



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO DE ALTOS ESTUDOS AMAZÔNICOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL
DO TRÓPICO ÚMIDO
MESTRADO EM PLANEJAMENTO DO DESENVOLVIMENTO

ANDREY MANOEL LEÃO DE LEÃO

MUSEUS E COLONIALIDADE: Uma análise da exposição de longa duração
o Museu do Estado do Pará.

BELÉM
2021

ANDREY MANOEL LEÃO DE LEÃO

MUSEUS E COLONIALIDADE: Uma análise da exposição de longa duração o Museu do Estado do Pará.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da Universidade Federal do Pará como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Planejamento do Desenvolvimento.

Orientador: Prof^o. Dr. Silvio Figueiredo
Co-Orientadora: Prof^a. Rosângela Marques de Britto

BELÉM
2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L437m Leão, Andrey Manoel Leão de
Museu e colonialidade: uma análise da exposição de longa duração o Museu do Estado do Pará / Andrey Manoel Leão de Leão. – Belém, 2021. 167 f. il. color.

Orientador: Prof^o. Dr. Silvio Figueiredo
Coorientadora: Prof.^a. Rosângela Marques de Britto
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará (UFPA), Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido. Belém, 2021.

1. Colonialidade. 2. Decolonialidade. 3. Museu do Estado do Pará. I. Título. II. Universidade Federal do Pará (UFPA).

CDD: 069.581

ANDREY MANOEL LEÃO DE LEÃO

MUSEUS E COLONIALIDADE: Uma análise da exposição de longa duração
do Museu do Estado do Pará.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido - PPGDSTU, do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos - NAEA da Universidade Federal do Pará – UFPA, como requisito necessário para a obtenção do título de Mestre em Planejamento do Desenvolvimento.

Data da avaliação:

Banca Examinadora:

Orientador-PPGDSTU/NAEA/UFPA

Co- Orientadora-FAV/ICA/UFPA

Examinador interno- PPGDSTU/NAEA/UFPA

Examinador externa -IFCH/UFPA

AGRADECIMENTOS

Agradeço minha família que esteve ao meu lado durante minha carreira acadêmica e que são meus exemplos de vida, de perseverança e de gratidão;

Aos amigos que, mesmo sem saberem, me incentivaram e incentivam a escrever sobre minha realidade e região;

Aos professores do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos que, através de suas aulas e de suas falas, me ajudaram a ampliar e esclarecer questões acadêmicas, amazônicas e pessoais;

Ao professor Silvio Figueiredo por ter me acompanhado durante essa jornada do mestrado e que, além de orientar, demonstrou apoio e confiança à esta pessoa que buscou corresponder as suas expectativas;

À professora Rosângela Britto por aceitar a co-orientação deste trabalho e me ajudar nas questões museológicas, mas também por sempre me apontar a ir em frente;

Ao CNPq, pela oportunidade concedida de fazer mestrado recebendo uma bolsa, principalmente em um momento tão delicado com os cortes de verbas e com a pandemia de coronavírus;

E a todos aqueles que puderem ler este trabalho e serem inquietantes, pois assim não estarão convictos e pacíficos de certezas já estabelecidas.

“Todos os animais são iguais, mas alguns são mais
iguais que os outros.”

- *A Revolução dos Bichos*, George Orwell.

RESUMO

O trabalho busca discorrer sobre como a colonização no estado paraense firmou diversas narrativas sobre a região, fazendo com que se colocasse no centro os grupos de origens europeias e seus estilos de vida, e todos os outros grupos na margem.

Isso se manteve durante toda a história do estado do período colonial até a época conhecida como *Belle Époque*, período de um *boom* econômico na região que, buscando o desenvolvimento urbano local, baseou suas políticas públicas em um ideal de vida de cidades europeias. Portanto, discuto como essas visões estão postadas no Museu do Estado do Pará que é cunhado como museu histórico, e, por isso, tem por objetivo contar a história do estado. Essa hierarquização de culturas e povos em detrimento de outras, a partir da ideia de raça, que se mantém mesmo com a independência dos países ou com a descolonização é conhecida como colonialidade. Com isso, a análise se dá criticamente sobre a expografia de longa duração do museu, vendo quem está em destaque, quem não está, como os grupos culturais são mostrados, o que é mostrado, como é feita a sensibilização, etc. Estas ações são feitas para mostrar como a colonialidade estar postada nas representações do museu .

O trabalho também aponta como deveriam ser certas representações para combater essas perspectivas colonializantes, se baseando que a noção de decolonialidade seria o modo de desfazer a perspectiva de hierarquização cultural construída. Para isso, as novas perspectivas museológicas apontam que os museus, principalmente os de histórias que tem um papel de legitimador do que é a verdade, devem ter um papel social que busque resolver problemas atuais, sobretudo os discursivos, que se deram historicamente de forma unilateral e tem alto poder coercitivo sobre a sociedade. Por fim, quando não há equivalência discursiva e quando as perspectivas colonializantes são transportada para a atualidade da região, ao não discuti-las e nem ligá-las aos problemas locais, o museu acaba sendo, em certos momentos, um reforçador destas perspectivas hierárquicas e preconceituosas.

Palavras-Chave: Colonialidade; Decolonialidade; Museu do Estado do Pará; Representações expográficas.

ABSTRACT

The work seeks to discuss how colonization in the state of Para established various narratives about the region, placing groups of European origins and their lifestyles at the center, and all other groups on the margin.

This was maintained throughout the state's history from the colonial period until the time known as the Belle Époque, the period of economic boom in the region that, seeking local urban development, based on its public policies on an ideal of life in European cities. Therefore, I discuss how these visions are posted in the Museum of the State of Pará, which is coined as a historical museum, and therefore, aims to tell the history of the state.

This hierarchization of cultures and peoples at the expense of others, based on the idea of race, that is maintained even with the independence of countries or with decolonization is known as coloniality. Thus, the analysis takes place critically on the museum's long-term exhibition, seeing who is in the spotlight, who is not, how cultural groups are shown, what is shown, how sensitization is made, etc. These actions are made to show how coloniality is posted in the museum's representations.

