela Governador José Malcher, ela vinha de Nazaré, dobrava a Generalíssimo e dobrava a Governador José Malcher, aí o Museu foi reaberto numa noite de transladação com a exposição “*Art Nouveau*”, da Célia Bassalo, que quem montou isso [...] essa ideia foi do Ildo Barbosa, porque a Universidade queria abrir e tal e coisa, e não tinha o que colocar lá dentro, aí não ia colocar o Museu da Biologia pra abrir, aí o Hildo sugeriu a coleção da Célia e aí foi arrumado dentro daquelas estantes, e quem fotografou foi o Freire, mas ele me disse que não tinha mais esses negativos.

A segunda inauguração do prédio foi na gestão de Jane Beltrão em 1984, com ma exposição nacional no âmbito das Artes Visuais:

Foi muito interessante, porque esse evento [IX Salão Nacional de Artes Plásticas, Região Norte], ele abriu o museu porque a gente levou um ano instalando, entendeu? Tentando adaptar as condições pra poder abrir o museu, então foi o Emanuel [Nassar] que conseguiu isso, com as ligações que ele tinha, e aí veio uma comissão pra ver se a gente tinha condições, aí foi que eles viram que tinha um salão onde era possível de fazer isso; não era o salão ideal em termos de musealização, e eles fizeram algumas exigências, aí a gente se adaptou, e foi muito engraçado porque era na mesma época do Arte Pará, que tava começando [...].

A terceira intervenção, de caráter restaurativo, foi realizada para atender a nova função museológica do espaço arquitetônico, sob a coordenação da arquiteta e diretora do museu, Jussara Derenji. As obras foram “iniciadas em julho de 2004 e entregues em junho de 2009” (RELATÓRIO DE GESTÃO, 2009). Sobre esta ação restaurativa, Jussara comenta:

Depois da saída de seu proprietário Augusto Montenegro a casa pertenceu a várias famílias tradicionais que fizeram modificações na decoração, especialmente nas pinturas, havia 12 camadas de tinta com várias cores e desenhos encobrendo as pinturas originais. Nos anos 1940 são agregadas áreas de casas demolidas para fazer o jardim, que tem um projeto destinado a atender a um uso residencial. Com a compra pela universidade, e em consonância com o período da ditadura, removem-se muitas peças ornamentais, lustres e arandelas, mármore e fontes. Criam-se banheiros novos com materiais modestos e de baixa qualidade, azulejos brancos e piso de cerâmica. Substitui-se o piso da sala de jantar. Tudo é pintado de branco. Em 2004, o restauro começa com o Projeto do escritório de Arquitetura. No decorrer da obra houve muitas modificações, em consequência das experiências diretas em curso. Em 2009 houve a reforma e requalificação do prédio anexo, com a transferência de todo o setor administrativo e a criação da reserva técnica.

Ao longo desta trajetória de 31 anos do MUFPA, devo destacar o momento em que foi proposta a sua dissolução para criação de uma nova configuração de espaço cultural, conforme exposto por Geraldo Coelho:

Rosângela: Em abril de 1997, o senhor elaborou um anteprojeto que previa a extinção do MUFPA e a criação do Núcleo de Memória da UFPA-NEMOR, que visava a criação de um espaço acadêmico de orientação interdisciplinar, voltado para a execução de programas e projetos relacionados à memória acadêmica e à memória social do Pará. O senhor poderia, neste sentido, explicitar a sua concepção de museu e do próprio MUFPA nesse período, e o porquê de sua proposta de extinção e transformação em outro tipo de instituição?

Levei em conta a relação entre os conceitos da museologia e a natureza do acervo então agregado ao MUFPA. No meu entender, não constituíamos um museu *stricto sensu*, antes, um centro que reunia uma documentação de variada natureza formal, toda ela, enfatizo novamente, voltada principalmente para a sociedade e a cultura do Pará. Não se tratou de uma mudança de terminologia, deixando-se o museu de lado e instalando-se um centro de memória. Do ponto de vista teórico e metodológico, seria preciso dar forma institucional a esse centro de memória, ajustando-o às necessidades da pesquisa e também da recolha e guarda de outras fontes não necessariamente oriundas do antigo **Acervo Vicente Salles de Cultura Paraense**. Bem, nos dias de hoje, a Universidade Federal do

Pará abriga um Centro de Memória, segundo uma outra linha de trabalho, e o Museu da Universidade Federal do Pará segue mantendo, como sua principal joia, o **Acervo Vicente Salles de Cultura Paraense**.

Segundo Jussara Derenji, na atualidade, configuram-se os desafios do que seja o MUFPA. Na sua perspectiva:

Para mim, um museu universitário na Amazônia é uma enorme responsabilidade perante a sociedade. Não é um museu de Belém, embora seja em Belém. O desafio é trazer a Universidade e seus alunos para o Museu, tarefa longe de estar sendo satisfatória. Desafio é levar a ideia do Museu para os *campi* do interior. Desafio é fazer os professores se interessarem pelo Museu e pelas possibilidades de exploração: ensino, pesquisa e extensão que ele pode oferecer. Pensar que o Museu, com recursos precários e pouco, quase nenhum pessoal, possa elaborar projetos de pesquisa e extensão é realmente não conhecer a nossa realidade.

Colagens & Cartografias V: Paisagem Museológica *Versus* Paisagens Vernaculares

Os documentos são bens culturais que têm como local de guarda o museu, ao qual a maioria dos autores do campo museológico reporta-se como origem do termo *Mouseion* – templo das musas – que são as filhas de Mnemósine e Zeus. Assim, o museu é casa da memória e evoca certa sacralidade constitutiva, como espaço físico e oráculo. Scheiner (2005, p. 85-100) propõe um deslocamento da ideia da gênese de museu, sugerindo que sua origem não advém da filosofia e sim do pensamento mítico e, portanto, não seria vinculada ao templo das musas, mas às próprias musas. Neste sentido, a origem do museu não é o *Mouseion*, o templo das musas, mas o “*Mousáon*, instâncias de presentificação das musas, de criação do mundo por meio da memória [...] é, portanto, puramente intangível: sopro, espontaneidade, multiplicidade, comunicação” (SCHEINER, 2005, p. 91).

O arranjo conceitual-empírico do estudo de caso está baseado nestes entrelaces: dos atos simbólicos como atos de conhecimento, em que o museu-patrimônio histórico é o lugar de memória, da cultura material mediadora desses atos de práticas sociais e culturais. Mas também denota as transformações do conceito de museu a partir de 1980, em que o mesmo é intrpretado como um “espaço de significações”, conforme argumentado pela museóloga e cientista da comunicação Tereza Cristina Molleta Scheiner:

Museu é um fenômeno ou acontecimento, identificável por meio de uma relação muito especial entre o humano, o espaço, o tempo e a memória, a que denominamos Musealidade. A base conceitual do Museu é a espontaneidade; sem criação, não há Museu (SCHEINER, 2000, p. 8).

Para alcançar esse entrelaçamento teórico-empírico no entremeio das concepções de museu, como fato museológico e como espaços de significações, busco analisar o museu instituído, o MUFPA, em sua relação com o bairro de Nazaré. No sentido inverso, busco perceber as impressões de segmentos da sociedade em relação ao território simbólico musealizado, situado na paisagem da “esquina” – as “narrativas do cotidiano” (GONÇALVES, 2007) baseadas no tempo presente da vida cotidiana do lugar. Em contraponto às estratégias de preservação e extroversão do patrimônio histórico musealizado da UFPA, referenciadas por uma “narrativa voltada ao monumental” (GONÇALVES, 2007), em que a relação do MUFPA com a realidade cotidiana é bastante restrita.

O cenário urbano de construção da casa-Palacete, com a fisionomia espaço-temporal da cidade como objeto temporal – a rua (praça, bairro, cidade) e a casa (palacete, museu) e vice-versa – cujo enfoque abrange um marco temporal que vai do final do século XIX ao início do século XX, e os atritos internos entre os grupos de docentes da UFPA nas décadas de 1970 ao ano de 1983, com a criação do MUFPA. Pelos relatos percebe-se que a preocupação dos gestores da UFPA com a preservação

da edificação e o seu destino como museu era uma consequência advinda de uma política de preservação do patrimônio histórico estatal, ou seja, o tombamento da edificação para os bens imóveis e o destino de sua nova função, enquanto museu, para guarda dos bens móveis e das coleções de naturezas diversas.

A reconstituição deste cenário da época torna-se relevante, ao retornar aos fatos, dentre estes, o período que o prédio suportou inúmeras perdas na sua arquitetura pela falta de recursos para a sua manutenção por parte da Universidade, como relata Andrea Siqueira, antiga funcionária do MUFPA, que o local [...] “era um horror, tinha goteira, aqui tinha rato, aqui tinha barata, aqui tinha cupim⁴”. Ao relatar tais episódios, Andréa criou a figura dos “funcionários nômades”, que circulavam com os acervos pelos ambientes do museu aonde não chovia, fatos estes que ocorreram de 1990 a 2000. Entre 2000 e abril de 2002 foi um período de transição da direção do MUFPA, de Lúcia Couceiro para Jussara Derenji, que assume oficialmente a direção do museu universitário em abril de 2003, mas antes já despachava informalmente como diretora.

Nesse período muitos desses prédios públicos, residenciais e igrejas foram tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), predominantemente nos bairros da Cidade Velha e Campina. Nota-se que desde 1940 existem registros de tombamentos⁵ individuais das edificações, que também foram tombados em 10 de maio de 2010 enquanto conjunto por seus elementos históricos, arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos destes dois bairros. A partir deste tombamento, os bens sob proteção do governo federal em Belém

⁴ Interlocução realizada no dia 1 de setembro de 2012, no seu local de trabalho no MUFPA.

⁵ O Decreto-Lei nº 25/1937, sancionado em pleno estado Novo, institui a figura do tombamento, que é instrumento jurídico e político, no intuito de assegurar a identificação e a preservação do patrimônio cultural brasileiro.

passam de 800 para 2,8 mil edificações. Segundo o documento do IPHAN, enquanto paisagem urbana moderna dos trópicos:

Os bairros da Cidade Velha e Campina, condicionados por elementos naturais como baía, igarapé e alagadiços constituem, ainda, um dos maiores e mais íntegros conjuntos urbanos do país, dando à cidade de Belém configuração peculiar” (AMAZÔNIA JORNAL 2012),

A singela borracha branca com a inscrição do termo “Tempo” me permite intuir sobre sua matéria (látex) e suas inscrições históricas de um tempo efêmero (período de efervescência econômica gomífera, na gênese da formação das cidades modernas do Norte), mas também a borracha/tempo pode assumir a posição de instaurar um apagamento ou exclusão de determinados acontecimentos e não de outros. Nesta direção, a arte de Armando Queiroz, que, associada à ideia de espaço e lugar, pode remeter o leitor à memória, esquecimento e poder, inscritos nas marcas e matrizes destas paisagens urbanas, da relação da rua com a casa-museu; e da casa-museu com a rua, no bairro de Nazaré.



A noção de cronótopo de Belém, das paisagens urbanas, pessoais (subjetivas) e museológicas podem ser vistas como um ato de colecionamento de fragmentos de coisas como “arquivos consultáveis para se pensar sobre o alcance da invenção humana” (CLIFFORD, 1994, p.

86). O que se sugere neste capítulo é a reflexão sobre a prática cultural como ato de inventar diferentes cronótopos das paisagens, e como um ato reflexivo de se colecionar arte e cultura nas instituições museológicas das cidades contemporâneas. Na problemática atual, questiona-se se a instituição museu, de fato, deve ser o lugar adequado para a guarda de artefatos; ou mesmo as novas abordagens das representações do fenômeno museu, que vêm se transformando desde a década de 1980 e incorporando novas categorias como os museus de territórios, a céu aberto, entre outras.

O ato de colecionamento, até então considerado como “natural”, é um tema atual e controverso nas instituições culturais – “Os objetos tanto do ato de colecionar arte quanto o de colecionar cultura estão suscetíveis a outras apropriações” (CLIFFORD, 1994, p. 89) e estratégias de salvaguarda e comunicação dos bens patrimoniais. Enfim, é nesta direção reflexiva que a obra de Armando me permite refletir sobre as múltiplas incorporações do tempo nas coisas e nas pessoas. São passagens, ou seja, relatos de narrativas urbanas que (res)significam os lugares e as coisas; são os recortes de acontecimentos relacionados aos jogos sociais ou as formas de morar, trabalhar e de se entreter, relativas aos modos de ser, agir e sentir das pessoas nas sociedades complexas.

Neste sentido, a paisagem é apropriada ou usada pelos agentes como objeto de política cultural. E o que se “problematiza são os critérios que determinam a classificação de paisagens e os lugares objetivados como patrimônio a ser conservado como monumento, em que sua forma é congelada pelo propósito da lei” (ECKERT, 2009, p. 92), e que dependendo das ações estratégicas adotadas pelos agentes (administradores dos espaços musealizados), a “história monumental afasta o movimento de relações recíprocas dos indivíduos e da vida coletiva” (ECKERT, 2009, p. 92). É nesta direção que compreendo a paisagem museológica do MUFPA, afastada das paisagens vernaculares do lugar.





O PÚBLICO: “AS SALAS DO PALACETE” (1986-2013) E AS NOÇÕES DE MUSEU

Capítulo 7

O “público real”, segundo Scheiner (1996), corresponde aos indivíduos que frequentam os museus habitualmente ou ocasionalmente. O estudo do público real que visitou o MUFPA entre os anos de 1986 a 2013 veio a contribuir para a construção do conhecimento sobre as formas diferenciadas de uso ou de apropriação destes indivíduos em relação aos espaços museológicos e ao jardim do “Palacete Montenegro”. O objetivo deste tipo de análise quantitativa vincula-se à necessidade de traçar o perfil dos indivíduos-visitantes do museu, apresentando os agrupamentos sociais por gênero, procedência e profissão.

Este estudo também subsidiou a análise interpretativa dos dados qualitativos a partir da observação participante no MUFPA, assim como os dados quantitativos foram referenciados por informações qualitativas, mediante as entrevistas com funcionários e ex-diretora do MUFPA, visitantes e moradores-artistas visuais do bairro de Nazaré. Outras fontes documentais da instituição forneceram informações e dados complementares sobre atividades de ensino, pesquisa e extensão, e eventos relacionados a essas atividades.

Neste tópico destaco as falas dos visitantes e apresento uma síntese da consulta a 33 estudantes em visita agendada a duas exposições temporárias em 2012, sobre quais os museus que conheciam em Belém, as suas práticas de lazer e as impressões da visita ao museu. Os dados me permitiram compreender a vocação ou missão do MUFPA, que alternou entre as configurações ou tipos de museus, conforme o perfil de formação do gestor, sendo elas: de um museu universitário voltado aos grupos de pesquisas da UFPA ou mesmo aos pesquisadores do próprio museu e as exposições com uma abordagem mais antropológica e também ligada às artes visuais; a outra com abordagem mais histórica, visando alterar sua configuração atual e criar outro tipo de instituição.

Durante o contato com funcionários do MUFPA com interesse nos dados quantitativos da pesquisa, notei que gerou estranhamento entre os interlocutores, pois já havia um levantamento dos dados quantitativos de público organizado por Augusto Vianna. Na ocasião, esclreci a Augusto as minhas intenções e a importância para a pesquisa deste material mantido sob sua guarda, pois, segundo ele, alguns livros de frequência dos visitantes iriam para descarte e outros foram “perdidos” ou reutilizados para outros fins.

Aqui, priorizei o agrupamento do público visitante sobre os eventos expositivos. Primeiro, indicando as exposições realizadas nos salões do Palacete – há situações em que no mesmo período foram realizadas duas exposições em ambientes diferentes da casa-palacete. O tempo de duração das exposições geralmente varia de uma semana a três meses, dependendo do objetivo dos projetos expositivos, tanto da UFPA quanto externos.

As exposições versam sobre temas diversificados, como as “riquezas minerais”, “barcos”, “grupos negros”, “as atividades culturais, como a capoeira” dentre outros relacionadas às pesquisas e coleções existentes

nos Institutos e Faculdades da UFPA. Outras frequências significativas de eventos expositivos voltam-se ao campo das Artes Visuais, tanto pelos projetos realizados pelo MUFPA, quanto os projetos externos em parceria com instituições afins. Exemplifico: o MUFPA é um dos ambientes expositivos do Salão Arte Pará, realizado pela Fundação Rômulo Maiorana, e sedia o Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, realizado pelo Jornal Diário do Pará, dentre outros eventos.

Exposições temporárias: descrição do público real agrupado por gênero, procedência e profissão

A sistematização dos dados sobre o público-sujeito visitante do MUFPA foi agrupada por gênero, procedência e profissão, com representação em gráficos. Os dados agrupados por gênero (Figura 81): feminino, masculino e não identificado, no qual se incluem visitantes com dupla

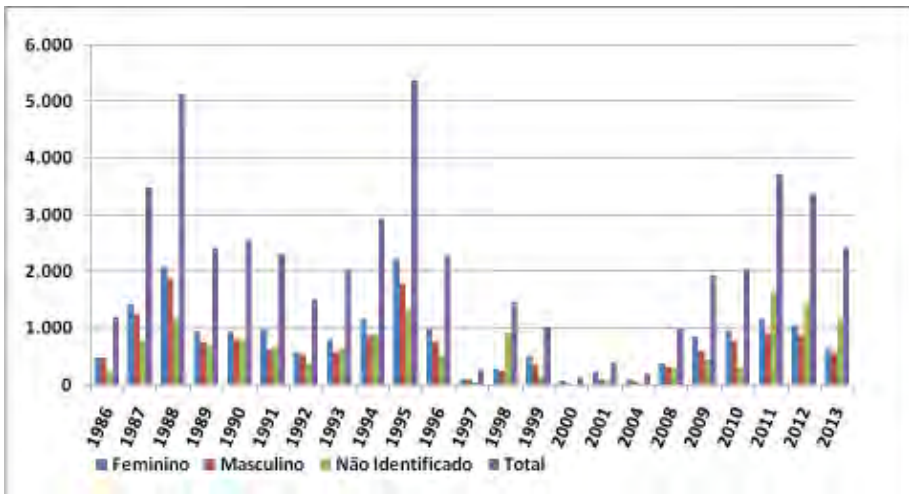


Figura 81. Gráfico de Público Visitante das Exposições do MUFA (1986-2013), por Gênero. Fonte: Livros de Frequência das Exposições/Coordenação de Acervo e Documentação do MUFPA.

interpretação e alunos das escolas públicas. Quanto aos grupos de diversas origens institucionais as Organizações Não Governamentais e outras, não há registro dos nomes dos participantes, constando apenas o indicativo da instituição promotora, a quantidade de alunos e o professor responsável pela visita.

No ano de 1995, observa-se o maior número de visitantes, num total de 5.355 pessoas, sendo 2.222 referente ao gênero feminino e 1.786 ao masculino. O segundo maior número de público ocorre no ano de 1988, no total de 5.133 pessoas, sendo 2.080 do gênero feminino e 1.888 masculino. Estes dois primeiros anos correspondem à gestão de Jane Beltrão e João Mercês. O terceiro maior público ocorre no ano de 2011, na administração de Jussara Derenji, quando recebeu um total 3.708 visitantes, sendo 1.160 do gênero feminino e 906 do gênero masculino.

A interpretação dos dados foram organizados por profissão e procedência, permite-me detalhar a análise dos três anos de maior frequência de visitantes ao MUFPA: 1995, 1988 e 2011, em que o gênero feminino foi predominante. Em 1988, na gestão de Jane Beltrão, foi realizada a exposição coletiva de artistas plásticos, intitulada “11 Artistas Paraenses”, composta por Dina Oliveira, Emanuel Franco, Emanuel Nassar, Haroldo Baleixe, João Pinto, Jaime Bibas, Roberto de La Rocque Soares, Marinaldo Santos, Ronaldo Moraes Rego, Simões e Ruy Meira; e outra exposição coletiva com artistas nacionais e locais, intitulada de “Extremos”, da qual participaram: Aprígio, Britto Velho, Dina Oliveira e Leonel Matos.

Ainda como mostra coletiva de fotografias, em parceria com o FotoAtiva, houve a exposição “24 Horas de Belém”, com os resultados das jornadas fotográficas em Belém. Também foram realizadas as exposições individuais do artista Bené Fonteles e os trabalhos gráficos

de Age de Carvalho, além de uma exposição do MUFPA composta por parte do acervo da Coleção Carmem Souza.

Outras exposições foram realizadas a partir da proposta dos Institutos da UFPA. São mostras com abordagem antropológica: “Amazônia Brasileira: Cotidiano Sobrenatural”; “Somos Negros”; “Negra gente, Brava gente!”. Quanto ao público dessas exposições, apresento alguns comentários extraídos dos livros de frequência:

Por que só esse aspecto da cultura negra? (Somos Negros: 13)

A exposição possui um significado muito profundo. Valeu o questionamento (Somos Negros: 128).