The work also points out as follows are certain representations to combat these colonializing perspectives, based on the notion of decoloniality as a way of undoing a perspective of cultural construct hierarchization. For this, the new museological perspectives point out that museums, especially stories that play the role of legitimizing what is the truth, must have a social role that seeks to solve current problems, mainly discursive ones, which historically gave unilaterally and have high coercive power over society. Finally, when there is no discursive equivalence and when colonizing perspectives are transported to the region's current times, by not discussing or linking them to local problems, the museum sometimes ends up being a reinforcer of these hierarchical and prejudiced perspectives.

Keyword: Coloniality; Decoloniality; Museu do Estado do Pará; Expographic representations.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. MODERNIDADE, GLOBALIZAÇÃO E A INSTITUIÇÃO MUSEU NO MUNDO	14
3. COLONIALIDADE E DECOLONIALIDADE	21
4. NOVAS PERSPECTIVAS MUSEOLÓGICAS	23
5. O DILEMA DOS MUSEUS DE HISTÓRIA	30
6. A CONSTRUÇÃO DO ESTADO DO PARAENSE E A HIERARQUIZAÇÃO CULTURAL	33
6.1. A CONSTRUÇÃO DO ESTADO DO PARAENSE	34
6.2. PERÍODO IMPERIAL	39
6.3. PERÍODO REPUBLICANO	41
6.4. HIERARQUIZAÇÃO NO PARÁ	42
7. HISTÓRICO DO PALÁCIO LAURO SODRÉ E DO MUSEU DO ESTADO DO PARÁ	48
8. EXPOSIÇÃO: ANÁLISE CRÍTICA DO PERCURSO ATUAL	57
8.1. ENTRADA	59
8.2. SALA DE JANTAR	65
8.3. SALA PLÁCIDO JOSÉ DE SOUZA	69
8.4. SALA ANTÔNIO LANDI	74
8.5. SALA EDUARDO ANGELIN (SALA CABANAGEM)	83
8.6. SALÃO ECLÉTICO	95
8.7. SALÃO ART NOUVEAU	99
8.8. SALÃO POMPEIANO	101
8.9. SALÃO IMPÉRIO	104
8.10. SALÃO RENASCENÇA	108
8.11. ATLEIÊ ABERTO (PINACOTECA)	113
8.12. SALA VICENTE SALES (SALA DA CONQUISTA)	118
8.13. GALERIA DOS GOVERNADORES (CORREDOR)	125
8.14. SALÃO DE BAILE	131
9. ANÁLISE DA EXPOSIÇÃO: PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA REVISITAÇÃO	131
9.1. REVISITAÇÃO: ENTRADA	134
9.2. REVISITAÇÃO SALA DE JANTAR	135
9.3. REVISITAÇÃO: SALA PLÁCIDO JOSÉ DE SOUZA	136
9.4. REVISITAÇÃO: SALA ANTÔNIO LANDI	138
9.5. REVISITAÇÃO: SALÕES TEMÁTICOS	139
9.6. REVISITAÇÃO: SALÃO RENASCENÇA	141
9.7. REVISITAÇÃO: ATELIÊ ABERTO	142

9.8.	REVISITAÇÃO: SALA VICENTE SALLES	143
9.9.	REVISITAÇÃO: GALERIA DOS GOVERNADORES	145
9.10.	REVISITAÇÃO: SALÃO DO BAILE	145
9.11.	REVISITAÇÃO: SALA EDUARDO ANGELIM	145
10.	CONCLUSÃO DA ANÁLISE	147
11.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
12.	REFERÊNCIAS	163

1. INTRODUÇÃO

Durante minha graduação em Museologia pela Universidade Federal do Pará, que aconteceu durante os anos de 2014 e 2018, minha turma fez diversas visitas a espaços históricos e culturais da cidade de Belém/Pa. Estas visitas eram realizadas por professores em determinadas disciplinas, para podermos debater as questões teóricas, vendo-as na prática, ou em eventos que aconteciam nesses lugares. Isso fez com que, com o passar dos anos, estes espaços visitados fossem visualizados a partir de óticas diferentes.

Devido às discussões em sala, às leituras dos textos e às discussões em diversos eventos da área museológica que estávamos presentes, o senso crítico sobre aqueles espaços tão visitados foi se avolumando com as diversas questões sobre patrimônio, museus e musealização; categorias caras para a área museológica. Baseado nisso, uma visita minha feita ao Museu do Estado do Pará durante essa época foi essencialmente marcante para minha trajetória acadêmica e marca este primeiro passo para o tipo de pesquisa no campo da museologia que busco seguir; por isso, acho importante começar este trabalho com a descrição desse momento e a questão que ele me provocou. Passemos a ele.

Durante o ano de 2015, o Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural da Secretaria de Estado de Cultural do Pará, em comemoração aos 400 anos de Belém, que aconteceria em 2016, criou um edital para a formação de uma equipe composta por estudantes de graduação que viria a se chamar de Grupo Jovem de Pesquisa em Patrimônio Cultural, e eu, buscando uma experiência de pesquisa que ainda estava começando durante meu segundo ano de curso, me inscrevi.

Depois da formação do grupo, do qual eu comecei a fazer parte, foram agendadas diversas programações de debates e visitas a espaços ligados à Secult. Uma dessas visitas era ao Museu do Estado do Pará.

O Museu do Estado do Pará é cunhado como um museu histórico e tem por pretensão contar a história do Estado. Este seria o pano de fundo para se olhar o museu. Ou seja, o básico que um visitante teria ao entrar na exposição permanente.

Junto com estudantes de outras graduações, sendo eu até então o único de Museologia, fui recepcionado por um mediador que nos levou a conhecer a exposição de longa duração do museu que se encontra na parte de cima do Palácio Lauro Sodré. Eu já tinha visitado o Museu algumas vezes, mas isso aconteceu principalmente em eventos que ocorriam nele, fora as visitas às exposições temporárias que aconteciam no térreo do edifício. A exposição de longa duração eu tinha visitado apenas algumas vezes e sozinho, sem

mediação. Essa seria a primeira vez que eu veria os objetos expostos com informações além das que continha nas etiquetas e nos textos expográficos.

No começo da mediação, percebi que já possuía uma familiaridade com a narrativa que vinha sendo contada. A história sobre a *Belle Époque* (período do *boom* da economia da borracha na região, que trouxe grande avanço econômico, transformação do meio urbano e vida luxuosa da população) já era muito conhecida, principalmente porque era intensamente exaltada. Mas o que me familiarizava era a questão de um museu histórico exaltar um passado elitista, tema bastante discutido na museologia.

A mediação trazia informações essenciais, como datas importantes para o Estado que fizeram sua história e outros pequenos detalhes do edifício. Contudo, o que mais me marcou foi quando chegamos a uma sala em que havia dois objetos distintos, mas que foram cruciais para a reflexão que faço agora.

Um era a namoradeira, um móvel antigo que, como o próprio nome já diz, era feito para namorar. A namoradeira do MEP é como se fossem duas cadeiras juntas, uma de costa para a outra, em que na junção dos braços das duas há um suporte que ergue um espaço onde se pode colocar uma vela (será melhor vista na foto da exposição ao longo do trabalho). Era um móvel para se conversar, já que assim era o namoro antigamente. E o espaço para a vela era para iluminar o ambiente. E para a curiosidade de todos os visitantes, o mediador apontou que foi daí que surgiu a expressão atual “segurar vela”, que é quando alguém acompanha um casal enquanto eles estão namorando.

Toda essa história sobre o móvel e a curiosidade sobre a expressão foi bem recebida pelos visitantes, já que era além das informações tidas pela expografia. Contudo, o outro objeto que estava ali se abrigava na namoradeira, no lugar onde ficava a vela, e foi retirado pelo mediador com as próprias mãos, sem nenhuma preocupação com a conservação deste. De acordo com ele, aquele objeto não deveria estar ali e colocaram porque não tinha outro lugar para colocar.

O objeto parecia ser feito de um metal, provavelmente prata, e tinha formato de um vaso. Ao informar sobre o objeto, o mediador disse que se tratava de uma Escarradeira, objeto que era usado para se cuspir, servia tanto para o senhor sair na rua para não cuspir no chão, e um escravo carregava a escarradeira junto a ele, quanto para as conversas dos namorados durante estarem sentado na namoradeira. E assim terminou a mediação naquela sala.

A namoradeira tornou-se bastante falada e, pelo que notei, fora um dos objetos que mais chamou atenção na visita ao museu. Inclusive, umas das estudantes escreveu no blog do

grupo sobre a visita e deu destaque a esse objeto. Fiquei pensando sobre o porquê de um objeto como a escarradeira, que tem por trás uma história sobre a desigualdades e o poder que havia na região, e que de certa forma tinha uma ligação com a escravidão, não teve tão destaque nos visitantes. Refleti, então, como a narrativa sobre a namoradeira ganhava destaque. Ou seja, assim como os outros objetos dos museus que fizeram parte de uma história de vida da elite, a namoradeira tinha esse destaque.

Pensando nisso, me questionei se na expografia a representação de outros grupos que existiram e existem na história do Estado do Pará apresentava a mesma equivalência na narrativa do museu que objetos de uma elite. Como era feita a narrativa de grupos culturais distintos e que não tinha raiz branca, elitista e europeia no Museu do Estado? Há uma hierarquização cultural na narrativa do Museu do Estado do Pará?

Na história da Amazônia, é bem conhecida a colonização europeia, que se deu por diversos fatores, mas o que mais marcou foram as diversas narrativas que se construíram sobre a região. As narrativas colocavam o europeu no centro e todos os outros povos na margem. Essa visão do colonizador, feita na colonização, provocou descontinuidades culturais dos povos não brancos durante grande parte da história da região, fazendo com que tenha predominado no pensamento social da grande maioria da população amazônica processos de invisibilidade e de obscurecimento de sua própria composição étnica (CASTRO, CAMPOS, 2015). Isso pode ser visto do período colonial até a época conhecida como *Belle Époque*, período de um *boom* econômico na região que, buscando o desenvolvimento urbano local, baseou suas políticas públicas em um ideal de vida de cidades europeias (COELHO, 2007).

Portanto, para debater sobre como essas visões podem estar postadas no Museu do Estado do Pará, discutirei sobre como a colonização se deu a partir do projeto de modernidade, que tem por base uma hierarquização de culturas e povos, colocando como central a cultura branca/europeia (DUSSEL, 2005). E que essa subjugação de culturas em detrimento de outra a partir da ideia de raça é conhecida como colonialidade, que não desaparece com a independência dos países ou com a descolonização, como diz Maldonado-Torres (2019). Ou seja, a colonialidade mantém os processos de dominação (QUIJANO, 2005).

A partir disso, vejo como se deu essa subjugação de grupos em detrimento de uma elite branca europeia na história do Estado do Pará, e analiso criticamente se esses processos de dominação residem na expografia do museu.

Para isso, opino sobre a exposição de longa duração do Museu do Estado do Pará e busco ver se há diversidade nela e como ela é representada. A instituição combate a colonialidade histórica do Estado? Ela contribui ou não com a questão da hierarquia cultural construída historicamente? E ela aponta para questões atuais do Estado?

Para isso, cinco capítulos são desenvolvidos. No primeiro, discuto o padrão global conhecido como modernidade e sobre como as instituições modernas seriam as responsáveis pela implementação dessa narrativa universal, sendo o museu uma delas.

No segundo capítulo, debato sobre a continuação de um pensamento colonial eurocentrista, que é conhecido como colonialidade, e como a decolonialidade busca desfazer esse pensamento trazido para a atualidade.

No terceiro capítulo, busco demonstrar como esse pensamento de decolonização pode ser encontrado na área museológica, como se pensam atitudes museológicas que busquem combater esse caráter colonizador, que estava na gênese do museu, e como fazer com que essas instituições sejam mais democráticas.