Achei muito interessante as peças expostas e o tipo de construção. Muito bonita a casa, os móveis, chão e tudo muito bem conservado (Eliane: Amazônia Brasileira: Cotidiano Sobrenatural: 164).

Os dois comentários de pessoas anônimas sobre a exposição “Somos Negros” apresentam uma discordância sobre a curadoria e abordagem da mostra; e segunda fala indica outra vertente da mostra e o tipo de interpretação sobre o tema, e retorna aos curadores do evento expositivo que a mostra o suscitou questionamentos, ou seja, os dois visitantes anônimos se sentiram estimulados, de alguma forma, em relação à exposição.

As exposições realizadas em parceria com os consulados e outras instituições apresentam um público expressivo, como a exposição “Langsdorff de Volta”. Sobre esta, cito dois comentários:

Diante de tanta beleza, beleza, beleza, só vale a pena dizer lindo! Lindo! Lindo! (AMARILIS TUPIASSÚ, 1988, p.104).

Exposições como essa dignificam o museu da UFPA (Assinatura ilegível 1988, p. 5).

Cito um trecho dos comentários de Jane Beltrão sobre as mostras realizadas no MUFPA:

A exposição que a gente fez de culto-afro, a Anaíza [Vergolino] organizou a maior parte, foi lindíssima, foi a exposição talvez, que salvo a do *Langsdorf*, talvez tenha sido a exposição de mais gente, pelo menos que eu me lembro do museu cheio. Era um diabo dum calor, que ela só foi refrigerada na época do *Langsdorf*, porque não podia ter o acervo sem isso, e aí a Vale do Rio Doce patrocinou a refrigeração, porque ela tinha interesse em trazer né? Mas, antes disso, não tinha, eu me lembro de todo mundo dançando nos cultos-afro, naquele salão grande, era calor que não tinha tamanho de calor, porque é muito abafado, a cidade já é muito diferente. Então tinha essas dificuldades, então, a gente fez essa [...]. Esse calendário com uma possibilidade de ter propostas pro ano inteiro, e aí quando as pessoas conseguiam fazer propostas, as exposições sempre davam certo. Agora o museu tinha um público quase que cativo, e ele abria sábado e domingo.

Anaíza Vergolino destaca a exposição “Somos Negros”, que integrou a programação comemorativa de 30 anos da UFPA e homenagem ao Centenário da Abolição da Escravatura. O evento incluiu o lançamento do Catálogo do Museu e contou com a Oficina de Pintura Mural e Esculturas ministradas por Neder Charone e Edson Farias.

Foi uma exposição que eu me arrependo amargamente, eu e o próprio Mercês nunca imaginamos que aquela exposição fosse ser tão ressonante como ela foi, com relação com o povo do santo, o chamado povo do santo, mas muita, muita, muita [...] a forma como se montou a exposição, como ela foi pensada. O João me procurou, eu levei o João na Federação na reunião do Conselho do Ritual, ele expôs e aí nós começamos a trabalhar juntos. Foi quando o reitor deu pra Federação Umbandista a medalha, a maior comenda que a Universidade tem, eles têm lá na parede deles lá na Pedreira, um diploma, medalha, ele prestigiou. Mas foi uma coisa belíssima como foi montada essa exposição, porque ela foi montada não somente com peças mortas, como eu chamo na parede, havia isso né?, os manequins, coisas, mas houve uma abertura como se fosse um ritual. Então, foi uma abertura reproduzindo todos os segmentos não é?, como se fosse a abertura de um ritual com todos os segmentos do Candomblé, da Mina. Então, houve essa abertura com essa dinâmica e mais as peças, durante os 15 dias a exposição ficou lá, quando foi no encerramento foi um ritual como fosse o fechamento de um rito. Nas duas partes, com a virada dos caboclos, quer dizer,

reproduzindo o panteão, reproduzindo o imaginário do culto, mas foi uma coisa belíssima, belíssima, belíssima, gente, gente, gente, então isso na gestão do João Mercês.

No relato de Amarílis Tupiassú, professora da Universidade da Amazônia, com vasta experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, em relação à exposição “Langsdorf” expressa a sua opinião em simples palavras, que sintetizam o seu entusiasmo e envolvimento emotivo e intelectual suscitado pela ambiência expositiva. “Diante de tanta beleza [...], só vale a pena dizer lindo! Lindo! Lindo!” (TUPIASSÚ, 1988, p.104).

Outro visitante anônimo me indica o grande valor desta exposição, que infunde respeito e distinção ao MUFPA. Em contraponto, a narrativa da professora Jane indica as dificuldades para a organização da mostra, suas parcerias para realização do evento e as normas impostas para a sua realização, assim como expressa as redes internas do MUFPA, com os curadores-professores na realização de outro evento expositivo voltado à temática do culto-afro e a manutenção de uma agenda de programações. Outro destaque de sua refere-se ao cenário arquitetônico das exposições, seus contextos de apresentação e as dificuldades de adequação climática da casa-palacete. No relato de Anaíza, destaca-se o diálogo diretamente com a Federação Umbandista na organização das etapas expositivas da mostra sobre o culto-afro realizada em 1990, intitulada “Santos, Orixás e Vodun: um axé Amazônico”.

Em 2011, na gestão de Jussara Derenji, destaca-se a realização de dois eventos: um organizado pela Fundação Romulo Maiorana, o Salão Arte Pará, e outro promovido pelo Jornal “O Diário do Pará”, o II Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografias. Nos dois eventos foram realizados os agendamentos dos grupos de estudantes e cedidos os ônibus para transportá-los de suas instituições de ensino até o MUFPA.

Outros projetos promovidos pelo museu foram realizados, atingindo um público menos abrangente. O primeiro projeto intitulado “Traços Locais 1”, com os artistas Armando Sobral e Marcone Moreira. A ideia proposta por Armando Sobral era de o MUFPA convidar os artistas visuais locais para expor no museu, objetivando realizar um diálogo do artista com o “Palacete Montenegro” e, após o evento, doar parte de suas obras para compor o acervo do museu. Detalharei este projeto expositivo no tópico 7.3 deste capítulo.

O segundo projeto refere-se ao lançamento do “Edital 2011 do MUFPA”. A meta da direção era atender a demanda de estudantes da UFPa nas pautas expositivas. Neste sentido, foi selecionada a exposição de um ex-aluno do Curso de Artes Visuais da UFPa, Josynaldo Ferreira, com a exposição intitulada “Eu piso”, com curadoria do prof. Orlando Maneschky.

Outras duas exposições individuais foram realizadas: uma com o artista Ruma, intitulada “Caminho Reverso” e outra com o artista Margalho Açu, denominada “Soldados da Borracha”. Ainda em 2011, destaca-se uma exposição com o tema “Mangueira em Belém”, representada no acervo de artes visuais do MUPA, conforme destaca Jussara Derenji, sobre a programação expositiva na sua gestão:

Em síntese, temos dois eventos fixos anuais. O Prêmio Diário de Fotografia e um projeto nosso: Traços Locais. Procuramos mostrar algo significativo do acervo próprio pelo menos uma vez ao ano. Com isso seis meses estão destinados. Participamos anualmente de vários editais e a expectativa dos resultados é outro condicionante.

Em suma, apresentei a programação expositiva de 1988 e de 2011, que registraram maior frequência, para o contexto desta significativa afluência de visitantes no MUFPA. Nestes anos há em um polo – as exposições voltadas para as Artes Visuais, de artistas paraenses e nacionais, mas também as relacionadas com o acervo de pesquisa do Laboratório de Antropologia Napoleão Figueiredo, do Instituto de

Filosofia e de Ciências Humanas da UFPA, na gestão de Jane Beltrão. Nos anos posteriores, entre 1996 e 1997, sob a direção de Vicente Salles, o MUFPA voltou a realizar exposições de vertente antropológica, como: “Capoeira: Arma de Libertação” (1996) e o “Negro no Pará” (1997). Além das exposições de cunho antropológico, destacam-se outras mostras com abordagens diferenciadas, realizadas em parceria com instituições externas à UFPA.

No ano de 2011 houve tendência ou vocação do MUFPA especificamente para as Artes Visuais. Porém, esta mesma vocação advém de seus primeiros eventos expositivos realizados em 1984, como a mostra “*Arte Nouveau*”, de peças da coleção particular de Célia Bassalo; e o IX Salão Nacional de Artes Plásticas, Região Norte, realizado em parceria com a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). Este último evento foi intermediado pelo artista Emanuel Nassar que, como professor do atual Instituto de Ciências das Artes da UFPA, colaborou com a diretora Jane Beltrão, inclusive com carga horária direcionada para este fim.

Uma observação relevante sobre os eventos expositivos do MUFPA, é que tiveram como público-alvo ou obtiveram como público predominante estudantes e professores da rede pública e particular de ensino, sendo a maior procedência do público de Belém, com perfil heterogêneo, incluindo donas de casa, artesãos, médicos, advogados, dentre outras.

Neste contexto, pode-se considerar que o MUFPA é, na sua configuração museológica, um Museu de Arte Contemporânea da Universidade Federal do Pará, vinculado diretamente ao gabinete do reitor, e que, dentre outras ações, vem contribuindo para a preservação de coleções de artes plásticas existentes nas unidades de ensino da UFPA e restauração de retratos de juristas pintados por Antonieta Santos Feio, Manoel Pastana, entre outros do Instituto de Ciências Jurídicas.

Também é significativo destacar que o museu com esta vocação ou identidade foi se configurando ao longo de seu funcionamento e hoje está sediado em uma casa-palacete, que em sua proposta inicial de musealização também deveria ser considerada um “objeto museológico”, como referido anteriormente.

Por isso, a tensão permanente em relação aos desafios dos gestores do MUFPA, em maior ou menor grau, ao refletirem sobre a identidade ou categoria museológica da instituição, que versem sobre a noção de um museu-casa que remete ao processo de urbanização da cidade e a um segmento social de elite na Belém da *bela époque*, ao espólio da memória de Augusto Montenegro e a um espaço voltado para as produções artísticas locais das Artes Visuais Contemporâneas.

Há o debate que deve ser aprofundado, sobre o que de fato se espera da configuração de museu universitário, que verse sobre um sistema museológico ligado às funções de preservar, de documentar, de pesquisar e de comunicar (por meio das ações de exposições e de visitas orientadas), coadunando-se à tríade universitária: ensino, pesquisa e extensão. Porém, este mesmo museu pode vir a agenciar um diálogo com a sua vizinhança, a externa ao prédio, os moradores e *habitués* do bairro de Nazaré ou os discentes, docentes, técnicos e pesquisadores das unidades de ensino e pesquisa da UFPA.

No segundo gráfico (Figura 82) apresento o estudo de público por profissão, entre diversas ocupações profissionais, em que adotei como critério destacar as profissões de significativa frequência durante os anos observados: estudante, seguida de artistas e de professores.

Na interpretação do segundo gráfico (Figura 86) é possível agrupar o público por profissão, em dois períodos: entre 1986 e 2001, e de 2008 a 2013. Os anos de 2002-2003 e 2005-2007 equivalem, respectivamente,

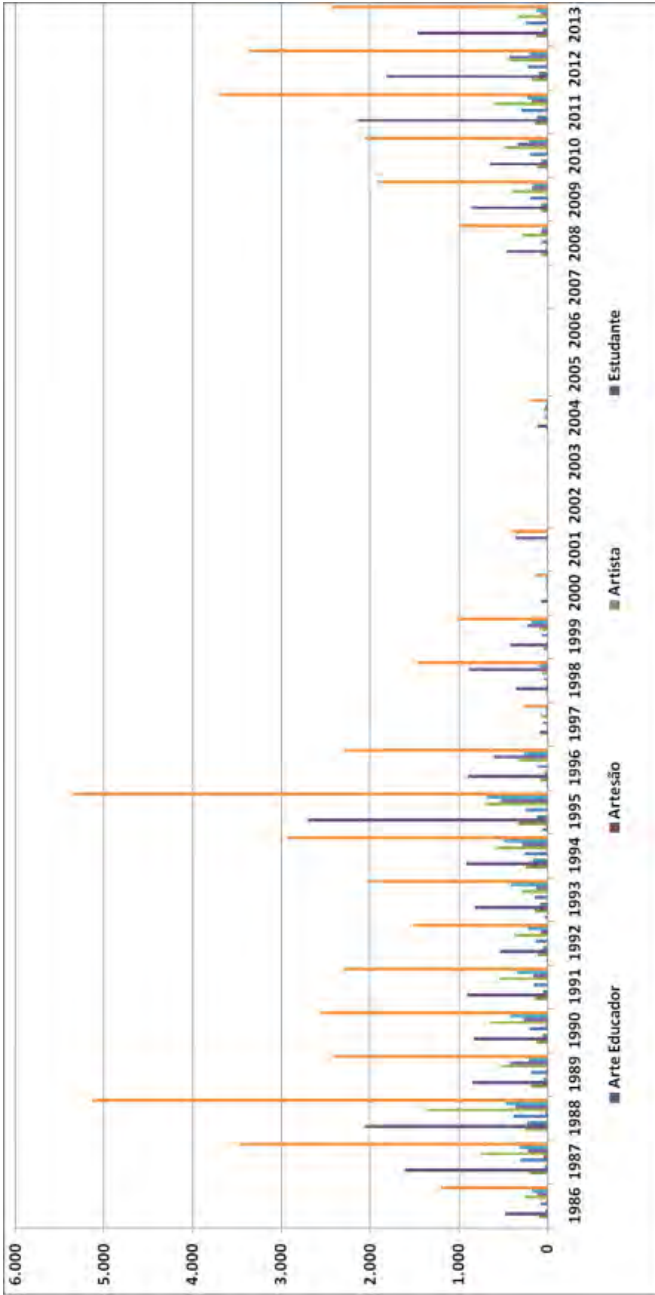


Figura 82. Gráfico de Público Visitante às Exposições, agrupado por profissão. Fonte: Livros de Frequência das Exposições/Coordenação de Acervo e Documentação do MUFPA.

aos períodos em que o Palacete estava em reforma nas suas dependências físicas ou em restauração.

Outras profissões escolhidas foram aquelas que fazem parte direta ou indiretamente dos temas de reflexão da tese, apesar de apresentarem pouca frequência. Neste caso, destaco os sujeitos que se identificam como: museólogo, artesão, estudante universitário, professor universitário e arte-educador. Destaquei estas profissões no intuito de saber se o MUFPA, como “museu universitário” e não só vinculado à universidade, teria um público específico ao perfil de museu universitário, ou seja, voltado à tríade universitária de “ensino-pesquisa e extensão”.

Ademais, sobre esta relação do MUFPA, destaco um trecho do plano de desenvolvimento da UFPA de 2011- 2015, em que a Biblioteca, o MUFPA e o Centro de Memória da Amazônia, dentre outros, são órgãos suplementares da universidade. As características desses órgãos na estrutura da UFPA são:

[...] unidades de natureza técnica, voltadas ao desenvolvimento de serviços especiais, com estrutura administrativa própria, podendo colaborar em programas de pesquisa, de extensão e de qualificação profissional das unidades acadêmicas. Na estrutura universitária, os órgãos suplementares existem também como instrumentos de apoio ao ensino, à pesquisa e à extensão e atuam dando suporte às atividades (PDI/UFPA, 2011-2015, p. 105).

Nestes termos, como já citado, ao longo de sua trajetória, o MUFPA tem mantido parcerias com algumas faculdades, atualmente com o Curso de Museologia da Faculdade de Artes Visuais e com o Curso de Arquitetura e Urbanismo, por meio do Laboratório de Conservação da Arquitetura e Bens integrados (LACORE).

No primeiro período, de 1986 a 2000, o público mais frequente foi de estudantes, seguido de artistas e professores. No segundo período, de

2008 a 2012, a maior incidência também foi de estudantes, artistas e professores. Neste contexto, os anos de maior quantidade de público foram: 1988, com 2.064 estudantes, 384, professores e 248 artistas; 1995, com 2.703 estudantes, 324 artistas e 242 professores; já em 2011, foram 2.137 estudantes, 292 professores e 144 artistas, seguindo a mesma sequência do ano de 1988. Nestes três anos percebe-se uma frequência significativa de artistas, estudantes e professores.

Outro fato que deve ser destacado é a baixa frequência de estudantes e professores universitários, independente da instituição de ensino superior. Estes dados, associados aos anteriores, indicam que a maioria dos visitantes do MUFPA são do gênero feminino, representados na categoria profissional como estudantes da rede pública e privada. Outro público-alvo que se configura são os discentes e os artistas, sendo estes fotógrafos, pintores, músicos, atrizes, destacando-se artistas plásticos e visuais.

O terceiro gráfico (Figura 83), referente à procedência dos visitantes, apresenta-se em dois grupos. No primeiro, entre 1986 a 1994, percebe-se que os públicos-sujeitos advêm da cidade de Belém, seguidos de outros municípios paraenses. O público turista apresentado com menor frequência, caracterizado como visitantes nacionais e internacionais.

Entre os anos de 1995 e 2001, não houve registro referente à procedência dos visitantes. Neste caso, excluí a análise de 1995, considerando apenas os anos de 1988 e 2011, que correspondem, respectivamente, à frequência mais significativa. Em 1998, foram registrados 3.853 visitantes de Belém em relação a 2.927 visitantes em 2011. O público procedente de outras cidades do Pará em 2011 foi de 239 visitantes contra 122 em 1988. Os turistas (nacionais e internacionais) somaram 612 visitantes em 1988 e 226 em 2011. O segundo grupo, entre 2008 e 2012, indica a maior incidência de visitantes de Belém, em relação à procedência de outros municípios do Pará e de turistas (nacionais e internacionais), seguindo a mesma tendência do grupo anterior.

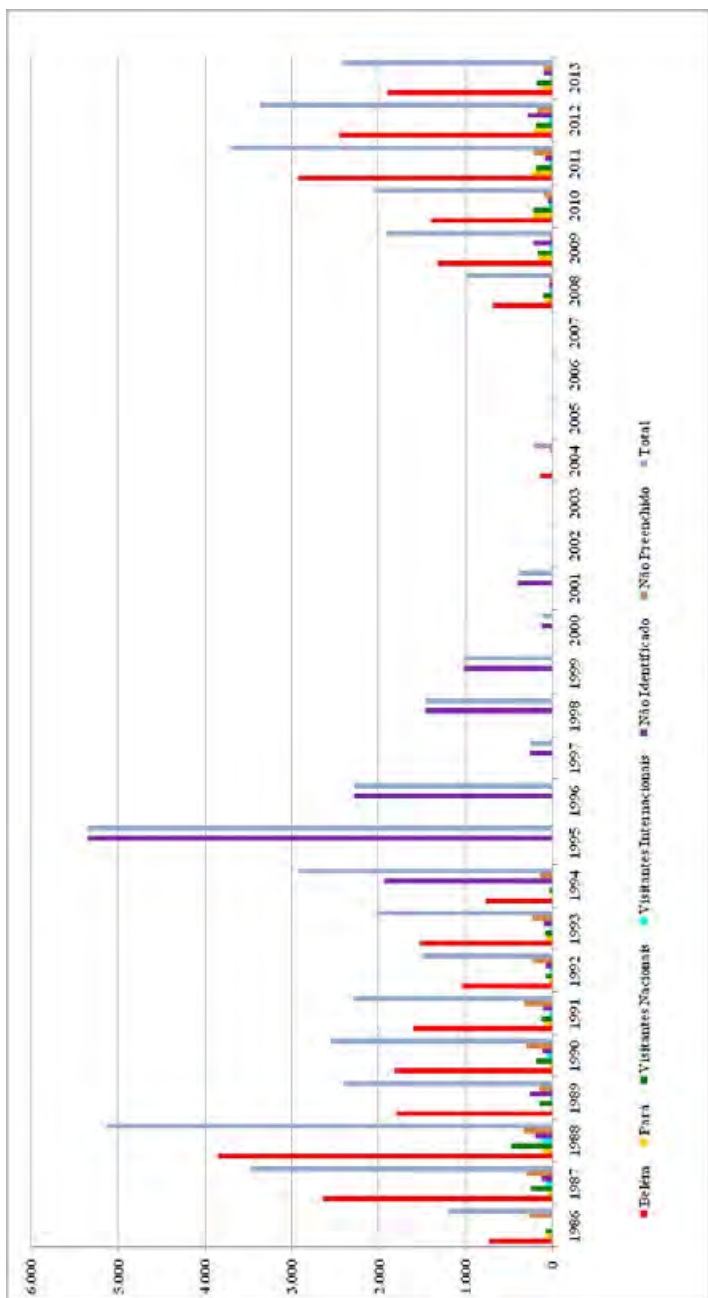


Figura 83. Gráfico de Público Visitante às Exposições, agrupado por Procedência. Fonte: Livros de Frequência das Exposições/Coordenação de Acervo e Documentação do MUFPA.

Lugar de “guarda de coisas velhas” e o “lugar dos bichos e das plantas”

Compreender quais são as noções da instituição museu nas práticas cotidianas dos interlocutores da pesquisa é uma questão central neste estudo. No quarto capítulo abordei as noções sobre o MUFPA para os trabalhadores de rua, no sexto capítulo apresento as tensões do processo de musealização e definição de uso do “Palacete Augusto Montenegro” para os agentes públicos, no caso, a UFPA. No tópico anterior aprofundo as diferenciações e características dos grupos de visitantes do MUFPA entre 1986-2013. Neste tópico enfatizo as experiências e os relatos de 33 visitantes do MUFPA.

Neste sentido, acompanhei alguns grupos de estudantes agendados para a visita a duas exposições temporárias do MUFPA. A primeira, intitulada “Oswaldo Goeldi: Poesia Gravada”, no período de 13 de dezembro de 2011 a 19 de fevereiro de 2012; e a segunda mostra, III Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia”, no período de 29 de março a 27 de maio de 2012. No mesmo período houve a exposição “Para ter de onde se ir”, do artista convidado, Miguel Chikaoka, com a curadoria de Mariano Klautau. Neste tópico não pretendo analisar as coleções expostas ou as propostas expositivas, o meu objetivo consiste em apresentar resultado das entrevistas com os visitantes-interlocutores selecionados, após a observação participante, ao acompanhar as visitas, perceber suas expressões corporais, gestos, interações sociais e suas impressões acerca da casa-palacete, enquanto objeto museológico e como cenário das obras expostas nos ambientes das salas expositivas, durante o tempo das visitas, por cerca de uma hora e meia.

Eles eram recebidos no MUFPA por educadores ou mediadores educacionais, que são alunos dos cursos de Artes Visuais e de Museologia da UFPA, e realizaram visitas guiadas às exposições. Os grupos de

estudantes, em geral, do ensino fundamental e médio, acompanhados de professores e técnicos das escolas da rede estadual, municipal e particular. Os docentes eram de diversas disciplinas como artes, letras, informática, dentre outras, sendo que alguns estavam realizando trabalhos temáticos e interdisciplinares em suas escolas, outros pretendiam associar aos conteúdos de suas disciplinas, principalmente de artes. Os dois projetos expositivos forneceram o ônibus para transportar os grupos das escolas para o museu, sem custos para as instituições, que precisaram somente fazer o agendamento prévio e preencher um formulário ao final da visita.

A visita seguia um roteiro estabelecido pelo MUFPA. Inicialmente, o grupo era recebido no primeiro salão pelo educador, e este solicitava ao grupo que se organizasse em um círculo e informava ao grupo, em termos gerais, as normas do museu e depois apresentava o artista ou o projeto da exposição. Num segundo momento, o grupo era dividido em dois, e guiados por dois mediadores para ambientes distintos do museu. Enquanto um se direcionava para a Sala da Memória o outro visitava a primeira sala do palacete, que tem o piso mais trabalhado em madeira regional mais trabalhado e as pinturas decorativas nas paredes. Nestes ambientes os monitores apresentavam a biografia de Augusto Montenegro, o histórico do Palacete e os seus bens arquitetônicos integrados. O outro grupo visitava as exposições de Miguel Chikaoka (fotografias) e Oswaldo Goeldi (gravuras). E assim a visita ia se desdobrando ao longo dos salões no térreo e no andar superior. Ao término da visita, os grupos visitavam o jardim de esculturas e finalizava fazendo uma fotografia do grupo na fachada lateral do palacete, como exposto nas Figuras 84, 85 e 86.

No total, entrevistei 33 visitantes dos grupos de visitantes e mediadores. Nas questões postas aos interlocutores as iniciais se referiam à identificação: nome, idade, e o que tinha achado da visita ao museu.



Figura 84. Grupo de estudantes interagindo com as fotografias de Miguel Chikaoka.



Figura 85.
Grupo de estudantes
no ambiente onde foi
o gabinete de
Montenegro.

Em seguida: Quais museus o visitante conhecia em Belém? Se a pessoa tinha ido acompanhado (a) ao museu? Em seu tempo livre, quais os tipos de diversão ou lazer?



Figura 86. Estudantes ao término da visita à exposição de gravuras de Oswaldo Goeldi.

No Quadro 3 apresento os lugares citados pelos interlocutores, em relação a minha primeira questão: Quais museus você conhece em Belém?

Quadro 3. Espaços Visitados pelo interlocutor em Belém.

LOCAL	FREQUÊNCIA
Museu Paraense Emílio Goeldi – “O Parque”	12
Bosque Rodrigues Alves	10
Museu de Arte Sacra	04
Museu do Estado do Pará	01
Museu de Arte de Belém	01
Canil da Polícia Militar	01
Parque da Residência	01
Palacete Pinho	01
Colégio IEP	01
Casa das Onze Janelas	01
Total de visitantes	33

Fonte: Entrevistas realizadas no MUFPA por Rosangela Britto.

As respostas a estas questões não foram conclusivas, uma vez que a minha intenção foi de potencializar as categorias nativas de museu, em contraponto à noção aferida pelo campo disciplinar da Museologia e do Patrimônio. A expressão “museu” com o “m” minúsculo refere-se à instituição, e com “M” maiúsculo, ao conceito.

Ao conversar com as crianças e adolescentes no intuito de observar aquela experiência de visita ao MUFPA como parte de suas atividades educativas, percebi que suas referências de museus, quando havia, algumas estavam relacionadas a “espaços abertos” no meio urbano. Esbocei as frequências das respostas, relacionadas a determinados lugares ou equipamentos públicos existentes na cidade, expostas no Quadro 3. Destacam-se dois locais: “o parque do MPEG” e o Bosque. Iluminarei estas ocasiões de lazer na cidade apresentando, em seguida, alguns relatos dos interlocutores, que foram divididos em três subgrupos: os estudantes de 10 a 16 anos; os docentes ou técnicos das escolas; e os mediadores culturais que orientaram as visitas educativas.

Apresento um trecho da entrevista de Isaías Souza Silva Junior, 16 anos, morador do município de Marituba. Ele visitou a exposição “Poesia Gravada: Oswaldo Goeldi” com o grupo da sua Escola Maria Helena, do Distrito de Icoaraci:

É, tava todo mundo pensado, égua a gente vai vê as onças (risos) é porque não falaram pra gente, por isso que eu até não entendi porque o nome do **outro é museu e não zoológico!** Que a gente vai lá pra vê os animais, mas **aqui é o museu mesmo, que tem exposição!**

Não, eu achei que a gente ia agora no zoológico, quando soube que não era zoológico que ia ser chato, mas não foi tão chato assim, eu gostei!

É porque pensei... aqui tem muitas coisas de regras e a gente fica até um pouco, meio, intimidado, não pode tocar nisso, não pode tocar naquilo (risos) só norma! No outro [no MPEG] a gente sai correndo [...]. É, no zoológico.

O relato de Isaías demonstra as diferenças atribuídas por ele ao espaço aberto do parque do MPEG, que lhe propicia uma sensação de liberdade, sem as normas rígidas de conduta, e o espaço museológico do MUFPA, cercado de muitas “regras” e “normas”, o que lhe causou uma sensação de certa repressão à sua conduta e deslocamento no espaço expositivo dos salões do palacete. Na sua percepção sobre o MUFPA, ele definiu como “um museu”, de fato, por ter “exposição”, diferente do MPEG, que é um “zoológico”.

Sobre a questão das normas de conduta aos visitantes no MUFPA, o educador Paulo Souza, graduado em Artes Visuais pela UFPA e mestre em Artes e atuou na corrdenação do serviço de mediação cultural do MUFPA de 2007 a 2012, fez alguns comentários sobre a incomprensão dos outros setores do museu em relação o papel da ação educativa no Em suas palavras:

Tem uma coisa que eu percebo em relação às atividades da ação educativa dentro do museu, pra mim, no sentido que diz respeito à visitaçào, ao receber o público, pra mim ela tem que ser a atividade principal deste museu, no sentido de quem chega ao museu e procura um espaço expositivo de ver uma obra dentro deste espaço, em que ser atividade principal, e em alguns momentos eu percebia que não era, e foi um pouco doloroso, e eu percebo que ainda é uma dificuldade, não é uma falta de preocupação; é uma dificuldade dentro do museu; a dificuldade seria compreender **o papel do subsetor dentro dessa coordenação cultural, e qual o papel da ação educativa.**

Tem outra coisa que eu percebo e que eu fiquei um pouco decepcionado. É de como dizer pra uma criança cega que ela não pode pegar? **Então, tudo não pode!** Parece que quando a gente já entra não pode, a gente sabe de todas as regras, de todos os cuidados que deve ter.

Teve um momento que a gente recebeu várias crianças cegas no Diário e o artista convidado foi o Luiz Braga, e nas suas imagens tinha sofá com almofada que, na verdade, era de uma senhora que morava em frente à casa dele, e durante muito tempo essa senhora recebia a visita de uma imagem que era de Nossa Senhora de Nazaré e tinha as reuniões, depois essa senhora faleceu e ele participava desse evento e fotografava a

casa; durante muito tempo ele fotografou essa casa, e a exposição era sobre essa casa, então pra registro de memória, de saudade, de pessoas que passavam pela casa, do desgaste do tempo. E a ideia que a gente teve foi colocar uma cadeira com almofada, colocar guarda-chuva, para que a criança soubesse o que tinha ali naquela imagem, e nós não pudemos fazer. Então, eu acho que foi assim uma das decepções de somente dizer aqui tem isso e a criança dizendo: mas eu não posso pegar, não posso sentir!

Então, às vezes, é difícil dizer que não pode, e eu vejo que o museu ainda tem disso. **O museu acabou se burocratizando. Claro que tem todas as regras e as necessidades dessas regras porque, afinal de contas, antes de mais nada a gente precisa preservar pra que outros possam ter o mesmo acesso, mas acho que pode ser mais flexível, como uma forma de desenvolvimento humano para que a criança interaja com a obra e perceba o espaço.**

Tinha um garoto cadeirante, e teve uma coisa que ele me disse [...] ele devia ter sete ou oito anos, e nunca imaginava que ia passar por esse momento em sua vida, que um dia poderia estar dentro de um espaço desse. Ele não tava preocupado com que estava pendurando na parede, mas com o prédio, a escada; estava encantado com prédio! A vontade dele era subir pelas escadas, e não queria ir pelo elevador. Ele queria utilizar a escada, pegar na escada.

Então, todas essas burocracias e dificuldades, elas acabam sendo superadas quando a gente ouve um relato de um garoto, de quanto nós estávamos fazendo bem pra ele!

No comentário de Paulo Souza há a proposta de adotar algumas estratégias das atividades do subsetor educativo do museu, diante da relação subjetiva de cada visitante na sua interação com o espaço arquitetônico e museológico do MUFPA, no intuito de encontrar uma “zona de contato” entre o museu e seus visitantes. Essas normatizações advêm da necessidade de conservação dos bens patrimoniais, sem se afastar da interação do público com a casa-palacete, com os objetos expostos, e as diferentes forms de conhecer o passado dos sujeitos-visitantes. Na sequência exponho outros relatos, visando compreender suas percepções sobre o local visitado e vivenciado.

O relato de Lucas Santos (12 anos), estudante do Colégio do Carmo, associado ao comentário de Raquel (10 anos), aluna Colégio John Knox e de Arthur Lacerda (10 anos), do mesmo colégio de Raquel, após a visita a exposição “Poesia Gravada: Oswaldo Goeldi”, ambos se referem aos lugares que já haviam visitado na cidade.

Rosângela: E você já foi visitar o outro museu aqui em Belém?

– Não, não tinha tido a oportunidade de visitar esse museu (Lucas Santos).

– **Não, desse estilo assim não. Só no Emílio Goeldi com meu pai, no sábado e no domingo. O bosque também é muito bonito o jardim botânico** eu gostava muito de ir lá, quando eu era criança (Lucas Santos).

Rosângela: E você, já tinha visitado outro museu ou esse é o primeiro?

– Não, **eu já tinha visitado o Palacete Pinho com meu pai**; eu já visitei o **Museu Emílio Goeldi, porque eu gosto muito de ir pro bosque e pro museu; eu gosto muito de lugares assim** (Raquel).

Rosângela: Seu pai que leva?

– Às vezes o meu pai, às vezes minha mãe, às vezes eu vou com os meus amigos (Raquel)

Rosângela: E o quê você faz lá, vê os bichos, fica correndo?

– Eu gosto muito de vê no bosque, geralmente quando eu vou, eu gosto de subir naquela escadinha que dá pra vê tudinho, um monte de coisas (Raquel);

Rosângela: Quais os museus que tu já visitaste?

– **Eu já fui para o bosque e esse museu também, também já fui pra UFPA com a minha mãe** (Arthur).

Rosângela: E lá no próprio parque do Goeldi você já tinha ido?

– Também, e **o canil da polícia militar**, a gente teve uma experiência na quarta série (Arthur)

Rosângela: Foi! E no parque do Goeldi tu já tinhas ido, no museu Goeldi?

– **Eu já fui quando eu tinha quatro anos.** Eu ainda me lembro dos animais que eu até me assustei e do aquário que eu fui tocar no vidro aí eu saí correndo, **eu era bem pirralhinho!** (Artur)

Nas três narrativas dos alunos de colégios particulares, um dos indicadores do perfil socioeconômico destes é do segmento da classe

média local, demonstrado por seus modos de vida relativos às atividades de lazer realizadas em família. Os três alunos já tinham visitado o parque do MPEG e o Bosque desde os seus quatro ou, como dito, bem “pirralhinhos”. O lazer nesses lugares é realizado em família, com pai ou mãe, ou todos juntos durante o final de semana. Outros lugares citados nos relatos, como Palacete Pinho, em visita à arquitetura histórica da cidade velha e outras experiências voltadas às atividades escolares, como a visita ao canil da Polícia Militar, demonstram a diversidade de escolhas e experiências vivenciadas pelos jovens interlocutores, como também não conheciam outros museus “do tipo do MUFPA”.

O professor Taniel Lopes Barbosa, que ministra as disciplinas informática e matemática na rede estadual e acompanhava um grupo de alunos de 16 a 20 anos do Colégio Salesiano do Trabalho, relatou os passeios com su família ao Bosque e “ao museu”. Do mesmo colégio, também destaco o relato de Camila dos Santos, 17 anos, nascida no Maranhão e mora em Belém desde os oito anos. Ela fala do seu lazer e sobre a visita à exposição:

Eu moro no bairro da Pedreira, e visito na realidade **mais o museu, o bosque, mas com a perspectiva de lazer mesmo, que eu pego a minha família e vou lá**, também porque eu não tenho tempo, mas de vez em quando a escola promove o encontro cultural deles e a gente aproveita pra enriquecer o nosso capital intelectual (Taniel Barbosa).

Horas de lazer! **Eu passeio mais com meus amigos da igreja Assembleia de Deus**. Não, o único museu que eu fui foi lá na Magalhães Barata [MPEG] eu acho que eu tinha uns doze anos, e é a primeira vez que eu tô vindo num de arte e eu gostei. Também já fui com treze anos, ao Bosque.

Sim tipo shopping, mas museu, muitas casas antigas que deve ter alguma coisa dentro que possa visitar, então eu não sabia e agora que eu tô sabendo, eu devo ter passado aqui na frente e não sabia que aqui era um museu (risos). Hoje é o segundo dia de aula e a gente já teve um passeio, foi interessante porque pegaram a gente de surpresa (Camila).

Sobre os “passeios com a família” ao Bosque e ao parque do MPEG, citados pela maioria dos interlocutores, de idades e perfis socioeconômicos diferenciados. Apresento algumas relatos de Maria Sylvia Nunes, sobre o significado deste lazer familiar na sua infância, entre 1930 e 1940:

É que quando a gente era criança era o passeio preferido, às vezes até esse passeio virava piquenique, porque a mamãe preparava uma cestinha de sanduíches e a gente ia, convidava amigos, e ia toda a criançada pra lá, agora nós éramos assim super monitorados, não podíamos mexer com os bichos e não sei o quê [...], mas nós gostávamos muito e também era lugar de bater fotos, todo mundo ia bater fotos, a onça no fundo, a gente na frente essas coisas. **Então, naquele tempo o museu era o museu Goeldi, quando a gente dizia vou ao museu não precisava dizer qual, porque era o único que tinha, e tinha uma atração especial pras crianças, agora, engraçado que nesse tempo as escolas não faziam visitas.**

Também, depois **a gente tava mais adolescente, era lugar de namoro,** aqueles namoros assim: não conta pra ela que eu estou namorando com ela (risos). **Pois é, então tudo isso era um encanto pra nossa infância. Olha! Era um lugar mágico, fora que a gente podia correr à vontade, não tinha ninguém gritando** – olha o carro, não sei o quê (risos). Então, era um lugar maravilhoso pra nós.

Rosângela: Professora, e a senhora ia também lá pro Bosque?

Era bem mais [...] nós vínhamos a pé pro Museu Goeldi, a gente morava em Nazaré, antes do Lago do Redondo, e a gente ia a pé, de turma pro Museu Goeldi, e aí o Bosque a gente tinha que pegar condução, já era uma coisa mais complicada, se bem que naquele tempo não tinha tanto carro, então era bonde. A gente ia de bonde, era uma delícia também essa viagem.

Pois é, então a gente ia de bonde, e era o mesmo sistema, levava cestinha de sanduíche, garrafa térmica com suco, essa coisa, a mesma coisa, agora só que era [...] tinha que ser programado com mais antecedência, pedir licença pros pais sabe, era uma coisa mais [...]. Era um passeio familiar, mas era muito gostoso, **e tinha uma coisa no Bosque, tinha cavalinho,** que no resto do ano só tinha no Círio né, ali no arraial. Então, lá tinha cavalinhos

o tempo todo, e depois, mais tarde, tinham uns carrinhos que eram puxados por pônei, que também era um encanto, e tinha pros mais ousados um tobogã enorme. No Bosque tinha isso e era muito bom.

Tinha um orquidário bellissimo, que era feito numa casa, que o chão era água, então só com pedras pra gente pulando pra olhar as orquídeas. E o teto era de vidro, era lindo, era muito legal.

Era muito legal o Bosque, mas o Bosque era assim o auge né [...]. Vamos ao Bosque quando? No fim do mês, no dia tal marcado sabe, e só se podia aos domingos lá, eu não sei se era aberto os outros dias da semana, eu não me lembro, eu me lembro que todas as visitas que a gente fazia, talvez porque os pais da gente podiam ir.

No final de semana, a gente sempre ia no domingo pro Bosque de manhã.

Em 1961, a visita ao Bosque também era o passeio predileto de minha tia Hillarina e da minha mãe, Mariolina, com seus dois filhos, o Antônio Carlos da Silva Britto, que à época tinha quatro anos, e o Theodorico, meu irmão, que tinha dois anos. Eles brincavam, passeavam de barco no lago e faziam piquenique. Apresento o relato de Hillarina e a fotografia de um desses momentos de lazer no Bosque (Figura 87):

Então, era interessante, olha, a mãe dinda ia pra feira, nesse tempo a mãe dinda vendia tamanco na feira de Santa Luzia, e eu ia pro Bosque com o Antônio Carlos, a gente preparava as comidinhas que ele gostava. A gente levava uma lona pro Antônio Carlos brincar, ficar descalço e andar naquela lona. Nesse dia da fotografia, foi a Izabel conosco. Saiu no barco com a Izabel e o Antônio Carlos e o Teozinho. A Mariolina também estava conosco. **Era a minha distração, eu não tinha onde passear, né minha filha, pra vim de lá da Lomas pra trazer pra praça, pra trazer pra Praça Batista Campos, eu vinha dificilmente, só quando a mãe dinda tava de folga pra me ajudar.**

Conversei com o Antônio Carlos, meu primo, filho de Hillarina, no dia 15 de junho de 2014. Ele atualmente está com 57 anos de idade, é professor de português da rede pública estadual e me relatou que nunca visitou outros museus na cidade, mas sabe da existência deles, em especial o Museu de Arte Sacra. Ele só visitou o parque do MPEG e o



Figura 87. Passeio ao Bosque: Hillarina à direita, Théo ao meio e Antônio à esquerda. Foto: acervo pessoal.

Bosque com sua mãe. Ele me disse que ia a estes lugares para passear e brincar com os primos e fez questão de diferenciar suas atitudes de ir a estes lugares para passear e não para estudos, por exemplo, estudar ecologia. O “Bosque sempre foi um lugar bom de passear”. Para ele, o bosque não é um museu. Como hábitos de lazer, gosta de música erudita, frequenta o Teatro da Paz, as audições de música, desde quando era aluno do colégio Nazaré, em 1966, e continua frequentando até hoje. Lembrou-se dos momentos vivenciados no Bosque e registrados na fotografia, e reiterou que também levou seus filhos do primeiro casamento para passear no Bosque, no período em que morava em São Brás, na casa de sua mãe.