No quarto capítulo, demonstro a potência que os museus de história têm socialmente como “representantes da verdade” e, analisando seu histórico, entendo que eles deveriam se reinventar e combater visões passadas, preconceituosas e coloniais, ainda presentes em suas expografias.

No quinto capítulo, relato sobre a história do Pará e como se deu uma hierarquização de culturas no Estado. Já no subtítulo “Histórico do Palácio Lauro Sodré e do Museu do Estado do Pará”, falo sobre a história do edifício e do museu pesquisado.

Logo após, apresento a exposição permanente, mostrando o espaço, o acervo, e a mediação feita em cada local.

Faço depois uma revisitação, levando em conta a história do Estado e a hierarquização de culturas presentes na região, legada da colonização e, a partir da análise do discurso, apresento como isso está expresso na exposição. No fim do capítulo, é produzida uma análise geral sobre toda exposição, em que discuto os principais aspectos que ela levanta.

2. MODERNIDADE, GLOBALIZAÇÃO E A INSTITUIÇÃO MUSEU NO MUNDO

A Modernidade surge com a expansão marítima que ocorreu no século XV, sendo o resultado das transações transcontinentais que iniciaram com a conquista e colonização das

Américas. As colônias que surgiram a partir desse fato fornecem mão de obra, produtos agrícolas e recursos minerais, sendo essa “acumulação primitiva” colonial indispensável para a dinâmica interna do desenvolvimento do sistema capitalista (CORONIL, 2005).

Esse sistema se expande globalmente e a partir disso se percebe que o mundo naquele momento, século XVI, era tudo menos um modelo com práticas que se assemelhavam ao capitalismo. Portanto, para que o sistema capitalista fosse implantado com sucesso nessas diferentes regiões, eram necessárias uma homogeneização de pensamento e uma padronização do funcionamento social para que ele fosse efetivado localmente. Essa padronização seria conhecida como a modernidade. Dussel (2005) aponta esta como a primeira vez em que há um padrão mundial que surge devido à consolidação de um só mundo, que a partir da expansão portuguesa desde o século XV, atinge o extremo oriente no século XVI e o descobrimento da América hispânica. Assim, todo o planeta é visto como um lugar só, com uma só história. A Europa, de onde surge o sistema e a concepção de modernidade, seria o centro e todas as outras culturas seriam suas periferias (DUSSEL, 2005).

Como diz Lander (2005), a partir disso:

Dá-se início ao longo processo que culminará nos séculos XVIII e XIX e no qual, pela primeira vez, se organiza a totalidade do espaço e do tempo –todas as culturas, povos e territórios do planeta, presentes e passados– numa grande narrativa universal. Nessa narrativa, a Europa é – ou sempre foi – simultaneamente o centro geográfico e a culminação do movimento temporal (LANDER, 2005, p. 10).

As instituições modernas seriam as responsáveis pela implementação dessa narrativa universal que apresentava modos de vidas considerados não modernos, aqueles que não fazem parte do padrão europeu como inferiores, ou seja, a implementação delas seria essencial para gerar a padronização de ação e pensamento pretendida e a subjugação dos outros modos que não faziam parte desse centro de poder, sendo o Museu uma destas.

É possível marcar a ideia germinativa do que se teria como museu o colecionismo que ocorreu durante o Renascimento Carolíngio, século VIII, quando Carlos Magno (747 – 814) estabeleceu leis em que tudo que lembrasse a cultura romana fosse guardado, pois ela que seria o espelho ideal para a civilização. Portanto, nota-se aí uma primeira ideia da influência do passado que legitima o presente e o futuro. Com a Expansão Marítima durante a idade média, por volta do século XV, o colecionismo se tornou moda na Europa, o que leva as realidades europeias dos séculos XVI e XVII a adquirirem suas próprias coleções.

As expedições marítimas possibilitaram aos europeus a descoberta de um mundo novo, com novos povos, novas vegetações, novos animais e novas coisas. E, como os europeus já estavam entregues à prática do colecionismo, eles passaram a constituir coleções cada vez maiores. Para melhor entendimento de toda a enorme quantidade de objetos coletados a partir da visita às diversas terras distantes, construíram-se locais para estudar e compreender essas coisas, assimilar do que era feito e para o quê era feito.

Inicialmente esses objetos eram deixados em gabinetes para saciar a curiosidade de quem os visitava. Com os estudos, esses locais tornam-se mais científicos; com a grande quantidade, entende-se ser necessário agrupar esses objetos para a sua classificação, constituindo-se assim as primeiras coleções marcadas por categoria, sendo essa a gênese do que hoje é conhecido como museu. Devido essas instituições serem, inicialmente, destinadas à pesquisa e as coleções serem privadas, esses espaços não eram abertos ao público, mas destinados apenas aos donos e pessoas próximas (CARLAN, 2008). Logo, posso notar que, inicialmente, a instituição museal tinha como caráter formador ser individualista, privada e, por consequência, excludente.

A concepção moderna de museu surge durante a revolução francesa, já no século XVIII. Com a Revolução Francesa, igrejas foram incendiadas, estátuas derrubadas e castelos saqueados. O crescimento do vandalismo naquele contexto se deu por uma perspectiva revolucionária, ou seja, a destruição ideológica feita pela Revolução se tratava de um ato iconoclasta. Segundo Choay (2001, p. 108):

Os monumentos demolidos, danificados ou desfigurados sob as ordens ou com o consentimento dos comitês revolucionários o são na medida em que simbolizam poderes e valores execrados, encarnados pelo clero, pela monarquia e pelos senhores feudais: manifestação de repúdio a um conjunto de bens cuja incorporação conspurcaria o patrimônio nacional impingindo-lhe emblemas de uma ordem finda.