O *habitus* (BOURDIEU, 1996) de frequentar o Bosque e “o museu”, no caso o parque do MPEG, advém de uma longa tradição das famílias belenenses. É uma prática de consumo cultural realizada entre gerações, nos diferentes segmentos sociais. Conforme se observa nas narrativas de Hillarina e de seu filho Antônio Carlos, os “piqueniques” realizados no Bosque em 1961, assim como retornei aos vinte primeiros anos do século XX, a partir dos relatos de memórias de Maria Sylvia, que destaca a distância entre a sua casa, na Avenida Nazaré, até o Bosque, e o envolvimento de toda a família e amigos nas duas programações de ir ao Bosque e ao MPEG, a mesma experiência de passeio familiar foi relatada pelos jovens interlocutores.

No intuito de compreender as características atribuídas pelos interlocutores a este “tipo de museu”, que estavam tendo a oportunidade de conhecer por meio da visita agendada pela escola, direcionei algumas questões que caracterizaram melhor o local que estavam visitando. Destaquei os relatos de Gabriel (10 anos), da Escola John Knox, e da professora Ana Selma Barbosa Cunha, da Escola Nestor Nonato, do bairro da Condor, que acompanhou um grupo de alunos de oito a dez anos:

Eu gostei do museu porque sei lá [...] aqui tem muitas casas em Belém que retratam a época antiga.

Rosângela: E quais são as outras casas que você já visitou?

Outra casa do governador [...] eu acho que só [...] (Gabriel)

Lá no museu da UFPA eu percebi que eles ficaram mais deslumbrados com o espaço em si, a ideia do palacete e tudo mais e pouco se ligaram nas fotografias e tal (Ana Cunha).

Portanto, a partir desta etapa da pesquisa esboço alguns aspectos acerca das noções de Museu e de Patrimônio empregadas pelos grupos sociais urbanos, na condição de visitantes do MUFPA. Os outros locais de lazer mais citados foram as idas ao cinema, ao shopping e alguns à igreja, em especial à evangélica. Outros ficam em casa assistindo TV e poucos citaram leituras, geralmente os professores. Deste grupo de 33 interlocutores em relação a museu e sobre patrimônio, as suas preferências estão ligadas à ideia de espaço aberto, de Museu a céu aberto e de áreas verdes ou ao patrimônio ambiental – e não como a noção de museu identificada para o Rio de Janeiro (CHAGAS, 1987), ou seja, a de que o museu está associado à “ideia de coisa velha e antiga”.

Ademais, também associo as minhas interpretações a uma ressignificação do conceito de Museu Integral, conforme apontado por Scheiner (2012), para repensarmos a contribuição da inter-relação entre o campo teórico-prático da Museologia e da Antropologia Social (em especial a antropologia urbana e das paisagens), em relação às minhas experiências práticas em museus na cidade de Belém.

Por outro lado, associada a essa noção de operabilidade da pesquisa das práticas espaciais, articulam-se as próprias formas sociais, pelas quais os praticantes das localidades e dos espaços daquelas paisagens urbanas operam sentidos, configuram táticas e exercem suas ações no bairro de Nazaré, no MUFPA, no Bosque e no parque do MPEG. Tais dimensões oscilam entre dois polos que se tensionam no contexto

citadino, quais sejam: os “lugares de memórias” (NORA, 1993, p. 1-28) e as “memórias dos lugares” (ABREU DA SILVEIRA, 2004), esta última compreendida como dimensão da aura do lugar prenehe de memórias subterrâneas, de lembranças de toda ordem e de “fantasmas” do passado belenenses ligados à vida vivida.

Portanto, neste tópico apresento a narrativa etnográfica sobre a materialização destas noções através das memórias e dos relatos dos interlocutores, e a observação participante da relação do público com as exposições museológicas do MUFPA, acerca do processo de produção e recepção das mostras que ali ocorrem, compreendendo o espaço expositivo como um lugar de deslocamento ou de fluidez do público visitante procedente de Belém, de outras localidades, estados e países. Sendo assim, a proposta da observação participante foi ao encontro das indicações de Clifford (2000), quando sugere que *os loci* da pesquisa etnográfica no mundo urbano contemporâneo abarcam espaços de representações em fluxos e de deslocamentos, como os “salões do MUFPA”, na sua função expositiva.

O lugar de estudo, o MUFPA, no bairro de Nazaré, aponta-me que a ideia dos diferentes “grupos urbanos” (OLIVEN, 2007) – os trabalhadores de rua do entorno e os 33 interlocutores que frequentaram as exposições realizadas em um espaço fechado, no Palacete-museu –, está provavelmente relacionada à de “coisa velha e antiga”, em contraste com os espaços abertos, parques, bosques, nomeados “lugar dos bichos”, como o Parque do Museu Goeldi e o Bosque Rodrigues Alves.

O estudo da percepção da “musealidade” (SCHEINER, 2005) desses “grupos urbanos” está relacionado às “práticas culturais espaciais” (CERTEAU, 2008a, p. 37-53; MAYOL, 2008, p. 37-45), de visitar uma exposição como atividade educativa de suas unidades de ensino, ou mesmo enraizada no *habitus* (BOURDIEU, 1996) das famílias belenenses. Neste contexto, a

partir dos relatos dos interlocutores e da interpretação dos conteúdos destes relatos, pretendi refletir sobre a materialização e sobre as noções de museu e de lugar público.

Também relato a observação de alguns acontecimentos ocorridos nas áreas do MUFPA em relação à mostra do fotógrafo Miguel Chikaoka, no âmbito do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, e a reação de uma funcionária prestadora de serviços de limpeza lotada no MUFPA.

O jardim do MUFPA estava com um colorido diferencial – os tons de verde da vegetação foram acrescidos de outras cores – os tons de azul dos uniformes das crianças, que enquanto aguardavam curiosas a entrada no Palecete-museu, exploravam as obras de arte expostas no jardim, para logo depois se organizarem em fila com os professores e mediadores educativos do museu, para subirem a escadaria da casa e visitarem a exposição do fotógrafo Miguel Chikaoka.

Naquele momento, a exposição recebia a visita dos estudantes do Colégio Sucesso, instituição particular de ensino, com alunos entre 11 e 12 anos. No porão da casa, onde funciona a área de serviço e a biblioteca, o som dos passos do grupo de visitantes no piso de tábua corrida em acapu e pau-amarelo propagou-se no ambiente e possibilitou o avivamento das memórias sobre a fase escolar de dona Ocilene Paiva (34 anos), mais conhecida como Leny, auxiliar de limpeza do museu. Aquele som das passadas das crianças no piso remeteu aos seus passeios escolares aos ditos “lugares dos bichos”:

O que eu me lembro é que a gente ia para os passeios [...] quando a gente era pequena, a gente ia pelo colégio ao museu, assim que eu falo, não estes assim, como este aqui [o MUFPA]. Deste tipo eu só vim conhecer agora. Antes, eu até passava pela porta e via o jardim todo iluminado, eu trabalhava num consultório aqui perto [...]. O museu que eu falo é aquele como o Museu Emílio Goeldi, o lugar dos bichos (Leny, 26/04/2012).

As lembranças de dona Leny agregam-se às referências de outros atores sociais de segmentos socioecômicos e idades diferenciadas, como a fala de Terezinha Siqueira, minha amiga idosa, já apresentada em outro capítulo, quando afirma que:

[...] antes de trabalhar na Associação de Museus do Pará só tinha ido a museus como os parques com animais e os com plantas, no Parque do Goeldi e no Bosque. Eu levava os meus filhos (Terezinha Siqueira, 30/01/2012).

Em conversação com a mamãe e a titia, a ideia pejorativa de museu como o lugar de guarda de coisa velha, também surgiu ao longo dos nossos diálogos:

Porque o museu que relembra todas as celebridades do passado, de tudo, não é, diz que não é. A minha opinião é essa: **“Quem gosta de passado é museu”** (Hillarina, 9/09/2012).

Eu não concordo com esse negócio de museu. É tudo, no **museu a gente vê as coisas antigas, a gente vê o passado, a gente vê o futuro e o presente**, o museu, não é dizer que o museu bota pra trás as coisas antigas (Mariolina, 9/09/2012).

Em relação ao MUFPA, Augusto Vianna, antigo funcionário do museu, reflete sobre a instituição e o perfil do MUFPA:

Sim, é que alguma coisa tem que ter, um foco, não pode ficar atirando pra todo lado, porque senão cai **naquela antiga ideia de que o museu é um depósito de coisas velhas**, que estão por aí, e alguém acha que é interessante e trás pra cá. Então, teve um foco como o dela [da Jussara], isso faz com que o museu, além de crescer, fique mais interessante, **ele deixa de ser esse depósito de coisa velha**. Hoje, a professora Jussara já definiu mesmo a meta do museu, pelo menos na gestão dela: **Arte Contemporânea**. Bem, o lado positivo é que deu um foco pro museu, acho o lado positivo é esse.

Mas, por outro lado, isso fez com que outras coisas não mais voltassem pro museu, por exemplo, alguns anos atrás nós tivemos uma exposição que veio da área de engenharia, que foi muito bonita, sobre barcos, a construção de barcos no interior, mas foi o pessoal de engenharia. Então,

essa construção de barcos que são feitas no interior, ela veio pro museu com uma função didática, ao mesmo tempo científica e ao mesmo tempo artística, porque eles trouxeram pessoas do interior que sabem construir barcos, acompanhados por engenheiros de área de construção.

Pra mim, a ideia fundamental de museu ela é educacional, se ele não for, ele fica uma vitrine de loja, só pra mostrar coisas bonitas ou nem sempre, porque hoje eu não acho que a arte seja bonita, acho ela feia, a arte, ela reflete nosso mundo né, o mundo feio que nós vivemos. Mas a primeira função do Museu é ser uma sala de aula, se não educar, pra quê pôr os quadros na parede e chamar as pessoas, se ela não for educativa, acho que o fundamental, o principal é isso, educar.

Os mediadores educacionais das duas mostras relatadas também comentaram as suas noções sobre a instituição museu. Maria Silva (26 anos), aluna do curso de Artes Visuais; Ediberto Júnior (26 anos), também do curso de Artes Visuais; Edi Carlos Costa Santos (25 anos), sétimo semestre do Curso de Artes da UFPA e Steffani Sagika, também graduada em Artes Visuais:

Pra mim eu acho que assim pela experiência que eu tô tendo aqui é um local onde a gente recebe as obras de arte e onde tem essa possibilidade do público ter contato com as obras, **mas eu acho que é um espaço que ainda não é aberto pra todo mundo, mesmo se for gratuita a entrada, como no museu da UFPA, mas a gente vê que ainda é um público seletivo, que muita gente ainda não vem até o museu e aí o museu ainda tá muito distante da sociedade,** então isso é um tanto angustiante, porque, por exemplo, as obras do Goeldi – ele fez as obras retratando as pessoas humildes, mas eu sei que dificilmente uma pessoa muito pobre viria até o museu pra ver as obras dele. Então, eu ainda acho que o museu é um espaço muito seletivo e que não é aberto pra todo mundo, e eu não sei por que não é tão democrático assim (Maria Silva).

Em outro ponto que o museu é importante é a memória pra gente não esquecer nosso passado e nem fazer nossas “merdas” no futuro, muitas coisas que aconteceram no passado a gente ignora porque a nossa memória não responde àquilo. O trabalho do museu é lembrar que nós temos um passado longo que precisa ser estudado; eu gosto de pensar dessa forma, é bom a gente lembrar dos nossos antepassados,

dos fatos importantes, bons e ruins, e o museu está nisso; este é o trabalho dele, fazer a gente lembrar, é um álbum de fotografia de grande formato porque nós temos diversas imagens que vão permitir que a gente lembre do nosso passado, que faz o que nós somos hoje. Esses dois fatos são importantes e precisam ser lembrados – **o museu é contar história antes e durante, pra termos um futuro mais produtivo** (Ediberto Júnior).

No museu, eu acho que eu tinha uma ideia que nem todo mundo tem, que o museu é um espaço que guardavam coisas antigas e era um espaço de memórias. E o próprio museu foi mudando a sua concepção, eu acho que ele também tinha essa ideia e hoje ele já é uma coisa mais aberta que integra tanto as coisas antigas e as mais contemporâneas, também com a ideia do ecomuseu, que abrange uma coisa muito maior que são as ideias, tradições, incluindo não só objetos, mas também pessoas. Então eu acho que o museu também era isso e, de acordo com esse processo, eu vou também acompanhando um pouco dessa influência.

Rosângela: Então a tua visão [...] tu já visitaste quando era criança o parque do Goeldi?

Já, mas eu não considerava um museu, era um lugar de lazer;

Rosângela: E o museu não é um lugar de lazer?

É, não sei! (risos) Mas eu acho que é (Edi Carlos)

Hoje, **ainda é uma coisa meio elitizada, não sei se tem uma relação cultural, ainda é uma coisa distante do cotidiano das pessoas e eu acho que esse é um desafio se situar mais no cotidiano das pessoas, como uma coisa natural no processo cultural.** Tem algumas exposições temáticas que ficam muito alheias ao interesse das pessoas, mas eu acho que as pessoas não vêm, e quando vêm não buscam sentir a exposição com interesse (Steffani).

Em síntese, observo nos relatos destes quatro jovens entre 25 e 26 anos, alunos de graduação em Artes Visuais, as noções críticas de museu como “espaço público”, como um “espaço elitista” e “distante do cotidiano das pessoas”. Neste sentido, permanece o grande desafio dos trabalhadores dos museus, de agir estrategicamente no intuito de mudar estas abordagens nos museus locais, em especial no MUFPA. Mas, como bem lembram Ediberto e Edi Carlos, este é um lugar de memória e história,

bom para lembrar o passado e projetar o futuro, “que integra as coisas antigas e mais contemporâneas”. As noções destes jovens interlocutores se distanciam do dito que o museu é o local de “guarda de coisas velhas”.

No fechamento do capítulo, exponho uma estratégia que vem sendo adotada pelo MUFPA, na aproximação com artistas na aquisição de obras cujos projetos expositivos respeitam o diálogo com a arquitetura do palacete-museu.

Traços locais

Este projeto expositivo idealizado pelo artista visual Armando Sobral, artista visual, executado de forma contínua pelo MUFPA na administração de Jussara Derenji. Destaco este projeto por visar a formação de acervo que privilegia os artistas locais e propõe um desafio aos artistas de criação de suas obras a partir do diálogo com o espaço arquitetônico e museológico do “Palacete Montenegro”.

Realizei a observação participante de três versões do projeto: a primeira, de 18 de agosto a 30 de setembro de 2011, com pinturas, gravuras e objetos de Armando Sobral e Marcone Moreira. A segunda versão, de 21 de agosto a 21 de setembro de 2012, com instalações e fotografias de Alexandre Sequeira e Armando Queiroz; e a terceira versão, de 13 de dezembro de 2013 a 12 de fevereiro de 2014, com pinturas e objetos de Ruma Albuquerque e Geraldo Teixeira. Dentre estas, detenho-me nos trabalhos de Alexandre e Armando, em especial na obra de Armando, com maior aproximação à ideia de diálogo com o “prédio antigo”.

Na primeira proposta, o artista Armando Sobral apresentou gravuras de séries diferenciadas de sua trajetória artística, e Marcone Moreira organizou algumas pinturas no formato de livros de artistas. O diferencial foi em relação à possibilidade de manuseio dos desenhos e

pinturas de Marcone. Nesta mostra, acompanhei o grupo de portadores de deficiência visual, auditiva e cognitiva do Centro de Atendimento Educacional Gabriel Lima, da SEMEC, que funciona na Escola de Artes e Ofícios do Paracuri, no distrito de Icoaraci. Conversei com a professora Alcinda, que disse ser usuária dos serviços do MUFPA. Após a visita, o grupo desenvolveu uma oficina de pesquisa de texturas, no próprio ambiente do museu, conforme exposto nas fotografias que registram o envolvimento corporal da criança com baixa visão e o livro de artista de Marcone Moreira (Figura 88) e uma imagem do grupo, que após visita realizou da oficina de desenho após a visita)(Figura 89).

Em Traços Locais III, Ruma e Geraldo organizaram um bate-papo sobre as suas obras e a participação no projeto em fevereiro de 2014. No geral, a temática do debate se direcionou para a gestão dos espaços museológicos. Neste encontro, Ruma destacou a sua obra “Diálogos das Marés”, de 2008, no âmbito do Salão Arte Pará, elaborada em papel



Figura 88. Criança manuseando o livro de artista de Marcone Moreira.



Figura 89. Grupo desenhando no salão do MUFPA.

pardo, recortes e pinturas. A forma da obra seguiu as linhas sinuosas, no intuito de dialogar com as linhas curvas da escada em madeira (Figura 90).

Geraldo destacou que a relação do artista visual com o museu é uma “troca de prestígios”, que o “museu se comporte como museu”, ou seja, que “preserve adequadamente suas obras” e o artista deve “doar boas obras”. Ruma destacou o esforço de Jussara de imprimir uma postura profissional ao MUFPA, construindo a reserva técnica e tendo museólogos capacitados ao manuseio de suas obras de arte. Ruma relatou algumas lembranças da casa-palacete antes da restauração da edificação e as associou à “Casa da Mortiça Adams”: “está realmente relacionada às cenas dos filmes da Família Adams, que acontecem em cenários cheios de teias de aranhas, poeiras, mofo e muita infiltração, além da deterioração do prédio⁶”.

⁶ Diálogo realizado por meio eletrônico entre Rosângela e Ruma, em 19/02/2014.



Figura 90. Obra de Ruma Albuquerque e a escada de madeira do museu.

Em 13 de dezembro de 2013, acompanhei a mediação de Paulo Souza aos 30 alunos da região das ilhas, da comunidade de Piriquitaqura na ilha do Combu. A ação educativa fazia parte de um projeto realizado por Paulo, que teve o aporte financeiro da Bolsa de Mediação Artística do Instituto de Artes do Pará (IAP), com a Bolsa de Mediação Artística. Na comunidade Piriquitaqura, na Ilha do Combu, que compõe a porção insular de Belém, moram aproximadamente 65 famílias, a economia gira em torno da pesca do camarão e do extrativismo do açaí.

Durante a visita dos alunos da comunidade Piriquitaqura ao MUFPA, acompanhei a mediação nas mostras de Geraldo e Ruma. O conjunto das obras versava sobre as embarcações regionais. O educador que orientou a visita aproximou a realidade ribeirinha dos alunos à temática da água, das embarcações e de alguns objetos e pinturas (Figura 91). Ao final, os alunos foram convidados a pintar suas impressões, em formato de “paisagem”, isto é, com o papel na posição horizontal.



Figura 91. Obras de Geraldo Teixeira observadas pelo grupo de visitantes e mediadores.

Acompanhei de perto o interesse de algumas crianças pelo que estavam vivenciando, e fiquei próxima a Jamily Soares (7 anos), que a mãe é dona de casa e seu pai é pescador (Figura 92a-b). É uma criança muito simpática, e ao final me ofertou o seu desenho, e eu lhe ofertei um bloco de papel com o nome do MUFPA.

Neste tópico refiro-me a um projeto expositivo do MUFPA, e as interações dos diferentes e múltiplos públicos com a exposição museológica composta por obras de arte contemporânea. Neste sentido, concordo com a afirmação da museóloga Marília Xavier Cury (2009), de que, “independente de seu capital cultural, o público faz um uso de exposições a partir de seu cotidiano” (CURY, 2009, p. 169).

Nesta direção, discordo das assertivas de Pierre Bourdieu (2003), de que o consumo cultural de museu é uma das práticas culturais que

mais dependem de um elevado capital cultural, em referência a sua pesquisa em museus franceses: “a frequência dos museus – que aumenta consideravelmente à medida que o nível de instrução é mais elevado – corresponde a um modo de ser, quase exclusivo, das classes cultas” (BOURDIEU, 2003, p. 37).



Figura 92a-b. Jamly apresentando o seu desenho.

Na paisagem de Jamily, à direita ela representou a sua casa de madeira, e ao centro tem o desenho de um vaso com flores sobre uma mesa. Do lado esquerdo da imagem, ela desenhou uma palmeira de açaí, pintou o sol que sorri para a cena e ao centro ela desenhou um pássaro apoiado num “toco” de madeira no rio. A forma alongada do pássaro, segundo Jamily, está relacionada a um “desenho do artista”, que estava próximo ao seu campo de visão – era uma pintura de Ruma.

Na exposição Traços Locais II, com obras do Armando e Alexandre, eu acompanhei o processo de criação e abertura da mostra. Alexandre expôs, dentre outras obras das suas várias fases, a série “Espaços do Afeto” (Figura 93), já descrita no segundo capítulo.