A partir de 1792, o Comitê de Salvação Pública é criado e institui os primeiros decretos e aparatos jurídicos para a proteção do Patrimônio Histórico Francês. Os bens da Igreja, realeza e nobreza passam a pertencer ao Estado. Os revolucionários tentam acabar com uma ideologia imposta pela elite, proprietária desses objetos. Por isso, houve uma necessidade da preservação dos patrimônios que eram considerados importantes para a nova concepção de nação francesa, e surge, então, a ideia que os patrimônios deveriam servir a demandas dos seus novos usuários, ou seja o povo. Dessa questão, o termo patrimônio deixa de ter apenas uma concepção econômica e passa a ter uma validação histórica, surgindo o termo monumento histórico.

Os patrimônios, então, deveriam difundir o civismo e a história (CHOYA, 2001). Desse contexto, surge a concepção moderna de museu, de ser um instrumento pedagógico, formar o cidadão através do passado, participando no processo de construção de nacionalidades. O Museu do Louvre é criado nessa época, e a ideia de museu com caráter educacional se difunde por toda a Europa, surgindo inúmeras outras instituições desse tipo.

No Brasil, o surgimento das primeiras instituições museológicas data do século XIX. Em 1818, é criado o Museu Nacional durante o governo de D. João VI, tendo como acervo uma pequena coleção de história natural doada pelo monarca. O museu teve uma atuação modesta, adquirindo caráter científico apenas no final do século XIX. Nesse mesmo período, é criado no Pará o Museu Emílio Goeldi, em 1866. Ambos os museus tinham caráter etnográfico, dedicados à pesquisa de ciências naturais, voltados à coleta e exibição de objetos arqueológicos e paleontológicos.

A criação do Museu Nacional se tratava da importação da ideia do museu como projeto educativo, por isso a criação da instituição faz parte de inúmeras outras iniciativas que procuravam “civilizar” o país com a “implementação de novos hábitos e costumes, em que práticas não civilizadas, como risos e gargalhadas, gestos descomedidos, gritos e correrias foram postos de lado” (DOS SANTOS, 2009, p. 111).

A questão do que seria o civilizado partia de uma perspectiva da coroa portuguesa; logo, vejo que a criação dos museus partia dos centros de poder, e tinham como objetivo mostrar objetos que remetiam a uma grandeza nacional e o poder que estas nações submetiam sobre outros países. No século XVIII, as coleções individuais de uma pequena elite foram apropriadas pelo Estado e tornadas públicas; elas tinham por objetivo impor um estilo, a ideia de nação, ao povo (DOS SANTOS, 2009).

Portanto, os museus tiveram em suas gênesis um caráter colonizador pois seriam dispositivos disciplinares da modernidade, servindo como modelos normativos. Essas instituições através da imposição de valores e de hábitos criam hierarquias, legitimando uma cultura como superior e subjugando outras à perspectiva de inferiores.

Como demonstra Varine-Bohan (2014, p. 10.), os museus na modernidade são:

Um fenômeno puramente colonialista. Foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais; obrigaram as elites e os povos destes países a ver sua própria cultura com olhos europeus. Assim, os museus na maioria das nações são criações da etapa histórica colonialista.

O discurso colonial predominou por muitos anos nas instituições brasileiras, e ainda predomina em algumas. Estas instituições demonstravam toda uma diversidade cultural não europeia como inferior, representando, por exemplo, o negro como impuro, e os indígenas tiveram seus rituais, vestimentas e hábitos celebrados com exotismo.

Essas instituições são vistas como espaço:

Tomado como completo, pleno, absoluto, total, inteiro e concluso, como se toda a história estivesse ali contida e toda ela fosse pautada na verdade, na precisão e na exatidão e fosse, ainda, imaginariamente real, tangível e verídica. Acima de tudo, inquestionável e certa. Seria, então, um lugar que “guarda” tudo que deve/pode ser lembrado e que se constitui como o que deve ser lembrado, como materialidade para não ser esquecida, cujo objetivo é a preservação da memória pela história (TEIXEIRA, 2017, p. 933)

Logo, elas têm esse caráter legitimador, têm o poder de serem espaços de lembranças e esquecimentos. E, como fruto da modernidade europeia, que culminou na colonização de terras e povos ultramarinos, elas foram responsáveis pelo estabelecimento de uma narrativa de mundo que nega ou inferioriza outras formas de pensamentos e culturas.

A instituição museu, nesse aspecto apresentado, seria um produto do colonialismo, já que expõe o racismo epistêmico, desprezando os saberes e conhecimentos tradicionais oprimidos por um discurso europeu hegemônico que se estabelece como uma cultura oficial do saber.

No entanto, a partir das últimas décadas do século XX, há uma mudança no campo museal. Junto com os debates Pós-Coloniais realizados, sobretudo na Inglaterra e Estados Unidos, e com o pensamento decolonial emergente na América Latina, nascem também discussões sobre um novo caráter museal, apresentando perspectivas inovadoras a fim de ir contra a perspectiva colonial. E com esse objetivo foram criados esses museus, compreendendo essas instituições como instrumentos dinâmicos de mudanças sociais e que veremos no capítulo a seguir.

Quijano (2005) diz que um dos eixos fundamentais desse padrão global centrado em um polo de poder europeu é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça. Essa ideia é importante porque raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. Esse fato teve como pretensão a construção de uma hierarquia mental que expressa e justifica uma dominação.

Silvio de Almeida (2017) aponta que a raça opera a partir de dois registros básicos:

1. *Como característica biológica*, em que a identidade racial será atribuída por algum traço físico, como a cor da pele, por exemplo;

2. Como característica étnico-cultural, em que a identidade será associada à origem geográfica, à religião, à língua, ou outros costumes “a uma certa forma de existir”. Frantz Fanon denomina a configuração de processos discriminatórios a partir do registro étnico-cultural de “racismo cultural” (ALMEIDA, 2017, p, 30-31)

Ou seja, eles passam a classificar grupos identitários para poder delimitar suas características físicas e seus hábitos e pensamentos, assim criando narrativas que busquem marcá-las como inferiores comparadas à do centro de poder, que é o modelo a ser seguido. Logo, a classificação racial não se dá apenas na aparência física, mas também em um pertencimento social. Por isso, nota-se que um dos principais resultados da implementação dessa padronização é criar hierarquias que se foram, inicialmente, a partir da ideia de raça e marcam a partir de diferenças culturais, a fim de justificar uma superioridade e sustentar um centro de poder.