Ademais, Alexandre expôs suas fotografias próximas aos móveis da Casa, criando pequenos ambientes que poderiam ser utilizados pelo público (Figura 94). Os dois artistas elaboraram uma obra conjunta intitulada de “Objetos casados”, com a fotografia de Alexandre e o objeto de Armando.

Do conjunto das obras expostas, destaco duas que estavam diretamente interligadas às camadas de memórias da casa-palacete e à historicidade do jardim e depois do museu. Foi como o artista criou dois objetos associando algumas peças coletadas por ele e os “achados arqueológicos” coletados pelos operários durante a restauração do palacete, e outros fragmentos coletados quando realizou a *performance* da obra “Desapego”. Apresento fotografias desses objetos e o relato de Armando Queiroz sobre a sua intenção na realização dos objetos (Figuras 95 e 96).

A narrativa de Armando sobre as intenções do processo de criação de sua obra me remeteu à dimensão dos museus como coleções pessoais, do nosso cotidiano. As coleções de selos, cartões-postais são objetos biográficos que remetem à recordação de um momento especial



Figura 93. Interação de Orlando Maneschy com a série de fotografias de Alexandre Sequeira.



Figura 94. "Obra Casada" (2012), de Alexandre Sequeira e Armando Queiroz.



Figura 95. "Novos vidros" (2002). Foto do artista.



Figura 96. "Tartaruginhas" (2012). Foto do artista.

vivenciado por cada pessoa. As criações de Armando trazem para a exposição os bastidores do processo museológico, que consiste na pesquisa, na preservação e comunicação pela via das exposições e dos processos educativos. A obra conceitual, que aproxima tempos dispersos por meio da composição material e simbólica das coisas, no caso, os achados arqueológicos e seus objetos colecionados no tempo presente da vida urbana.

Colagens & Cartografia VI: público do MUFPA e a definição de museu

Enfim, este capítulo objetivou caracterizar o público visitante do MUFPA de 1986 a 2013, a partir da pesquisa quantitativa. A maior frequência foi de estudantes das redes estadual, municipal e particular de ensino, os docentes e os artistas. Também as mulheres frequentaram mais o museu, em especial pessoas procedentes de Belém. Os *habitués* do local não são os moradores do entorno, mas alguns visitam o espaço, sendo atraídos pela programação visual. Os frequentadores são as pessoas que trabalham em instituições próximas ou que estão fazendo cursos em algumas instituições de ensino, e aproveitam o horário de almoço e os intervalos de suas atividades para conhecerem o espaço museológico. Também há a parceria firmada entre o MUFPA e a SEMEC, pela qual os docentes frequentam regularmente o espaço para desenvolverem seus programas pedagógicos ou trazerem seus alunos. Entre os colégios do entorno, a Escola Pinto Marques realiza visitas regularmente ao museu, especialmente a professora Raquel Veiga com seus alunos. Os demais visitantes assíduos provêm de escolas de outros bairros e distritos de Belém, a exemplo das escolas de Icoaraci ou da região das Ilhas.

As concepções nativas de museu dos 33 interlocutores estão associadas à ideia de espaços abertos, como os parques e jardins, os chamados

“lugares dos bichos” e das “plantas”, que de certa forma remete a uma noção de natureza, representada nos jardins e parques, e também a uma longa tradição que vem sendo repassada entre gerações de famílias de passear no Bosque e no “parque do MPEG”. As atribuições de valores ao patrimônio construído ou ao “espaço arquitetônico”, espaço fechado, o vazio protagonista da arquitetura está associado aos valores de antiguidade, como já referido, as reflexões sobre atribuições de valores de Alois Riegl (2006).

Em síntese, exponho as definições normativas para acrescentar concepções sobre o museu, suas características e funções em nível nacional e internacional. Aqui, minha intenção não é debater estas definições, nem a história da formação dos museus em Belém; o foco volta-se às noções nativas desta instituição, a partir da percepção dos interlocutores.

Segundo o Conselho Internacional de Museus (ICOM) – associação sem fins lucrativos criado em 1946, que reúne aproximadamente 30.000 membros de 137 países, a definição da instituição museu:

(ICOM Statutes, adopted by the 22nd General Assembly (Vienna, Austria, 24 August 2007) Artigo 3º:

Um museu é uma instituição sem fins lucrativos, permanente, em benefício da sociedade e seu desenvolvimento, aberto ao público; que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe o patrimônio tangível e intangível da humanidade, além de ser um ambiente para fins de educação, estudos e diversão.

Em complemento à definição (SEOUL, COREIA, 2004):

(a) A definição de Museu acima deverá ser aplicada sem nenhuma limitação relativa a natureza do órgão dirigente, do estatuto territorial, do sistema de funcionamento ou da orientação das coleções da instituição interessada.

(b) Além das instituições designadas como ‘museus’, consideram-se qualificados como museus, para os fins desta definição:

viii) os sítios e monumentos naturais, arqueológicos e etnográficos e os sítios e monumentos históricos de caráter museológico, que adquiram, conservem e comuniquem a evidência material dos povos e do seu meio ambiente;

ii) as instituições que conservem coleções e exibam exemplares vivos de vegetais e animais, como os jardins botânicos e zoológicos, os aquários e vivários;

iii) os centros de ciências e planetários;

iv) as galerias de exposição não comerciais; os institutos de conservação e galeria de exposição mantidas por bibliotecas e centros arquivísticos;

v) as reservas naturais;

vi) as organizações internacionais, nacionais, regionais ou locais de museus, [bem como] os ministérios, departamentos ou instituições públicas responsáveis por museus, de acordo com a definição acima;

vii) as instituições ou organizações sem fins lucrativos, que realizem atividades de conservação, pesquisa, educação, treinamento, documentação e outras, relacionadas aos museus e a museologia;

viii) os centros culturais e demais entidades que facilitem a conservação, a continuação e a gestão de bens patrimoniais materiais ou imateriais (patrimônio vivo e atividades digitais criativas);

A definição de museu do ICOM é adotada mundialmente, sendo bastante abrangente, inclusive não necessita citar o termo “museu”, como explicitado. No Brasil, tem-se o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), ligado ao Ministério da Cultura, que regulamenta esta área por intermédio da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, nomeada “Estatuto de Museus”, que no seu Art. 1º define a instituição museu:

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

Outra definição ou noção que está sendo indiretamente citada nos últimos capítulos é o conceito de museu universitário e o de museu-casa.

Compreendo que a adjetivação de histórico, artístico, antropológico ao termo museu, necessariamente não o torna exclusivo de uma determinada área disciplinar de conhecimento, pois, no sentido lato, os museus são, ao mesmo tempo, artístico, histórico e antropológico.

A noção de museu universitário está relacionada ao seu vínculo à universidade e seus desafios para o século XXI, como aponta Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 111), esta será menos hegemônica, e sua especificidade versa por ser ela a instituição “que liga o presente ao médio e longo prazo pelos conhecimentos e pela formação que produz e pelo espaço público privilegiado de discussão aberta e crítica que constitui”. Ademais, a atuação de um museu universitário está relacionada a uma política universitária abrangente, devendo ser parte estruturante deste todo de uma política universitária sistêmica. Estas questões são abordadas pela museóloga Maria Célia Teixeira Moura Santos (2008a, p. 115-124; 2008b, p. 229-239), no Fórum permanente de Museus Universitários, realizado em Minas Gerais (2006). Nos termos de Santos (2008, p. 115-124), os museus universitários devem colaborar com a realização de uma “prática museológica que seja educativa, contribuindo para a formação de cidadãos críticos, comprometidos com a realidade e capazes de produzir conhecimento” (SANTOS, 2008, p. 117).

Scheiner (1992, p.15-19), no I Encontro Nacional de Museus Universitários de 1992, reporta-se aos museus universitários como uma categoria peculiar no universo dos museus, e que este vise trabalhar em conjunto com a escola, numa experiência de integração e de complementação. A autora alerta que os mesmos não devem se voltar para ações internas, ou seja, enquanto “Museu para a Universidade” e sim “Museus de Universidade”.

Maria Cristina de Oliveira Bruno (1992), no mesmo evento, destaca a importância das ações de pesquisa neste ambiente, em especial a

pesquisa museológica, “que visa o equacionamento de modelos institucionais para a preservação e extroversão das referências patrimoniais” (BRUNO, 1992, p. 30).

Estes debates aqui expostos suscintamente podem contribuir para uma ação futura do MUFPA, após o seu corpo funcional tomar conhecimento dos resultados desta pesquisa; e as possibilidades de vir a desenvolver programas específicos para atender à diversidade de seu público potencial, que até o presente não teve a oportunidade de visitá-lo; ou mesmo de melhorar suas ações socioeducativas, que já realiza desde a sua instalação no “Palacete Montenegro” em 1984.

Os debates sobre “museu-casa” vêm sendo realizados pela Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Tais instituições giram em torno das memórias das personalidades e dos proprietários dessas casas-museus. Mário de Souza Chagas (1998) resume as questões-problemas em relação a este tipo de museu: “entre a preservação dos objetos materiais deixados por determinados personagens e a dinamização do espírito, do ideário, do saber e do fazer desses mesmos personagens” (CHAGAS, 1998, p. 186).

No caso do MUFPA, embora esteja instalado no “Palacete Augusto Montenegro”, não o considero como um tipo de museu-casa, mas ressalto a sua importância como documento arquitetônico e protagonista de um modo de vida da burguesia surgida com advento econômico do chamado “ciclo da borracha”, na virada do século XIX ao XX, época de transformações do espaço urbano, bem como as suas diferentes funções enquanto residência e como sede administrativa da UFPA. A meu ver, o MUFPA caracteriza-se principalmente como espaço urbano-social, e também como um espaço arquitetônico e museológico, que deveria ter representada em sua exposição permanente a historicidade do lugar na *fisiognomia* da cidade e do bairro de Nazarém, as mudanças e

permanências da paisagem urbana, inclusive seus usos diversos e plurais no contexto do bairro, voltando-se aos vendedores informais.

Nesta abordagem biográfica e culturalmente informada do palacete, seria priorizada a biografia do governador Augusto Montenegro e a história da Universidade desde a sua fundação até os dias atuais, lembrando, inclusive, das narrativas dos trabalhadores de rua, o questionamento do Benedito, proprietário da banca de castanhas e doces: “o Museu da universidade, não tem a história da universidade?”, assim como a preocupação de Moisés, sugerindo a preservação das “casas antigas de seu bairro”, muito embora não tenha frequentado muitos museus na cidade, afirma que “há a necessidade de criação de mais museus”.

Também compreendo que a abordagem desta exposição permanente aqui proposta não anulará o tipo de museu sedimentado durante o uso e as diversas gestões do MUFPA, que vêm desde o início de suas ações, coltadas para as “Artes Visuais Contemporâneas”, sem deixar de ressaltar que este continuará sendo um “museu de universidade”.

Em relação à noção nativa de museu do belenense, esta se associa à concepção de museu no mundo moderno, ao paradigma relacionado às “instituições que conservem coleções e exibam exemplares vivos de vegetais e animais, como os jardins botânicos e zoológicos, os aquários e vivários” (ICOM, 2004), ou seja, a um *habitus* de ir ao “Bosque” e ao “parque do MPEG” ou lugares de “bicho” e de “planta”, e não de frequentar este “tipo de museu que tem exposição”.





(IN) CONCLUSÃO

O epílogo de ***Colagens & Cartografias*** está interconectado aos demais tópicos nos capítulos. No intuito de atender ao objeto da pesquisa, que envolveu os relatos de memórias relativos aos itinerários de deslocamentos dos indivíduos/grupos em suas práticas culturais e espaciais cotidianas de caminhar, trabalhar, morar, além das formas de experienciar o tempo livre e de lazer no espaço urbano-social das ruas do bairro de Nazaré, na cidade de Belém do Pará.

A temática da pesquisa versou sobre os vínculos das memórias afetivas dos moradores e *habitués* em suas práticas espaciais e culturais, no recorte dos *loci* pré-definidos para o trabalho etnográfico. Neste sentido, parti da proposição de que os relatos ou narrativas sobre os itinerários dos interlocutores nas ruas do bairro de Nazaré eram partes representativas dos fragmentos espaciais e das discontinuidades temporais desta cidade polifônica, constituída por vozes múltiplas e plurais, onde a ordem das operações ou atos de ser e estar no cotidiano das ruas do bairro se processou pela incorporação dos atores sociais nos tecidos urbanos, que representaram os ambientes de suas vivências e experiências na urbe.

Realizei a observação participante nas “esquinas” e no MUFPA; a “observação flutuante” (PÉTONNET, 1982) nas ruas, assim como registrei os sons e as fotografias deste cotidiano, transcrevi as narrativas dos interlocutores e fui conduzida por suas perspectivas e trajetórias de vida, escolhas, estilos e “maneiras de saber-fazer” (CERTEAU, 2008a), no intuito de interpretar as formas de como a memória se manifesta de modo diferenciado nas pessoas/indivíduos, nos “quase grupos”, nos grupos sociais organizados e nos grupos familiares.

Situei-me como cartógrafa, após definir o objeto de pesquisa se configurava por características polifônica e dialógica. Registrei as conversações com os interlocutores, assim como esbocei com o *Outro* as múltiplas cartografias de subjetividades no ambiente urbano do bairro de Nazaré. Observei e descrevi a relação desses atores sociais-interlocutores com seus espaços e lugares, o que me remeteu à noção de cenários como localizações específicas em que as formas culturais e as interações sociais foram interpretadas como um fenômeno espacialmente localizado.

Esbocei uma rede de conversações como uma metáfora evocadora da conexão de um conjunto de pessoas, na qual os atores sociais foram concebidos como personagens de suas biografias, de seus projetos de vida individual e coletivo, seus modos de ser, estar e as formas de saber-fazer, bem como de experienciar o cotidiano urbano das ruas, das casas, dos trabalhos e dos lazeres.

Os usos do espaço urbano como “táticas” (CERTEAU, 2008a) dos interlocutores se relacionam às normas de condutas individuais e coletivas no ambiente urbano. De certa forma, esta abordagem sobre os relatos de usos do espaço urbano me conduziu à relação entre lugar e memória. Nesta proposição, estudei as práticas espaciais a partir dos variados níveis de manifestação da memória individual e da memória coletiva (CANDA, 2012; HALBWACHS, 2006).

A recordação desses interlocutores foi problematizada ao ato da memória como ação no mundo temporal (ROCHA; ECKERT, 1998, p. 243-260). Nesta premissa, o espaço urbano-social das ruas, praças, casas e dos museus foi compreendido como “objeto temporal” (ROCHA; ECKERT, 2003, p. 101-127; 2005; 2013), ou seja, um fenômeno temporal que remeteu à questão das “memórias dos lugares” (ABREU DA SILVEIRA, 2004).

Demarcando os itinerários ou trajetos compostos por quadros de referências instáveis e mutáveis, elementos constituídos pelas narrativas sobre os lugares de memória, que apontam as singularidades e distinções entre um espaço abstrato e um lugar concreto e habitado, dotados de valores econômicos, políticos, históricos, sociais, estéticos; e de sentimentos diferenciados, atribuídos por agrupamentos urbanos heterogêneos.

A composição das quatro cartografias incorporadas à minha narrativa, com os relatos de Alexandre Sequeira e Armando Queiroz, foi associada à biografia cultural da Casa-“Palacete Augusto Montenegro”. Neste sentido, os itinerários articulam descrições polissêmicas dos usos do espaço urbano-social de entorno do patrimônio musealizado na “esquina” do bairro de Nazaré. Daquele lugar, entrelaçam-se várias tramas, cenas e acontecimentos envolvendo os atores sociais/personagens nos itinerários entre ruas, casas, largos e museu, constituídos pelos relatos ou narrativas das ações do humano no ambiente urbano.

Remeto às múltiplas configurações desta geografia das ações presentificadas na materialidade do espaço edificado do bairro de Nazaré em sua arquitetura urbanística e da edificação, nas narrativas do cotidiano que se inserem nas recordações aguçadas por uma “memória âncora” (WOORTMANN, 1998), ou seja, relacionada a um espaço-território demarcado pelas memórias individuais e coletivas (auditivas,

olfativas, táteis, visuais, afetivas), incorporadas nas instâncias de um corpo-linguagem que se desloca em um corpo-cidade.

O bairro de Nazaré é parte de outra escala da dimensão espacial na morfologia urbana de Belém. É, em si, a representação de parte da cidade, ou seja, o nível intermediário do fenômeno do espaço urbano, onde existem domínios do público e do privado ou do habitar – que se agrupam em dois domínios – o edificado e o não edificado: ruas, praças, avenidas, edifícios públicos, edifícios privados, dentre outros. Nestes níveis, em conjunto, existem outros patamares, como o global, relacionado ao Estado e ao poder, em suas diversas representações ou estratégias políticas (LEFEBVRE, 2001; 2008). Optei por realizar uma etnografia de rua e no museu, sem perder as referências das múltiplas funções urbanas (na cidade e da cidade). Foquei a observação participante e flutuante junto a determinados “grupos urbanos” (OLIVEN, 1984; 2007), englobando o estudo do meio urbano, mais especificamente das relações das pessoas com as casas, as ruas e com um monumento do bairro da cidade como lugares onde convivem os mais diversos e heterogêneos grupos sociais, com experiências e vivências diferenciadas e comuns.

Um dos objetivos da pesquisa foi descrever, por meio de relatos e imagens, o fenômeno das temporalidades da memória dos lugares, desvelados pelos indivíduos e grupos urbanos em seus itinerários nas ruas do bairro de Nazaré e no MUFPA, visando compreender as mudanças e permanências das paisagens locais, a fim de estudar as dinâmicas sociais dos atores que frequentam e/ou frequentavam aquelas “esquinas” ao longo das mudanças de usos e funções do “Palacete Montenegro” – de 1903 até se transformar em espaço administrativo e depois em museu da UFPA – de 1984 aos dias atuais. Outro objetivo refere-se à materialização das gramáticas nativas de rua, do bairro, do patrimônio histórico musealizado e dos usos do seu tempo livre e de lazer.

As questões que nortearam o desenvolvimento das etnografias foram: Como os indivíduos e grupos sociais urbanos percebem esses lugares de memória e patrimônio histórico musealizado, em sua vida cotidiana nos espaços urbanos dos seus bairros? Como os indivíduos e grupos sociais urbanos compreendem aquele “prédio da esquina” no seu cotidiano de trabalho, nas ruas e nos seus movimentos de ir e vir naquele microcosmo da cidade, delimitado pela área de estudo situada na intercessão das avenidas “José Malcher” e “Generalíssimo”?

As teias lançadas acerca das redes de conversações foram interpretadas em diferentes camadas de memórias interligadas, mas que foram agrupadas por segmentos de interlocutores: as memórias individuais dos *habitués* e moradores do bairro de Nazaré, que revelaram a incorporação dos espaços urbanos em cartografias subjetivas sobre a sua relação com seus locais de pertencimento no bairro, nas ruas e com o monumento musealizado; as memórias acerca do lugar/patrimônio, no caso, o MUFPA, revelado pela biografia sociocultural do “Palacete Montenegro”; os relatos de memória sobre a relação dos trabalhadores de rua que atuam através de seus saberes e ofícios nas calçadas-ruas das “esquinas” do bairro de Nazaré, as reverberações recentes das paisagens e narrativas do cotidiano daquele lugar; e, finalmente, as memórias dos funcionários mais antigos do MUFPA sobre os seus espaços de trabalho naquele Museu.

No segundo capítulo, ***as tramas do cotidiano***, discorro sobre a constituição do tecido urbano de Belém, da gênese do bairro de Nazaré aos cenários da pesquisa, reinventados enquanto um palimpsesto de paisagens. Aqui, foram entrelaçados os fios de constituição do tecido urbano de Belém, da expansão de uso do solo urbano do século XVII ao XVIII, das paróquias da Sé, Santana, Trindade e Nazaré e a sedimentação dos traçados urbanos do século XVIII. À época, o espaço urbano estava dividido administrativamente entre o bairro da *Cidade*, onde havia as

primeiras ruas, edificações religiosas e administrativas; e o bairro da *Campina*, relativo à freguesia de Santana. No século XIX, instalava-se a freguesia da Santíssima Trindade, a partir da qual se consolidaram estradas, ruas e travessas surgidas do *Arraial de Nazareth*, formando a freguesia de mesmo nome. Estas duas freguesias constituíam o terceiro distrito da cidade, em que os marcos judiciais se confundiam com os religiosos. No entorno estavam circunscritas as áreas de moradias, os palácios administrativos da Província e as povoações rurais e ribeirinhas. Formaram-se outros distritos, porém me detive ao Distrito de Nazareth, na passagem do século XIX ao início do XX, época em que este espaço se consolidou como uma alternativa de moradia das famílias dos segmentos sociais da elite, proprietários que construíram suas rocinhas e palacetes seguindo os padrões da urbanização hodierna vigentes à época do processo de modernização do modo de vida na urbe dos trópicos.