Para exemplificar como ocorre a construção de hierarquias culturais, tomo como caso as navegações do século XV, em que os colonizadores, ao chegarem às terras ultramarinas, se colocaram no topo da hierarquia, subjugando as outras culturas como insignificantes e colocando os outros povos como inferiores. Isso se deu, como visto, pela construção dessa hierarquia racial que tinha por pretensão colocar os povos colonizados como raças inferiores. Por isso, eles deveriam participar do nível mais baixo do trabalho, sendo eles associados ao trabalho não pago ou não assalariado, já que eram as raças dominadas.

Segundo Lander (2005), a construção dessa lógica favoreceu o avanço do sistema capitalista, pois, provocou ruptura com os modos anteriores de vida e sustento, e impôs uma disciplina de trabalho, formando uma mão de obra, nesse primeiro momento, escrava, que seria a base do sistema, aumentando a produtividade e o ganho.

Esse controle do trabalho determinou:

A distribuição geográfica de cada uma das formas integradas no capitalismo mundial. Em outras palavras, determinou a geografia social do capitalismo: o capital, na relação social de controle do trabalho assalariado, era o eixo em torno do qual se articulavam todas as demais formas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos. Isso o tornava dominante sobre todas elas e dava caráter capitalista ao conjunto de tal estrutura de controle do trabalho. Mas ao mesmo tempo, essa relação social específica foi geograficamente concentrada na Europa, sobretudo, e socialmente entre os europeus em todo o mundo do capitalismo. E nessa medida e dessa maneira, a Europa e o europeu se constituíram no centro do mundo capitalista (QUIJANO, 2005, p. 110).

Com esse padrão de poder mundial ganhando cada vez mais força, a Europa, centro do sistema, passa a ter não somente o controle da hegemonia econômica global, mas também

o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura e, em especial, da produção do conhecimento. Os europeus, então, se imaginam também serem não apenas os portadores exclusivos de tal modernidade, mas igualmente seus exclusivos criadores e protagonistas (QUIJANO, 2005). Ou seja, a prosperidade só chegaria ao mundo, na mentalidade deles, a partir da implementação desse sistema.

Com a implantação do capitalismo globalmente, se produziu posteriormente um novo fenômeno de padronização de consumo e pensamento que derivou da modernidade, chamado de globalização. A globalização é um fenômeno do modelo econômico capitalista que consiste na interligação econômica, política, social e cultural em âmbito mundial. Iniciou-se na era dos descobrimentos e foi se desenvolvendo a partir da revolução industrial (LOPEZ; CUNHA; ARRUDA, 2012).

Com a globalização, há uma constante mobilidade de pessoas e de informações, havendo uma pluralidade de redes nas quais circulam ideias, capitais e mercadorias. No entanto, ela tem por culminação um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial-moderno e eurocentrado como um novo padrão de poder mundial. De acordo com Escobar (2003), a globalização corresponde a uma expansão da economia de mercado, mas também é marcada por processos de violência e expropriação. Logo, apesar de essa inter-relação com diferentes sociedades pelo mundo abrir novos caminhos e novas oportunidades, ela, por ter um modelo de padronização que se dá a partir de um centro de poder, provoca alguns problemas sociais, principalmente na questão cultural, ao hierarquizar hábitos de vida.

Quijano (2009) aponta que esse eurocentrismo não é só exclusivo dos europeus ou dominantes do capitalismo mundial, mas também do conjunto dos educados sob sua hegemonia. Portanto, desde as navegações, foi construída uma estrutura de apossamento do outro e subjugação de culturas que foi mantida a partir da consolidação do sistema capitalista e ressoante com a globalização. Essas perspectivas hierarquizantes chegam na atualidade e, assim como fez historicamente, provoca inúmeros problemas sociais para alguns grupos. Por isso, busca-se um movimento contrário para pensar em outros pensamentos estruturantes que combatam essa hierarquização, e o modo como é feito é o que será discutido a seguir.

3. COLONIALIDADE E DECOLONIALIDADE

Fica claro que esse padrão global que a modernidade produziu, e que resultou na globalização, subjuga outros indivíduos a um centro europeu. Mignolo (2017) diz que há o lado mais escuro da modernidade que é denominada de colonialidade. A colonialidade é algo que não desaparece com a independência ou a descolonização, ela mantém os processos de dominação da colonialização (QUIJANO, 2005), e, para que seja efetiva, se constrói uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, e tem por objetivo celebrar as suas conquistas, se manter em evidência, fazer um esforço de autoexaltação, um esforço de se mostrar superior, pois seu estilo de vida é melhor (MIGNOLO, 2005).

A colonialidade, então, produz uma retórica que perpassa uma lógica de dominação em todos os sentidos, desde uma lógica teológica, que diz que sua religião é melhor e para a salvação da alma deveria haver uma conversão ao cristianismo, até uma lógica epistemológica, que diz que há apenas uma única maneira de chegar ao conhecimento que seria pela razão, razão esta moldada por pensamentos eurocêtricos (MIGNOLO, 2005; LANDER, 2005).

Portanto, nota-se que o produto da colonialidade é um processo sistemático de hierarquização de culturas, a fim de servir a uma matriz de poder. Isso é visto na formação dos estados-nações, principalmente nas sociedades ibero-americanas, em que se privilegiou o ponto de vista dos dominadores, sendo estes brancos de origem europeia. Logo, os interesses dos Estados eram baseados nos interesses da burguesia europeia, sendo essa pequena minoria que detinha o controle e não tinha nenhum interesse social em comum com os indígenas, negros e mestiços, apesar de estes serem a avassaladora maioria da população. Isso servia para explorar esses povos e assim garantir os privilégios dessa elite branca.