No terceiro capítulo, ***o bairro e os “lugares praticados”***, busco descrever a constituição do patrimônio urbano belenense a partir das “enunciações pedestres” (CERTEAU, 2008a) dos interlocutores sobre os bairros de Nazaré e São Brás. O antigo “Largo de Nazaré”, atual CAN, visto como espaço de lazer, palco das festividades do Círio e a gênese do bairro, independente da idade dos atores sociais, também foi um lugar referido nas recordações de Alexandre Sequeira e Armando Queiroz. Outros “espaços de afeto” individualizados foram as casas e as ruas: “a casa da infância, a primeira morada, que nos habita e está presente em todas as outras moradas”, segundo Bachelard (2008).

A minha mãe (Mariolina), por sua vez, reporta-se à sua casa ecleticamente popular, sua memória individual ancorada ao espaço da “barraca”, como uma herança da avó para a neta e as lembranças de suas fases de infância, adolescência e adulta com sua irmã e minha tia Hillarina. Ambas moravam no bairro operário de São Brás à época da “aquisição do barraco”, até outubro de 2013. Nos termos das narrativas de mamãe, o

bairro de São Brás tinha uma “paisagem só de lama, não podia passear”, a rua era uma estrada que “ainda não tinha asfalto, não tinha nada, era só casa de palha e o trem”. Para elas, as representações sobre a casa e a rua são associadas à ideia de privacidade e pertencimento a um lugar, a uma família. Já a rua está associada à noção de liberdade e se expande a outras dimensões: a praça e os equipamentos de lazer, como “lugar de encontro”, de sociabilidade.

No quarto capítulo, ***os grupos sociais urbanos e as paisagens vernaculares***, novamente adentro no espaço urbano da rua, a partir do cotidiano das “esquinas”, visando compreender os modos de vida dos vendedores de rua situados nos espaços das calçadas, e como Bené, Zeca, Jerônimo, Ribamar e Nazareno se estruturam no interior de um bairro enobrecido como o de Nazaré. Como eles percebem as mudanças e permanências daquelas paisagens das “esquinas”?

Ribamar utilizou a expressão “trabalho-lazeando”, ao argumentar sobre o que significa desenvolver o seu ofício de relojoeiro nas calçadas da rua, ciente que ele está num “bairro chique”, e na sua opinião era simples dizer o que se faz no MUFPA: é um “trabalho” que envolve as “pessoas” no ato de pesquisar. O Bené, da “família Bandurra”, associou a sua noção de museu ao “passado” e à dimensão pessoal, comparando o museu a uma casa, na qual se pode guardar objetos e contar a história de um ente querido”. Ele era o único que sabia, por intermédio de seus “clientes”, que ali funcionava o Museu da Universidade, embora não vivesse visitado. Ao responder sobre o que havia no museu, Bené comentou: “A pessoa vai no museu pra quê?” “Pra ver! Égua é o Museu da Universidade! Então, a gente vai lá no Museu da Universidade pra ver o histórico da Universidade”.

O Moisés, da banca de revista situada na frente do MUFPA e do IEASAN, que também é morador do bairro de Nazaré, era o único que já tinha

visitado o MUFPA. Ele nutre uma relação de afeto e de sensibilidade ao patrimônio edificado “antigo”, aos “prédios antigos” de seu bairro, mostrando-se preocupado com seus usos diversos e manutenção. Conforme o seu relato, ele e a diretora atual do MUFPA tiveram um pequeno “atritozinho” em certa ocasião, motivado pelo uso do muro e da grade do museu como expositor e assento, respectivamente.

As táticas dos trabalhadores de rua do entorno do MUFPA e os seus esquemas de “contra-usos” (LEITE, 2007) das calçadas convertem os espaços urbanos em lugares, tornando-os vernaculares. A subversão dos usos dos espaços, conforme esperado pelos agentes urbanos se cinda, dando origem a vários espaços-territórios marcados pelas idiossincrasias de seus usuários, e as suas diferenças de significações constituem as “paisagens vernaculares” (ZUKIN, 2000). Quanto aos usos e contra-usos do bairro de Nazaré, viso relatar como ocorre a construção socioespacial da diferença naquele lugar. Os usos cotidianos subvertem as “maneiras de fazer” (CERTEAU, 2008) previstas para o espaço urbano, do que seriam as concepções oficiais de conservação do patrimônio histórico e planejamento urbano.

O espaço da rua para eles se transforma em um “espaço doméstico”, da casa e os ritmos dos instantes dos tempos são marcados por suas expressões corporais ao executarem os “gestos técnicos” (LEROI-GOURHAN, 2002) de seus ofícios: de furar e costurar o couro, de descascar a castanha-do-pará, de manusear pequenas ferramentas nas engrenagens dos relógios e outros. A passagem do tempo nas ruas é marcada pelos sons dos veículos, que se expandem das 10 horas ao meio dia, pelos diferentes fluxos dos transeuntes, entre os inícios e os términos de funcionamento das instituições de ensino, pelo “horário das chuvas”, os badalos dos sinos, dentre outros.

No quinto capítulo, *os itinerários entre o “fora” e o “dentro”*, descrevi os usos do espaço entre os limites do muro e do jardim do

MUFPA, como uma das fronteiras ou uma das possibilidades de refletir sobre as possíveis barreiras entre a rua e o museu, e o desenho de possíveis zonas de contato entre diferentes realidades; entre os discursos do monumental e do cotidiano.

No intuito de compreender as diferentes sociabilidades urbanas, descrevi os usos do espaço do jardim do museu em seus diferentes projetos, para além do espaço físico, os espaços vividos e as memórias do lugar. Delimito a figura do muro como uma fronteira física entre dois espaços – o da rua e o do museu. – a demarcação de dois espaços-territórios, as diferentes sociabilidades que dividem espaços, ambientes, pessoas, coisas e culturas. Define-se na relação “interior-exterior”, “dentro-fora”, que ela estabelece e marca a sua força simbólica entre o MUFPA e o entorno do bairro: os moradores, trabalhadores de rua e os *habitués*; a fronteira que separa dois cotidianos: o do MUFPA e o do bairro, portanto, das pessoas de seu entorno físico.

Elaborei uma rede de conversações no intuito de compreender os limites entre as pessoas e seus grupos ou quase grupos, e suas organizações sociais. E, por outro lado, as atribuições de significados e sentidos dos praticantes daquele lugar.

O bairro, como espaço de relação com o outro enquanto ser social, constitui-se numa relação da pessoa com o mundo físico e social. Armando Queiroz reporta-se aos limites de seu “quartinho” e ao seu “perambular” nas ruas entre três bairros da sua vida: Batista Campos, desde a maternidade onde nasceu até o apartamento onde morou, dos passeios na infância e adolescência na Praça da República; Campina e e Nazaré, aos quais a história de sua família está vinculada, como ressalta: “É quase a minha vida, o mapa que desenhei! O vértice do meu perambular pela cidade...”.

Discurso sobre as ações artísticas – a de Armando Queiroz, que com a intenção de aproximar sua obra da comunidade propôs uma escultura

que fosse ao encontro de certa visibilidade dela no jardim, e que pudesse permitir a interação do público com os módulos escultóricos. Emanuel Franco produziu a escultura “Casulos” como formas lúdicas e interativas ao público. Outras ações descritas se referem às obras e usos do muro e ao projeto paisagístico do jardim. Os diferentes usos do muro do MUFPA, interpretado por três gestões. Na administração de Jane Beltrão e João Mercês, utilizaram-no como elemento/suporte de interação com diversos públicos, realizando as oficinas de pintura mural agregada às exposições. Na gestão de Jussara Derenji, ele foi visto como uma barreira tanto para a comunicação visual quanto estética, neste sentido foi realizado um novo projeto paisagístico para o local, como uma ação em busca de uma aproximação do museu ao espaço sociourbano. Neste projeto, foi previsto um jardim-palco para realização de diversas atividades socioeducativas e artísticas.

Os sexto e sétimo capítulos, respectivamente denominados “***A paisagem musológica da “esquina”***” e “***O público: as salas do palacete (1986-2013) e as noções de museu***”, trataram das dinâmicas sociais dos indivíduos e grupos que frequentaram aquela paisagem da “esquina”, condição adquirida de “canto” entre os anos de 1948-1950. Na qualificação dos públicos-sujeitos que frequentaram as exposições museológicas realizadas no âmbito do MUFPA, tanto nas salas expositivas (área interna) quanto no Jardim das Esculturas (área externa), a maioria foi de mulheres, e a maior procedência de Belém. Especificamente, o maior fluxo de visitantes caracteriza-se como: estudantes e docentes das redes públicas e particulares de ensino, em segundo os artistas, com maior ênfase os artistas plásticos e visuais. Na interpretação das práticas de sociabilidade urbana, os dados coletados no levantamento quantitativo e o perfil das categorias sociais do público visitante do museu no período de 1986-2013, associam-se aos dados qualitativos.

A categoria patrimônio cultural foi interpretada como um conceito polissêmico, como pensamento ou gênero discursivo (Gonçalves 2002, 2007), e nas interpretações das narrativas dos interlocutores me baseei no conjunto dos elementos que cada indivíduo compreendeu como pertencente à sua esfera afetiva e pessoal, relativas aos seus laços de pertença a determinados lugares. Neste sentido, a noção de “patrimônio é uma dimensão da memória” (Candau 2012: 16), considerando que o registro memorial se processa por um repertório aberto e flexível a diferentes meios, sejam eles as representações, os saberes, as heranças, as crenças e outros.

A outra dimensão de estudos da categoria patrimônio foi relacionada à reflexão crítica sobre o patrimônio histórico musealizado no espaço urbano-social do bairro de Nazaré, correlacionado às etnografias das práticas sociais e culturais incorporadas e produzidas nos espaços urbanos das ruas das “esquinas”. Ao alcance da noção de “Museu como zona de contato” (Clifford 1997), como o local de negociação de significados e sentidos das diferenças culturais.

O ato de ir ao “museu” com forma de lazer, neste caso, os locais prediletos de 33 interlocutores foi o “Bosque”, o “lugar das plantas” e o “parque do Goeldi”, o “lugar dos bichos”. Identifiquei que esta preferência está relacionada ao nível da memória individual, nomeada por Candau (2012) de “protomemória”. Neste sentido, Bourdieu (1996) se refere ao *habitus* ou às disposições ou ainda às escolhas que os agentes sociais fazem nos domínios das diversas práticas culturais cotidianas e dos bens que possuem.

Os “salões do MUFPA”, na sua função expositiva, foram compreendidos como espaços de representações em fluxos e de deslocamentos (Clifford 2000). No objetivo da pesquisa de abordar a noção nativa de museu, consegui explicitar que esta noção está relacionada a uma atividade

de lazer realizada em família, e socialmente estruturada como a noção de *habitus* (Bourdieu 1996). Em síntese: quanto à noção de museu e sobre o patrimônio histórico musealizado, as preferências dos interlocutores estão ligadas à ideia de espaço aberto, de Museu a céu aberto e de áreas verdes, ou ao patrimônio ambiental – e não como a noção de museu identificada para o Rio de Janeiro (Chagas 1987), ou seja, a de que o museu está associado à “ideia de coisa velha e antiga”.

Esta noção de museu associada à “ideia de coisa velha e antiga” foi suscitada por Moisés (60 anos), da banca de revista, por Bené (50 anos), da banca de doces, e por Hillarina (89 anos). Para estes narradores, o patrimônio histórico e os objetos para guarda em museus estão associados a um “passado da nação”, às narrativas do patrimônio como discurso do monumental (Gonçalves 2007). Mas, as noções de “velho” e de “edificação antiga”, conforme explicitada por eles, relembra, as teorias de valores de Alois Riegl (2006), ao referir-se ao valor de antiguidade, que é uma das atribuições dos bens culturais no nível da percepção mais imediata, intuitiva e menos culta. A preservação do monumento deverá, na atualidade, conter um valor de antiguidade relacionado à sensibilidade da pessoa, sem que este dispense o exame constante do valor de rememoração e o valor de contemporaneidade.

Em relação a este objetivo da etnografia, qual seja, o de ir ao encontro das noções nativas de museu e de patrimônio histórico, considero as conclusões provisoriamente expostas. Todavia, este objeto de pesquisa não se esgota nesta tese, mas precisa seguir em frente no intuito de refletir sobre a “musealidade” nos “lugares de memória” (Nora 1994) existentes na cidade, e mais, ao encontro de etnografias que respeitem as “memórias dos lugares” (Abreu da Silveira 2004).

As memórias dos lugares foram reconstituídas por meio do instrumental da rede traçada de interlocutores/usuários, e a partir dela estudei os

usos do espaço urbano das ruas e um “contra-uso” (Leite 2007), além do projeto de revitalização paisagística do jardim do MUFPA e os divergentes pontos de vista relativos ao tratamento dado à antiga “fonte” do jardim”. A biografia sociocultural e a historicidade da casa-Palacete foram reconstituídas a partir das narrativas dos gestores e outros agentes na condição de professores, técnicos e especialistas em restauração, funcionários, colaboradores, assim como pela pesquisa documental realizada no arquivo do MUFPA e as observações em relação à materialidade presente no espaço arquitetônico e museológico.

A **(In)Conclusão**, assim nomeada pela impossibilidade de término, me permite dizer que a rede de conversações trançadas deve desfazer-se, desprender-se de seus “nós” e interconexões por mim engendradas provisoriamente para esta tese. O MUFPA foi elemento referente da paisagem urbana da “esquina” neste estudo, servindo de eixo para a constituição de duas representações do mundo urbano, conforme explicitado por Leroi-Gourhan (2002): “espaços itinerantes e irradiantes” ou mesmo nos limites transversalizados entre os “dentros” e os “foras” bachelardianos (2002). Ambas as representações de espaços antropológicos foram compreendidas como uma fita de *moebius*. Esta rede social dos interlocutores foi uma ferramenta essencial para a interpretação das práticas de sociabilidades entre os diversos (e plurais) indivíduos, grupos ou quase grupos urbanos, reveladas nas suas narrativas nas formas de usos e contra-usos das ruas e do patrimônio musealizado da “esquina” do bairro de Nazaré, em Belém.



REFERÊNCIAS

ABREU da Silveira, F. L. 2004. **As paisagens fantásticas e o barroquismo das imagens.** Estudo da memória coletiva de contadores de causos da região missioneira do Rio Grande do Sul. 2004. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

ABREU da Silveira, F. L. A paisagem como fenômeno complexo, reflexões sobre um tema interdisciplinar. In: ABREU da Silveira, F. L.; CANCELA, C. D. (Orgs.). **Paisagem e Cultura: dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade.** Belém: EDUFPA, 2009. p. 71-83.

ABREU da Silveira, F. L. Os jogos de poder e a preservação patrimonial: digressões acerca da Antropologia das Paisagens. In: MARTINS, D. C.; MATTOS, I. M. de; SOARES, M. V. (Orgs.). **Região e poder: representações em fluxos.** . Goiânia: PUC-Goiás, 2010. p. 109-143.

ALENCAR, E. F. Nesse tempo não existia essas ilhas por ali: sobre modos de perceber o ambiente e narrar o passado. **Iluminuras**, v. 14, n. 34, p. 11-32, 2013. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/45080/28529>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

APPADURAI, A. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, A. (Ed.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural.** Tradução Agatha Bacelar. Niterói: UFF, 2008. p. 15-87.

ARENDRT, H. **O que é política?** Tradução de Reinaldo Guarany. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade.** 5. ed. Tradução de Píer Luige Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 280 p.

ARTE Pará. A terra treme-treme terra. O fio da ameaça - Armando Queiroz. **Catálogo.** Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2011.

BACHELARD, G. **A dialética da duração**. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Paula Damesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, G. A poética do espaço. Tradução de Antonio de Paula Damesi. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, G. A Intuição do instante. 2. Ed. Tradução de Antonio de Paula Damesi. Campinas: Verus, 2010.

BAKHTIN, M. M. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF e Martins Fontes, 2011.

BARATA, M. Séc. XIX. Transição e início do séc. XX. In: Zanini, W. (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v. p. 379-451.

BARBOSA, J. M. de A. **Trasladação dos restos Mortais do Dr. Augusto Montenegro**. Belém: [s.n.], 1969.

BARNES, J. A. Redes Sociais e processo político. In: FELDMAN-BIANCO, B. (Org.). **Antropologia das Sociedades Contemporâneas**: métodos. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: UNESP, 2010. p. 171-204.

BARROS, M. L. de (Org.). **Família e gerações**. Rio de Janeiro: FGV, 2006a.

BARROS, M. L. de (Org.). **Velhice ou Terceira Idade?** Estudos Antropológicos sobre Identidade, Memória e Política. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006b.

BARROS, M. L. de. **Autoridade & Afeto**: avós, filhos e netos na família brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

BASSALO, C. C. **Art Nouveau em Belém**. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2008. (Roteiros do Patrimônio).

BECKER, H. S. **Uma teoria da ação coletiva**. Tradução de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BECKER, H. S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, G. (Org.). **Arte e Sociedade**: ensaios de Sociologia da Arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p. 9-26.

BECKMANN, C. F. R. **José da Silveira**: professor e gerente do ensino Superior. Belém: Instituto Geográfico do Pará, 2006. 41p. (Documentos Culturais, 8).

BELLAILGUE, M. **O desafio museológico**. Tradução de Tereza Scheiner. [Apostila de Estudos T. Scheiner]. Paris: [s.n.], 1992. p. 1-7.

- BENJAMIN, W. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. (Ed.). **Magia e técnica, arte e política**: ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BERGSON, H. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BERQUE, A. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Paisagem, Tempo e Cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p. 84-91.
- BOLLE, W. Fisiognomia da metrópole moderna. In: BENJAMIN, W. **Representação da História**. São Paulo: Edusp, 1994.
- BORGES, R. **Vultos Notáveis do Pará**. 2. ed. rev. ampl. Belém: CEJUP, 1986.
- BOSI, E. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. 15. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOSI, E. **O tempo vivo da memória**: ensaios de Psicologia Social. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOTT, E. **Família e rede social**. Tradução de Mário Guerreiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- BOURDIEU, P. **Razões Práticas sobre a teoria da ação**. Tradução de Mariza Corrêa. São Paulo: Papyrus, 1996.
- BOURDIEU, P. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: EDUSP; Zouk, 2003.
- BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRAGA, T. da S. **Artistas pintores no Brasil**. São Paulo: Limitada, 1947.
- BRITTO, R. M. de. **A Invenção do Patrimônio Histórico Musealizado no Bairro da Cidade Velha de Belém do Pará, 1994-2008**. 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2009.
- BRUNO, M. C. de O. Museu Universitário Hoje-Painel: a pesquisa nos museus. **Ciências em Museus**, Belém, v. 4, p. 27-33, 1992.
- CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. Tradução de D. Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCELA, C. D. **Casamento e família em uma capital amazônica (Belém 1870-1920)**. Belém: Açaí, 2011.

CANDAU, J. **Memória e Identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CANEVACCI, M. **Cidade polifônica**: ensaio sobre Antropologia da Comunicação Urbana. Tradução de Cecília Prade. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. Tempo e Tradição: interpretando a Antropologia. In: CARDOSO DE OLIVEIRA, R. (Ed.). **Sobre o Pensamento Antropológico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003a. p. 13-25.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. A categoria de (des) ordem e a pós-modernidade da Antropologia. In: CARDOSO DE OLIVEIRA, R. (Ed.). **Sobre o Pensamento Antropológico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003b. p. 91-107.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. O Trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever. . In: CARDOSO DE OLIVEIRA, R. **O trabalho do Antropólogo**. 3. ed. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: UNESP, 2006. p. 17-35.

CARVALHO, J. M. de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007. (Coleção Todas as Artes).

CERTEAU, M. de. Andando na cidade. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 23, p. 21-31, 1994.

CERTEAU, M. de. **A Cultura no plural**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papirus, 1995.

CERTEAU, M. de. **A Invenção do Cotidiano**: artes do fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008a.

CERTEAU, M. de. **A Invenção do Cotidiano**: morar, cozinhar. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008b.

CERTEAU, M. de. **A Escrita da História**. Tradução Maria de Lourdes Menezes. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

CHAGAS, M. **Museu**: coisa velha, coisa antiga. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1987. 90p. Mimeografado.

CHAUÍ, M. O discurso competente. CHAUÍ, M. **Cultura e Democracia**: o discurso competente e outras falas. 11. ed. rev. Ampl. São Paulo: Cortez, 2006. p. 15-25.

CHAGAS, M. de S. O Museu-Casa como problema: comunicação e educação em processo. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASAS, 2, 1988. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998. p 177-187.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2006a. 207p.