Devido às fortes dominações feitas a partir da colonialidade pelos europeus durante séculos, que resultou em desigualdades históricas, Mignolo (2005) mostra que surge um pensamento contradizente a fim de quebrar essa lógica, que é denominado de decolonialidade. Segundo Mignolo (2005, p. 6), a decolonialidade seria:

Um inexorável esforço analítico para entender, com o intuito de superar, a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade, a estrutura de administração e controle surgida a partir da transformação da economia do Atlântico e o salto de conhecimento ocorrido tanto na história interna da Europa como entre a Europa e as suas colônias.

Já Maldonado-Torres (2019) conceitua a decolonialidade como uma luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos. Ou seja, baseado nesses dois conceitos, para que haja o pensamento decolonial, é necessário ter como horizonte a colonialidade e sua lógica, para que as narrativas feitas por ela sejam compreendidas, entender como foram construídas e como elas subjugarão as outras formas de pensamentos, mostrando como as hierarquias culturais causaram e causam formas de violência e dominação.

Por isso, Maldonado-Torres (2019) diz que em uma perspectiva moderna, a decolonialidade representa um retorno ao passado, um esforço para retroceder, e entender as formações culturais e sociais. Contudo, apesar de sempre estar de olho no passado, como visto anteriormente, deve-se sempre ter uma noção do presente, já que o termo colonialidade foi cunhado para se diferir de colonialização, pois esta última tem por noção o já acontecido, que já se libertou e por isso não há mais problemas. Mas a colonialidade vem para apontar que o que aconteceu no passado reverbera no presente.

Como o produto da colonialidade é um processo de exclusão e dominação, a decolonialidade, então, parte de um processo que vai contra isso, buscando alternativas contra o modelo excludente e desigual do mundo moderno, questionando os instrumentos de naturalização e legitimação dessa ordem social excludente e hierárquica baseada na raça. Logo, o argumento contradizente seria desfazer essa hierarquização.

Uma forma dessa hierarquização é o fato de se colocar como ser superior, por ter mais conhecimento que os demais. Esse fato tem como ideia inicial a famosa frase de Descartes: “penso logo existo”. O “Eu” subtendido da frase traz consigo a colonialidade, já que esse “Eu” seria o europeu, que reafirma a importância da universalidade de seu conhecimento ao colocar que a existência do ser se dá somente por esse caminho. Seria como falar: “Quem não pensa como eu, quem não tem esse conhecimento, logo, não é”. Portanto, isso subjugava as outras formas de conhecimento e, por consequência, outros grupos, que não passem pela racionalidade europeia. Esse conhecimento tido como válido e universal coloca os outros como não pensantes e sem capacidade de produzir esse conhecimento.

Assim como a decolonialidade é um modo que quebra essa hierarquização, uma proposta decolonial vai de encontro à lógica produzida pela modernidade, que está fortificada na globalização, pois exalta e expõe as diversidades culturais, favorecendo a constituição de culturas plurais e diversas, tornando assim essa política de apoio à diversidade um instrumento importante para a democracia, para os direitos humanos e para o desenvolvimento sustentável, beneficiando assim o desenvolvimento social.

Como o museu foi uma das instituições responsáveis por criar uma perspectiva da modernidade, a favor de uma colonialidade, também podem ser a favor de uma decolonialidade. Baseado no poder narrativo que essas instituições têm, os museus, então, seriam aliados para a quebra de uma visão hierarquizante e a favor de uma perspectiva de diversidade e do desenvolvimento sustentável e local.

Exemplos de instituições desse tipo no campo museal há tanto historicamente como atualmente. Museus como o Museu do Marajó e o ecomuseu da Amazônia, exemplos do Estado paraense, trabalham com uma perspectiva local, vinda de baixo, apontando, aos seus modos, uma diversidade de narrativas. Há também projetos como os Pontos de Memórias e o Museu-Meorial Vila da Barca que se baseiam em características museológicas para, através de narrativas locais, quebrar certas visões preconceituosas de um determinado grupo.

Práticas museológicas e museais a favor de um desenvolvimento local são discutidas paulatinamente por profissionais da área, sendo o Comitê Internacional de Museus - ICOM responsável por pensar uma definição de museu e sua função social. Em um dos eventos feito pelo ICOM se teve como resultado um pensamento que demonstra uma grande forma conjunta de criarem práticas museológicas e museais, que se assemelha às práticas decoloniais. Deste evento, então, surge o movimento conhecido como Nova Museologia, que se torna num marco da área para pensar em o museu como um espaço de reflexão e a favor de um desenvolvimento local; por isso, trataremos do mesmo a seguir.

4. NOVAS PERSPECTIVAS MUSEOLÓGICAS

A construção das nações nos séculos XIX e XX baseava-se num processo de expansão e unificação nacional. Por isso, houve uma construção e reestruturação ritual e simbólica do que seriam essas nações. A criação dessa simbologia passava, por exemplo, através da criação de bandeiras, hinos, de uma arquitetura, pintura, música, medalhística e literatura própria.

No final da Primeira Guerra Mundial, quando esse princípio da nacionalidade mais triunfou (HOBSBAWN, 1990), no Brasil comemorava-se os 100 anos de independência, por isso, necessitava de uma instituição que indicava a trajetória da nação. Em 1922, é criado o Museu Histórico Nacional, responsável pelo estabelecimento de um marco que anunciava uma nova era de museus nacionais no Brasil. O acervo tinha um caráter etnográfico e era

constituído por elementos da natureza, como os dos primeiros museus da país, e buscava representar, através de objetos, a história da nação. Porém, esta história que privilegiava o legado da elite branca brasileira, homenageando a tradição e o Império, serviu também de base ao discurso nacionalista conservador e elitista, deixando de fora a grande maioria da população brasileira (DOS SANTOS, 2004).