CHOAY, F. Prefácio: a propósito de culto e de monumentos. In: RIEGLS, A. (Ed.). **O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese**. Tradução de Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini. Goiânia: Editora UCG, 2006b. p. 7-17.

CLIFFORD, J. Colecionando Arte e Cultura. Tradução de Anna O. B. Barreto. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 23, p. 68-89, 1994.

CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. (Eds.). **Writing Culture**. The poetics and politics of ethnography. California: University of California Press, 1986.

CLIFFORD, J. **Routes: travel and translation in the twentieth century**. Harvard: Harvard University Press, 1997.

CLIFFORD, J. Culturas Viajantes. In: ARANTES, A. (Ed.). **O espaço da diferença**. São Paulo: Papyrus, 2000. p. 51-79.

CLIFFORD, J. Sobre a autoridade etnográfica. In: GONÇALVES, J. R. S. (Org.). **A experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. p. 17-58.

CORRÊA, R. L. **O Espaço Urbano**. São Paulo: Ática, 1995.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Paisagem, Tempo e Cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Cultura, espaço e o urbano**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

COSGROVE, D. 2005. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens. In: , R. L.; ROSENDAHL, Z. **Cultura, espaço e o urbano**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005. p. 92-123.

COSTA, H. H. G. da. Atribuição de valor ao patrimônio material e imaterial: afinal, com qual patrimônio nos preocupamos? In: CONFERÊNCIA UM OLHAR CONTEMPORÂNEO SOBRE A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL MATERIAL, 1. 2008. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008. p. 119-129.

CRAPANZANO, V. Diálogo. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. In: **Anuário Antropológico 1988**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Ed. UNB, 1991. p. 59-79.

CRUZ, E. **Edificações de Belém (1783-1911)**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1971.

CRUZ, E. **Ruas de Belém: significado histórico de suas denominações**. 2. ed. Belém: CEJUP, 1992.

CURY, M. X. Uma perspectiva teórica e metodológica para a pesquisa de recepção em Museus. In: MARANDINO, M.; ALMEIDA, A. M.; VALENTE, M. E. (Orgs.). **Museu: lugar público**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2009. p. 153-175.

DA MATTA, R. O ofício de etnólogo, ou como ter Anthropological Blues. **Boletim do Museu Nacional**, v. 27, p. 1-12. maio, 1978.

DA MATTA, R. Casa, rua & outro mundo: reflexões sobre o espaço e a sociedade. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 19, p. 5-14, 1984.

DA MATTA, R. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997a.

DA MATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: por uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997b.

DERENJI, J. Arquitetura eclética no Pará: no período correspondente ao ciclo econômico da borracha (1870-1912). In: FABRIS, A. (Org.). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel; EDUSP, 1987. p.147-175.

DERENJI, J. Museu como experiência universitária: uma reflexão sobre linguagem dos museus que ocupam prédios históricos. In: MOKARSEL, M. (Org.). **Artes Visuais e suas interfaces** Belém: UNAMA, 2008. p. 69-77. (Linguagens: Estudos Interdisciplinares, 5).

DERENJI, J. A tangível herança de um período efêmero. In: **Amazônia: ciclos de modernidade**. São Paulo: Zureta, 2012. p. 95-104.

DERENJI, J. da S. **Arquitetura Nortista: a presença italiana no início do século XX**. Manaus: Secretaria da Cultura e Estudos Amazônicos, 1998.

DERENJI, J. da S. **O Retrato do Intendente**. Belém: Instituto Histórico e Geográfico do Pará, 2006. 5 p. [não numerado, impressão digital].

DERENJI, J.; DERENJI, J. **Igrejas, palácios e palacetes de Belém**. Brasília, DF: Iphan/ Programa Monumenta 2009. (Roteiros do Patrimônio, 6).

DURKHEIM, É.; MAUSS, M. Algumas Formas primitivas de classificação: contribuição para o estudo das representações coletivas (1903). In: MAUSS, M. (Ed.). **Ensaio de Sociologia**. Tradução de Luiz João Gaio e J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 399-455.

DURKHEIM, É. Sociedade como fonte do pensamento lógico. In: RODRIGUES, J. A. (Org.). **Sociologia**. Tradução Laura Natal Rodrigues. São Paulo: Ática, 1978. p. 167-182.

DURKHEIM, É. **As regras do método sociológico**. Tradução Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- ECKERT, C. As variações “paisageiras” na cidade e os jogos da memória. In: ABREU da Silveira, F. L.; CANCELA, C. D. (Orgs.). **Paisagem e Cultura: dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade**. Belém: EDUFPA, 2009. p. 87-97.
- ECO, U. **Como se faz uma tese**. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FABIAN, J. Presence and Reprerentation: The Other and Anthropological Writing. **Critical Inquiry**, v. 16, n. 4, p. 753-772, 1990.
- FABIAN, J. The other revisited. Critical afterthoughts. **Anthropological Theory**, v. 16, n. 4, p. 39-152, 2006.
- FARGE, A. **O sabor do arquivo**. Tradução de Fátima Murad. São Paulo: EDUSP, 2009.
- FARGE, A. **Lugares para a História**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- FELDMAN-BIANCO, B. 2010. Introdução. In: FELDMAN-BIANCO, B. (Org.). **Antropologia das Sociedades Contemporâneas: métodos**. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: UNESP, 2010. p. 19-56.
- FICHTER, J. H. **Sociologia**. 3. reimp. São Paulo: EPU, 1973.
- FIGUEIREDO, A. M. de. **Eternos Modernos: uma história social da Arte e da Literatura na Amazônia, 1908-1929**. 2001. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. 315f.
- FIGUEIREDO, A. M. de. **Theodoro Braga e a História da Arte na Amazônia**. A Fundação da Cidade de Belém. Belém: Gráfica Santa Marta, 2004. p. 31-87.
- FIGUEIREDO, A. M. de. **A cidade dos encantados: pajelança, feitiçarias e religiões afrobrasileiras na Amazônia (1870-1950)**. Belém: EDUFPA. 2008.
- FIRTH, R. **Elementos de Organização Social**. Tradução Dora Flaksman e Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- FONSECA, M. C. L. 2005. **O Patrimônio em processo: trajetória da Política Federal de Preservação no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ; MINC/IPHAN.
- FONTES, E. J. O. A Invenção da Universidade Federal do Pará. In: FONTES, E. J. O. (Org.). **UFPA 50 anos: histórias e memórias**. Belém: EDUFPA. 2007. p. 13-67.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Tradução e Revisão de Roberto Machado. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal. 1979.
- FREHSE, F. **Ô da rua: o transeunte e o advento da modernidade em São Paulo**. São Paulo: EDUSP, 2011.

GARCIA CANCLINI, N. O papel da cultura em cidades pouco sustentáveis. In: SERRA, M. A. (Org.). **Diversidade cultural e desenvolvimento urbano**. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 185-198.

GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GEERTZ, C. 2009. Obras e vidas: o antropólogo como autor. Tradução de Vera Ribeiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

GIARD, L. Apresentação. História de uma pesquisa. In: CERTEAU, M. de. **A Invenção do Cotidiano: artes do fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 9-32.

GONÇALVES, J. R. S. **A retórica da perda: os discursos do Patrimônio Cultural no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 2002.

GONÇALVES, J. R. S.; NASCIMENTO JÚNIOR, J.; CHAGAS, M. (Orgs). **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. (Museu, Memória e Cidadania).

GONÇALVES, M. A. Etnobiografia: biografia e etnobiografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: GONÇALVES, M. A.; MARQUES, R.; CARDOSO, V. Z. (Orgs.). **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 19-42.

GONÇALVES, M. A.; MARQUES, R.; CARDOSO, V. Z. Etnobiografia: esboço de um conceito. In: GONÇALVES, M. A.; MARQUES, R.; CARDOSO, V. Z. (Orgs.). **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 9-17.

GUARNIERI, W. R. C. Cultura, Patrimônio, Preservação. In: ARANTES, A. A. et al. (Orgs.). **Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural**. Brasília: Secretaria da Cultura; CONDEPHAAT, 1989. p. 59-78.

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2011.

GUPTA, A.; FERGUSON, J. Mais além da “cultura”: **espaço**, identidade e política da diferença. In: ARANTES, A. A. (Org.). **Espaço da diferença**. São Paulo: Papyrus, 2000. p. 31-49.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HANNERZ, U. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. **Mana**, v. 3, n. 1, p. 7-39, abr. 1997.

- HANNERZ, U. Os limites de nosso auto retrato. *Antropologia Urbana e Globalização. Mana*, v. 5, n. 1, p. 149-155, 1999. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v5n1/v5n1a07.pdf>>
- HERKENHOFF, P. Notícias de Belém, a metrópole, e outras cidades. In: *Arte Pará 2007. Catálogo*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2007. p. 54-69.
- HOUASSIS, A. **Dicionário Houassis da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUYSSSEN, A. Escapando da Amnésia: os museus como cultura de massa. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 23, p. 35-55, 1994.
- HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela Memória**: Arquitetura, monumentos, mídia. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- INGOLD, T. **The Perception of the Environment**: Essays on livelihood, dwelling and skill. London; New York: Routledge, 2000.
- INGOLD, T. Sobre a distinção entre evolução e história. **Antropolítica**, v. 20, n. 1, p. 17-36, 2006.
- INSTITUTO Histórico e Geográfico do Pará. **José da Silveira e o Ensino Superior**. Belém: Instituto Histórico e Geográfico do Pará; Conselho Estadual de Cultura, 2006. 41p. (Documentos Culturais, 8).
- JAPIASSÚ, H. **Para ler Bachelard**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- KERBEY, J. O. **An American Consul in Amazonia**. New York: Willian Edwin Rudge, 1911.
- KOPYTOFF, I. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo, In: APPADURAI, A. (Ed.). **A vida Social das Coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Tradução de Agatha Bacelar. Niterói: UFF, 2008. p. 85-121.
- LAGO, P. C. do. **Mostra do Redescobrimento**. O olhar distante. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 208.
- LAMAS, J. M. R. G. **Morfologia urbana e desenho da cidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- LATOUR, B. Reagregando o Social: uma Introdução à Teoria do Ator-Rede. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. Salvador: EDUFBA; Bauru: EDUSC, 2012.
- LE BRETON, D. **A Sociologia do corpo**. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- LE GOFF, J. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

LEFEBVRE, H. **A Revolução Urbana**. Tradução de Sérgio Martins. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LEFEBVRE, H. **Espaço e política**. Tradução de Margarida Maria de Andrade e Sérgio Martins. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEITE, R. P. **Contra-usos da cidade**: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. 2. ed. Campinas: UNICAMP; Aracaju: UFS, 2007.

LEMONS, C. **História da casa brasileira**. São Paulo: Contexto, 1989.

LEROI-GOURHAN, A. **O Gesto e a Palavra**: Memória e Ritmos. Tradução de Emanuel Godinho. Lisboa: Edições 70, 2002.

LIMA, J. J. A Implementação de Estratégias Espaciais e a Justiça Social em Belém. In: SILVA, L. de J. D. da; PONTES, J. P. X. (Orgs.). **Urbanização e Ambiente**: experiências de pesquisa na Amazônia Oriental. Belém: Paka-Tatu, 2011. p. 45-88.

LOWENTHAL, D. Como conhecemos o passado. **Revista Projeto História**, v. 17, p. 63-201, 1981.

LYNCH, K. **A Imagem da cidade**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MAGNANI, J. G. C. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGNANI, J. G. C. **Da periferia ao centro**: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana. São Paulo: Terceiro Nome. 2012.

MALARD, M. L. As aparências em Arquitetura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

MALIGHETTI, R. Etnografia e trabalho de campo: autor, autoridade e autorização de discursos. **Caderno Pós Ciências Sociais**, v. 1, n. 1, p. 109-122, jan./jul., 2004.

MAUSS, M. As Técnicas Corporais. In: MAUSS, M. (Ed.). **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Mauro W. B. de Almeida. São Paulo: EPU, 1974. v. I. p. 211-223.

MAUSS, M. 2003. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, M. (Ed.). **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 185-314.

MAYER, A. C. A importância dos quase grupos no estudo das sociedades complexas. In: FELDMAN-BIANCO, B. (Org.). **Antropologia das Sociedades Contemporâneas**: métodos. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: UNESP, 2010. p. 139-204.

- MAYOL, P. O Bairro. In: CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, P. (Eds.). **A Invenção do Cotidiano**: morar, cozinhar. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 37-45.
- MEIRA, A. 2007. Universidade Federal do Pará. Como tudo começou. In: FONTES, E. J. O. (Org.). **UFPA 50 anos**: histórias e memórias. Relatos de uma trajetória. Belém: EDUFPA, 2007. p. 11-23.
- MEIRA, M. A.; BRITTO, R. (Orgs.). Museu de Arte de Belém. **Relatório Plurianual 1993-1996**. Belém: Fundação Cultural do Município de Belém, 1996.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MINAYO, M. C. de S. O desafio da pesquisa social. In: MINAYO, M. C. de S. (Org.). **Pesquisa Social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2008a. p. 9-29.
- MINAYO, M. C. de S. Trabalho de campo: contexto de observação, interação e descoberta. In: MINAYO, M. C. de S. (Org.). **Pesquisa Social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2008b. p. 61-77.
- MOKARZEL, M. Armando Queiroz e a Amazônia além Fronteira. In: **Arte Pará – a terra treme-treme terra**. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2011. p. 37-53.
- MONTEIRO, G. Projeto Recupera Coleção Vicente Salles: acervo com sete mil títulos conta história da música na Amazônia. **Beira do Rio**, Belém, v. 69: 4. fev. 2009.
- NIEMEYER, A. M. Indicando caminhos: mapas como suporte na orientação espacial e como instrumentação no ensino de antropologia. In: NIEMEYER, A. N.; GODOI, E. P. (Orgs.). **Além dos territórios**: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos. Campinas: Mercado das Letras, 1998. p. 11-40.
- NORA, P. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**, v. 10, p. 1-28, dez. 1993.
- NUNES, B. Amazônia Reinventada. In: **Fotonorte II** - Amazônia: o olhar sem fronteiras. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998. p. 18-36.
- NUNES, B. Pará capital Belém. In: NUNES, B.; HATOUM, M. **Crônica de duas cidades**. Belém: SECULT, 2006. p. 1-44
- O LIBERAL. Poetas querem popularizar Max Martins. Belém, Magazine, 5 ago. p. 9. 2012.
- O LIBERAL. Velas iluminam caminho da imagem de Lourdes. Belém, Atualidades, 12 fev. p.3. 2013.
- OLIVEIRA, A. C. K. de; PENNA, C. M. de P.; Lima J. J. F. **O ecletismo na Arquitetura Residencial de Belém**. 1986. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Pará, Belém, 1986.

- OLIVEN, R. **Urbanização e mudança social no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- OLIVEN, R. **A Antropologia de grupos urbanos**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- ORLANDI, E. P. Ler a cidade: o Arquivo e a Memória. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Para uma enciclopédia da cidade**. Campinas: Pontes; Unicamp, 2003. p. 7-20.
- ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios & procedimentos**. 7. ed. Campinas: Pontes, 2007.
- OSTROWER, F. **Universos da Arte**. 3. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1986.
- PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PARKER, S. **A Sociologia do Lazer**. Tradução de Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- PATETA, L. Considerações sobre o ecletismo. In: FABRIS, A. (Org.). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel; EDUSP, 1987. p. 8-27.
- PEIRANO, M. **Onde está Antropologia?** Os antropólogos e suas linhagens (a procura de um diálogo com Fábio Wanderley Reis), Brasília, DF: UnB, 1990. p. 2-12. (Série Antropologia, n. 1/2). Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie102empdf.pdf>>. Acesso em 17 dez. 2010.
- PENTEADO, A. R. **Belém – Estudo de Geografia Urbana**. Belém: EDUFPA, 1968. (Coleção Amazônica – Série José Verissimo, v. I- II).
- PEREIRA, R. C. C. **Paisagens Urbanas: Fotografia e Modernidade na cidade de Belém (1846-1908)**. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.
- PÉTONNET, C. 1982. L’Obsevation Flottante. L’exemple d’un cimetière parisien. **L’Homme**, v. 22, n. 4, p. 37-47. (Etudes D’Anthopologie Urbaine).
- PINHEIRO-MACHADO, R.; ROCHA, A. L. C. da. A Rua como estilo de vida: Práticas Cotidianas na ocupação do Centro de Porto Alegre por camelôs. **Iluminuras**, v. 4, n. 7, p. 1-40, 2003.
- POMIAN, K. Memória – História. In: GIL, F. (Org.). **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. v. 1. p.51-86.
- POMIAN, K. 2000. Memória. In: GIL, F. (Org.). **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. v. 42. p. 507-516.
- PRATT, M. L. **Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação**. Tradução de Jézio Hermani Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999.

- QUEIROZ, A. **Sobre textos fluxos e tarrafeadores**. Belém: Impresso [s.d.].
- REIS FILHO, N. G. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos**: sua essência e sua gênese. Tradução de Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini. Goiânia: UCG, 2006.
- ROCHA, A. L. C. da; ECKERT. C. Premissas para o estudo da memória coletiva no mundo urbano contemporâneo sob ótica dos itinerários de grupos urbanos e suas formas de sociabilidade. **Margem**, v. 8, p. 243-260, 1998.
- ROCHA, A. L. C. da; ECKERT. C. Etnografia de rua: estudos de Antropologia Urbana. **Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da UNICAMP**, Campinas, v. 9, p. 101-127, 2003.
- ROCHA, A. L. C. da; ECKERT. C. **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: UFRGS, 2005.
- ROCHA, A. L. C. da; ECKERT. C. **Antropologia da e na cidade**: interpretações sobre as formas da vida urbana. Porto Alegre: Marcavizual, 2013a.
- ROCHA, A. L. C. da; ECKERT. C. **Etnografia da duração**: Antropologia das Memórias Coletivas em coleções etnográficas. Porto Alegre: Marcavizual, 2013b.
- RODRIGUES, E. B. **Aventura Urbana**: urbanização, trabalho e meio-ambiente em Belém. Belém: NAEA/UFGA; FCAP, 1996.
- RYBCZYNSKI, W. **Casa**: pequena história de uma ideia. 3. ed. Tradução de Betina Von Staa. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SANTOS, B. de S. **A universidade no século XXI**: para uma reforma democrática e emancipatória da universidade. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.
- SANTOS, M. C. T. M. Concepções pedagógicas: abordagens e perspectivas para os museus universitários. In: SANTOS, M. C. M. (Org.). **Encontros Museológicos**: reflexões sobre museologia, a educação e o museu. Brasília, DF: Ministério da Cultura; IPHAN, 2008a. p. 115-124. (Coleção Museu, Memória e Cidadania, 4).
- SANTOS, M. C. T. M. Museus Universitários Brasileiros: Novas Perspectivas. In: SANTOS, M. C. M. (Org.). **Encontros Museológicos**: reflexões sobre museologia, a educação e o museu. Brasília, DF: Ministério da Cultura; IPHAN, 2008b. p. 229-239. (Coleção Museu, Memória e Cidadania, 4).
- SARGES, M. de N. **Memórias do “Velho Intendente” Antonio Lemos (1869-1973)**. Belém: Paka-Tatu, 2002.
- SARGES, M. de N. **Belém**: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912). 3. ed. Belém: Paka-Tatu, 2010.

SCHEINER, T. C. Museus Universitários: educação e Comunicação. **Ciências em Museus**, Belém, v. 4, p. 15-19, 1992.

SCHEINER, T. C. M. **Definição de Público**. Planejamento de Exposições. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1996. (Museografia III).

SCHEINER, T. C. M. **Apolo e Dionísio no templo das Musas/Museu**: gênese, ideia e representações na cultura ocidental. 1998. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

SCHEINER, T. C. M. **Imagens do ‘Não-Lugar’**: comunicação e os novos patrimônios. 2004. 294f. Tese (Doutorado em Museologia) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SCHEINER, T. C. M. Museologia e pesquisa: perspectivas na atualidade. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P. dos. (Orgs.). **Museus e Instituições de Pesquisa**. Rio de Janeiro: MAST, 2005a. p. 85-100. (MAST Colloquia, v. 7.).

SCHEINER, T. C. M. **Museu e Museologia**: definições em processo, Rio de Janeiro: ICOFOM, 2005b. p.1-11.

SCHEINER, T. C. M. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas**, v. 7, n. 1, p. 15-30. jan-abr. 2012.

SCHOEPE, D. **George Huebner 1862-1935**: um fotógrafo em Manaus. Tradução Paulo Renam Gomes da Silva. 2. ed. São Paulo: Metalivros, 2005.

SCHPOCHNIK, N. Cartões-Postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, N. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: República, da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 423-512.

SCHUTZ, A. **Sobre fenomenologia e relações sociais**. Tradução de Raquel Weiss. Petrópolis: Vozes, 2012.

SECRETARIA de Cultura do Estado do Pará. **Belém da Saudade**: a memória de Belém do início do século em cartões-postais. 3. ed. Belém: Secult, 2004.

SEQUEIRA, A. **Release série Espaços do Afeto**. Belém: [s.n.t.]. Impresso.

SEVCENKO, N. Introdução: o prelúdio republicano, astúcia da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, N. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: República, da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 8-48.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do Trabalho Científico**. 19. ed. São Paulo: Cortez, 1993.

SILVA, G. Apresentação. **Antropolítica**, v. 20, n. 1, p. 11-16, 2006.

SILVA, J. A. da. **Direito Urbanístico Brasileiro**. 3. ed. ampl. São Paulo: Malhares, 1997.

- SIMMEL, G. **Questões fundamentais da Sociologia**: indivíduo e sociedade. Tradução de Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- SIQUEIRA, C. A. P. M. Carmem Sousa: Levantamento do acervo Pertencente ao museu da UFPA. 1995. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Educação Artística-Habilitação Artes Plásticas) – Universidade Federal do Pará, Belém, 1995.
- SOARES, K. G. **As formas de morar na Belém da Belle-Époque (1870-1910)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.
- SOARES, R. de La R. **Vivendas Rurais do Pará**: Rocinhas e outras (do Séc. XIX ao XX); Levantamentos arquitetônicos e busca bibliográfica. Belém: Fundação Cultural do Município de Belém, 1996.
- SUKIN, S. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. In: ARANTES, A. A. (Org.). **O espaço da diferença**. São Paulo: Papius, 2000. p. 80-103.
- TAKAHASHI, J. Dimensões do corpo contemporâneo: vetores relacionais entre o corpo e a paisagem. In: GREINER, C.; AMORIM, C. (Orgs.). **Leituras do Corpo**. São Paulo: Annablume, 2003. p. 147-164.
- TEDLOCK, D. A Tradição analógica e o surgimento de uma antropologia dialógica. In: **Anuário Antropológico**, v. 85. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; UNB, 1985. p. 183-202.
- TILLEY, C. Objetification. In: TILLEY, C. et. al. (Orgs.). **Handbook of Material Culture**. New York: SAGE, 2008. p. 60-73.
- TRAJANO FILHO, W. Que barulho é esse, o dos pós-modernos? In: **Anuário Antropológico**, Brasília, DF: UNB; Tempo brasileiro, 1986. p. 133-150.
- TRINDADE JUNIOR, S.-C. C. da. **Produção do espaço e uso do solo urbano em Belém**. Belém: UFPA/NAEA; 1997.
- TUAN, Y-F. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitude e valores do meio ambiente. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980.
- TUAN, Y-F. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.
- VELHO, G. **Projeto Metamorfose**: Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- VELHO, G. **Subjetividade e sociedade**: uma experiência de geração. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- VELHO, G. **Individualismo e cultura**: notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

VELHO, G. **A Utopia Urbana**: um estudo de Antropologia Social. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

VELSEN, J. Van. A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado. In: FELDMAN-BIANCO, B. **Antropologia das Sociedades Contemporâneas**: Métodos. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 437-468.

WOORTMANN, E. F. **A Árvore da Memória**. Brasília, DF: UNB/Departamento de Antropologia, 1990. (Série Antropologia, n. 159). Disponível em: <<http://dan.unb.br/anuario-antropologico-listagemdos-numeros/127-anuario-antropologico-sumario-1992>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

WOORTMANN, E. F. Família, mulher e meio ambiente no seringal. In: NIEMEYER, A. M.; GODOI, E. P. (Orgs.). **Além dos territórios**: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos. Campinas: Mercado das Letras, 1998. p. 167-200.

ZEVI, B. **Saber ver a Arquitetura**. Tradução Maria Isabel Gaspar e Gâetan Martins de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

FONTES PRIMÁRIAS

1. COORDENAÇÃO DE ACERVO E DOCUMENTAÇÃO DO MUFPA (CAD): ACERVO DE ARTES VISUAIS (AV)

• LIVROS DE FREQUÊNCIA DE EXPOSIÇÕES:

Manuscritos com informações referentes ao público que frequentou as exposições e serviços educativos a elas associados no MUFPA, outros eventos expositivos realizados em outros locais; lançamentos de livros, apresentação de cinema e audiovisual, palestras, seminários, encontros, oficinas no MUFPA. Os livros contêm termos de abertura, que em alguns casos são afixados o convite com o nome do evento e o período. No campo relativo aos informes sobre o público são solicitadas as seguintes informações: nome, profissão, origem e data da assinatura, e, em alguns casos, no verso da página principal é solicitado o “comentário” do visitante sobre o evento:

Nº 01 -Período de 1979 [Livro de Ata de 100 páginas numeradas, 15 páginas preenchidas e afixado jornal sobre os eventos];

Nº 02 -Período de 1989-1986 [Livro de Ata de 200 páginas numeradas e 156 páginas preenchidas];

Nº 03 -Período 1991-1993 [Livro de Ata de 100 páginas numeradas; aberto em 09/10/91];

Nº 04 -Período 1993 [Livro de Ata de 100 páginas numeradas e 68 páginas preenchidas; aberto em 09/05/93];

Nº 05 -Período 1994 [Livro de Ata de 50 páginas numeradas e 7 páginas preenchidas];

Nº 07 -Período 1995-1997 [Livro de Ata de 197 páginas numeradas, 176 páginas preenchidas e com foto afixada na capa];

Nº 08 -Período de 1996-1997 [Livro de Ata de 50 páginas numeradas e 25 páginas preenchidas];

Nº 09 -Período de 1998-1999 [Livro de Ata de 95 páginas numeradas e 55 páginas preenchidas];

Nº 10 -Período 1999-2001 [Livro de Ata de 100 páginas numeradas e 38 páginas preenchidas];

Nº 11 -Período 2004 [Livro de Ata de 100 páginas numeradas e 6 páginas preenchidas];

Nº 12 -Período 2005-2007 [Livro de Ata de 100 páginas numeradas, 53 páginas preenchidas e afixados jornais dos eventos expositivos, em conjunto com as informações];

Nº 13 -Período 2008-2010 [Livro de Ata de 100 páginas numeradas];

Nº 14 -Período 1986-1988 [Livro de Ata de 200 páginas numeradas. Neste, o verso da página está preenchido com um espaço para comentários do público sobre as exposições];

Nº 15 -Período 1988-1989 [Livro de Ata de 200 páginas numeradas e 196 páginas preenchidas. Neste, o verso da página está preenchido com um espaço para comentários do público sobre as exposições];

Nº 16 -1989-1991 [Livro de Ata de 200 páginas numeradas. Neste, o verso da página está preenchido com um espaço para comentários do público sobre as exposições];

Nº 17 -Período 1989-1990; 1993 [Livro de Ata de 100 páginas numeradas, 67 páginas preenchidas, 2 exposições realizadas: uma na Galeria Theodoro Braga (Fotografias de Herbert List: 1903-1975, em 1990), e uma na Rocinha do MPEG (Arte Amazonas Atelier Belém, em 1992)];

Nº 18 -Período 2010 - em aberto [Livro de Ata com 197 páginas numeradas. É o atual livro de registro em uso].

- LIVRO DE FREQUÊNCIA DE EXPOSIÇÕES E EVENTOS:

Nº 06 - Período de 1994-1995; Eventos [Não é um livro de Ata, num total de 100 páginas preenchidas].

- LIVRO DE EXPOSIÇÕES PARALELAS:

Nº 19 - Período 2010 – em aberto [Livro de Ata com 100 páginas numeradas; contém atividades diversificadas: exposições realizadas em salas diferenciadas no prédio principal do MUFPA; lançamento de livros; apresentação de filmes, eventos nacionais relacionados ao Instituto Brasileiro de Museus do Ministério da Cultura-IBRAM/MINC e exposição no Campus da UFPA do Guamá].

2. COORDENAÇÃO DE ACERVO E DOCUMENTAÇÃO (CAD):

ACERVO DE ARTES VISUAIS (AV) - RESERVA TÉCNICA

Armando Queiroz, Tempo, Borracha e impressão a tinta por carimbo; tiragem de 40 unidades; 2000.

Foto: Armando Queiroz

Armando Queiroz, Desapego, vídeo resultado do registro de uma *performance* no jardim de esculturas do MUFPA. Imagem e edição: Marcelo Rodrigues, 2010.

Joseph Leon Righini, Belém do Pará, óleo sobre tela, 105x 201 cm, 1868; Coleção Artistas Estrangeiros. Foto: Patrick Pardini. Arquivo: Acervo Fotográfico do MUFPA.

Carlos Custódio Azevedo, Retrato de Augusto Montenegro, Óleo sobre Tela, 100x72 cm, 1904; Coleção Artistas Paraenses. Foto da obra (após restauração): Patrick Pardini. Arquivo: Acervo Fotográfico do MUFPA.

Theodoro José da Silva Braga, Retrato de Antonio Lemos, óleo sobre tela, 249x169 cm, 1910. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP) sob a guarda do MUFPA. Foto: Patrick Pardini.

Augusto Fidanza - Fotografias e Manoel Pastana-Desenhos, “Quadro de formatura da Faculdade de Medicina e Cirurgia do Pará -1927”. Acervo da Faculdade de Medicina sob a guarda do MUFPA. Foto: Patrick Pardini.

3. COORDENAÇÃO DE ACERVO E DOCUMENTAÇÃO DO MUFPA (CAD): BIBLIOTECA (B)

- RELATÓRIOS ADMINISTRATIVOS, ÁLBUNS E LIVRO

BELÉM. Intendência Municipal (Edição: F.A. FIDANZA). Álbum de Belém Pará. 15 de novembro de 192. Paris: Philippe Renovard, 1902

BELÉM. Intendência Municipal (1906-1907: Antônio José de Lemos). Relatório

BELÉM. Intendência Municipal (1903: Antônio José de Lemos). Relatório Apresentado ao Conselho Municipal de Belém na seção de 15 novembro de 1904.

BELÉM. Intendência Municipal (1902: Antônio José de Lemos). Relatório Apresentado ao Conselho Municipal de Belém na seção de 15 setembro 1902.

BELÉM. Intendencia Municipal (1906: Antônio José de Lemos). Relatório Apresentado ao Conselho Municipal de Belém

ÁLBUM DO ESTADO DO PARÁ. Governador do Estado, Augusto Montenegro (1901-1909). Paris: Imprimerie: Chaponet (Jean Cussac). 1908.

L'ETAT DE PARÁ. (Historie de Pará 1616-1896: Ignacio Baptista de Moura). Paris: A.Lahure, 1897 [planta de Belém - Eng. Manoel Odorico Nina Ribeiro; Vista Panorâmica de Belém 1896, desenho de A. Deroy; planta do estado].

4. COORDENAÇÃO DE ACERVO E DOCUMENTAÇÃO (CAD): ACERVO FOTOGRÁFICO (AF)

George Huebner, Arrail de Nazareth e Ver-o-peso. *Vistas de Pará-Brazil*. Data: 1896/1897 (?). Coleção Vicente Salles, acervo fotográfico do MUFPA.

IMPRESSAS

1. COORDENAÇÃO DE ACERVO E DOCUMENTAÇÃO DO MUFPA (CAD):

ACERVO DE ARTES VISUAIS (AV)

- RELATÓRIOS:

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ-MUSEU DA UFPA. **Levantamento de todas as exposições e outras atividades artísticas realizadas no Museu da UFPA desde sua criação**. Belém: UFPA/MUFPA, 1986-2011, 37p.

- FOLHETOS:

TEMPO. Obra de Armando Queiroz. UFPA-MUFPA: DERENJI, Jussara, 2000.1p.

- FOLDER:

MEMÓRIA CONTEMPORÂNEA: Exposição no MUFPA, Belém: 2009 [25 ANOS DA UFPA].

2. COORDENAÇÃO DE ACERVO E DOCUMENTAÇÃO DO MUFPA(CAD): BIBLIOTECA(B)

- LEIS, RESOLUÇÕES E INDICADORES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. [Reitor Daniel Queima Coelho de Souza]. Resolução nº. 544, de 25 de abril de 1983. Criação do Museu da Universidade Federal do Pará. Belém: Conselho Universitário, 1983.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. [Reitor Clóvis Cunha Malcher]. Portaria nº. 562, de 10 de março de 1975. Criação de uma Comissão para tomar as medidas necessárias à coleta de material de valor histórico e outras providências indispensáveis à criação e implantação do Museu de História do Pará da Universidade. Belém: Reitoria da Universidade Federal do Pará, 1975.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. [Reitor Aracy Amazonas Barreto]. Portaria nº.1.762, de 10 de outubro de 1977. Designar a funcionária Raimunda de Paula Vilhena Portela para dar assistência técnica e assessoramento na instalação dos MUSEUS desta universidade. Belém: Reitoria da Universidade Federal do Pará, 1977.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. [Reitor Daniel Queima Coelho de Souza]. Resolução nº. 1.230, de 025 de maio de 1985. Aprova o regulamento do Museu da Universidade Federal do Pará. Belém: Conselho Universitário, 1985.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. [Reitor Alex Fiúza de Melo]. Portaria nº. 1101, de 02 de maio de 2003. Designar a Professora Jussara da Silveira Derenji para exercer a função de Diretora do Museu da Universidade Federal do Pará. Belém: Conselho Universitário, 2003.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. [Reitor Alex Fiúza de Melo]. Resolução nº. 662, de 31 de março de 2009. Aprova o regulamento do Museu da Universidade Federal do Pará. Belém: Conselho Universitário, 2009.

• JORNAIS:

APÓS recuperação, telas históricas são expostas no Museu da UFPA. 50 anos da UFPA: a comemoração no museu. **Jornal do Museu da UFPA**, Belém, ano III, n.9, p. [3], 2007.

DERENJI, Jussara. Cópia ou original, a reprodutibilidade em questão. **Jornal do Museu da UFPA**, Belém, ano V, n.13, p. [3-4], 2009.

EXPOSIÇÃO resgata memória histórica regional. Gileno Chaves: História, exemplo e arte. **Jornal do Museu da UFPA**, Belém, ano III, n.8, p. [3-4], 2007.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Editorial. **Pássaro de Papel**. Informativo mensal do Programa Multicampiartes da UFPA, Belém, n.5, maio, 2004.

MUSEU DA UFPA guarda memórias da universidade. **Jornal do Museu da UFPA**, ano III, n.10, p. [2], 2007.

MUSEU DA UFPA. Arqueologia do Jardim. **Jornal do Museu da UFPA**, Belém, v. 1, n. 4, 2005.

TESOURO Musical da Coleção Vicente Salles é redescoberto no Museu da UFPA. **Jornal do Museu da UFPA**, Belém, ano III, n.11, p. [2-3], 2008.

- PROJETOS, RELATÓRIOS E INVENTÁRIOS

ANTEPROJETO para criação do Museu Histórico e Artístico. Belém: UFPA, 1981, 59p.

ANTEPROJETO para implantação do Museu Da Universidade na residência do ex-governador Augusto Montenegro. Belém: UFPA, 1981, 7p.

ARROLAMENTO da Coleção “ACHADOS ARQUEOLÓGICOS” do Jardim do MUFPA. Levantamento dos artefatos, agrupados por: local/tipo de material/forma e função/atributo da forma/antiplástico/técnica de decoração/motivo decorado/cor/quantidade, num total de 2.104 peças. Belém: MUFPA, [s.d.].

INVENTÁRIO do Acervo de Artes Plásticas do Museu da UFPA. Levantamento do acervo de pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, fotografias e objetos, num total de 831 peças, Julho de 2011. Belém: MUFPA, 1984. [assinado pela direção e três técnicos, documento registrado em cartório].

RELATÓRIO de Gestão 2002-2009. Direção do MUFPA lança para fins de conhecimento da comunidade universitária. 4f, [assinado]. Disponível em: http://www3.ufpa.br/multicampi/imagens/documentos/Relatorio_Museu.pdf. Acesso em: 12 nov. 2011.

UNIVERSIDADE Federal do Pará. **Relatório da Comissão Especial designada na Portaria nº. 1.762, de 05 de dezembro de 1983**. Relatório de Atividades do período de 14 de dezembro de 1983 até 14 de janeiro de 1984. Belém: UFPA, 1984, 9p.

FONTES IMPRESSAS

2. COORDENAÇÃO DE ACERVO E DOCUMENTAÇÃO DO MUFPA (CAD):
ACERVO DE ARTES VISUAIS (AV)

- LEIS, RESOLUÇÕES E INDICADORES

MINISTÉRIO DO PLANEJAMENTO, ORÇAMENTO E GESTÃO. In: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. **Base de dados Estados**. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?sigla=PA>>. Acesso em: 3 jan. 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. [Reitor Daniel Queima Coelho de Souza]. Resolução nº. 544, de 25 de abril de 1983. Criação do Museu da Universidade Federal do Pará. Belém: Conselho Universitário, 1983.

- JORNAIS:

JORNAL DO MUSEU DA UFPA. **Arqueologia do Jardim**. Belém: MUFPA/UFPA, v. 1, n. 4, 2005.

JORNAL DO MUSEU DA UFPA. **Jardim das esculturas**. Belém: MUFPA/UFPA, v. 1, n. 4, 2005.

- RELATÓRIOS:

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ-MUSEU DA UFPA. **Levantamento de todas as exposições e outras atividades artísticas realizadas no Museu da UFPA desde sua criação**. Belém: UFPA/MUFPA, 1986-2011, 37p.

- CATÁLOGOS

ARTE PARÁ – A terra treme- treme terra. **O fio da Ameaça - Armando Queiroz**. BELÉM: Fundação Romulo Maiorana, 2011.

FOTONORTE II. **Amazônia Olhar sem fronteiras**. Rio de Janeiro, 1998.

PARÁ. Secretaria de Estado da Cultura. **Fotografia Contemporânea paraense: panorama 80/90**. Belém: SECULT, 2002.

PRÊMIO DÁRIO CONTEMPORÂNEO DE FOTOGRAFIA. **Brasil Brasis**. Belém: Diário do Pará, 2010.

PRÊMIO DÁRIO CONTEMPORÂNEO DE FOTOGRAFIA. **Memórias das imagens**. Belém: Diário do Pará, 2012.

- JORNAIS E INFORMATIVOS

AMAZÔNIA JORNAL. **Centro histórico de Belém, PA, é tombado pelo Ministério da Cultura**. Disponível em:<<http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2012/05/centro-historico-de-belem-pa-e-tombado-pelo-ministerio-da-cultura.html>> . Acesso em: 12 abr. 2012.

BOLETIM INFORMATIVO DO IHGP. Belém, Ano II, n.1, jan.-abr., 2000.

MONTEIRO, Glauce. Projeto Recupera Coleção Vicente Salles: acervo com sete mil títulos conta história da música na Amazônia. **Beira do Rio**, Belém,Fev., 2009, p.4.

MONTEIRO, Glauce. **Vicente Salles: Herói da memória musical paraense**. . **Beira do Rio**, Belém,Fev., 2009, p.4

O LIBERAL. **Poetas querem popularizar Max Martins**. Belém, Magazine, 5 ago. 2012, p.9.

O LIBERAL. **Velas iluminam caminho da imagem de Lourdes**. Belém, Atualidades, 12 fev. 2013, p.3.

- REGISTROS E PROCESSOS

CERTIDÃO DE COMPRA E VENDA. Pequena construção (Barraca) situada à Avenida Gentil Bittencourt. 17 jun. 1914.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DO PARÁ. Publicação certidão de tombamento. 20 Dez.2002.p.17 (caderno 2).

PROCESSO DE TOMBAMENTO PALACETE AUGUSTO MONTENEGRO. Belém: DPAC/ SECULT. 02 DEZ.2002. (Processo nº 2002/0000302911).

REGISTRO DE IMÓVEIS – 2º OFÍCIO. Certidão do imóvel da UFPA situado Na Gov. José Malcher. 26 fev.2013.

IMAGENS E ACERVOS PESSOAIS

Alexandre Sequeira, Série “Espaços do afeto”: *O túmulo do pai, O quarto da Mãe e a Casa da Família*, fotografias técnica artesanal (*pinhole*), 2007. Acervo do autor.

Álbum de Família: Mariolina Furtado. Fotos: Borges do Rêgo. Acervo particular.

Armando Queiroz. Foto de Família.

SITES CONSULTADOS

Dados tabulados sobre população de Nazaré:

http://populacao.net.br/populacao-nazare_belem_361pa.html

Dados Populacionais de Belém:

http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/estimativa2013/estimativa_dou.shtm

Lei 7682/94 | Lei nº 7682 de 05 de janeiro de 1994:

<http://cm-belem.jusbrasil.com.br/legislacao/583592/lei-7682-94>



ICA
INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA

PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA

ARTE
MEMÓRIA E ACRÍDAS
NA AMAZÔNIA