Nesse mesmo período, houve a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937 (se transformado em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN em 1970), seguindo a mesma lógica que buscava a preservação dos monumentos que representavam a nação. Mesmo ainda tendo um forte ideal branco elitista, admitiu-se a necessidade de novos elementos, novos eventos históricos e heróis para completar o que seria a identidade nacional. Mário de Andrade, que projetou a criação do SPHAN, foi responsável pela introdução desses novos elementos e buscava juntar o popular ao erudito, valorizando os aspectos da cultura considerados até então menos nobres. Os museus brasileiros, então, se modificam e diversificam suas narrativa.

Com o final da segunda guerra mundial, houve um desejo de enfatizar os museus e patrimônio como instâncias do trato político em nível internacional. Por isso, em 1946, reuniram-se representantes de 147 países, e desta reunião criou-se o Conselho Internacional de Museus (ICOM), uma organização não governamental que mantém relações formais com a UNESCO. Um dos objetivos centrais do ICOM é:

O desenvolvimento de normas profissionais particularmente no que concerne ao avanço, ao compartilhamento e à comunicação de conhecimento para a ampla comunidade museal do mundo, mas também para aqueles que desenvolvem políticas em relação ao trabalho em museus, aos responsáveis pelos aspectos legais e sociais da profissão, bem como para aqueles aos quais o museu é dirigido e dos quais se espera que participem e se beneficiem do trabalho realizado nestas instituições (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 11).

Logo, vejo que o objetivo do ICOM é melhorar a qualidade da reflexão e dos serviços que o museu oferece à sociedade a partir do encontro entre profissionais. As Conferências formam comitês que são responsáveis pela conceituação do que seria museu, e, através dos encontros e debates, com os anos, o conceito se modifica.

Após a Conferência Geral do ICOM, ocorrida em Milão em 2016, foi criado o Comitê de Definição, Perspectivas e Potenciais de Museus (MDPP, 2017-2019) que, através de um amplo diálogo entre os membros com fóruns de especialistas dedicados, abordou as tendências ambíguas e muitas vezes contraditórias da sociedade, e as novas condições, obrigações e possibilidades subsequentes para os museus.

De acordo com os Estatutos do ICOM, adotados pela 22ª Assembleia Geral em Viena, Áustria, em 24 de agosto de 2007, a definição de museu se manteve como:

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

Em janeiro de 2019, o ICOM convidou seus membros, comitês e outras partes interessadas a participarem da criação de uma nova definição. Com o objetivo de responder à necessidade de um processo democrático e aberto, o Comitê Permanente para a definição de Museus formulou, em 2020, uma nova metodologia para o futuro que, a partir dos Comitês Nacionais, Comitês Internacionais, Alianças Regionais e Organizações Afiliadas que constituem o ICOM, chamava a comunidade externa para participar da nova definição de museu a ser submetida a votação na Conferência Geral de 2022, em Praga.

A partir disso, o ICOM Brasil fez grupos para discussão e elaborou formulário virtuais para uma consulta ampla de membros e não-membros que atuam na área museal. A pesquisa buscou, e ainda busca, obter conceitos e palavras-chave que ajudarão na redação de um novo texto para a definição de museu.

Os formulários e os debates propostos pelo ICOM Brasil tinham perguntas como: O que é um museu? O que faz um museu? Quais são os princípios que devem orientar um museu? O que um museu do século XXI deve perseguir? Dentro disso, eram sugeridos espaços para que as pessoas pudessem sugerir palavras e conceitos para nova definição.

A consulta pública para a nova definição recebeu a participação de 1.604 pessoas, sendo 784 em respostas individuais e 820 pessoas participantes dos debates promovidos por 62 grupos em todo o Brasil. O resultado da consulta foi analisado quantitativa e qualitativamente pelos membros do GT Nova Definição de Museu, que chegaram a 20 conceitos¹.

Os termos são:

- Antirracista – Postura que visa combater e romper o racismo estrutural e o seu processo histórico institucional por meio de práticas e valores a superar a colonialidade.
- Bem-viver – Refere-se à promoção da convivência e da saúde e ao cultivo de relações de solidariedade, reciprocidade, respeito e valorização de todas as formas de vida.

¹ https://www.icom.org.br/?page_id=2249 .

- Comunicar – Colocar-se em relação com a sociedade, dialogando de forma multidirecionada sobre a memória, o conhecimento e a vida em suas mais variadas formas.
- Cultura – Possibilidade de comunicar símbolos, signos e significados, ideias e comportamentos criados pelos grupos sociais e que permitem a construção de identidades.
- Decolonial – Postura e práticas de combate às opressões materiais, simbólicas, raciais e de gênero, que resultam da colonização e subalternização dos povos e de seus saberes.
- Democrático – Comprometido com valores e práticas equitativas, valorizando diferenças, conflitos, memórias e negociações de saberes e sensibilidades.
- Direitos humanos – Compromisso com os processos sociais de luta pelas condições materiais e imateriais que asseguram a existência digna de indivíduos e grupos.
- Educação – Conjunto de práticas, valores, conhecimentos e metodologias concernentes ao processo educativo, permitindo a aprendizagem, a experimentação e a mediação com o patrimônio musealizado.
- Experiência – Compromisso com a potência transformadora de experiências individuais e coletivas no campo sensorial, subjetivo e simbólico nas fronteiras da arte, ciência e vida.
- Futuros – Possibilitam a imaginação, experimentação, conhecimento e inovação, explorando oportunidades e desafios em cocriações de novas realidades.
- Inclusivo – Combater por meios e ações a exclusão, garantindo igualdades de condições de acesso e participação a todos.
- Instigar – Estimular sentimentos e reflexões para que pessoas e comunidades explorem percepções, ideias e valores na construção de novas narrativas e ações.
- Patrimônio – Referências culturais que compõem a herança dos povos preservadas em suas dimensões materiais e imateriais para as futuras gerações.
- Pesquisar – Procedimento investigativo que fundamenta os processos museológicos, com foco em coleções, públicos e o próprio museu.
- Público – Coletividade em sua diversidade, heterogeneidade, territorialidade e pluralidade, a quem pertence e a quem o museu diz respeito.

- Salvar – Procedimentos sistemáticos de conservação, documentação, promoção e guarda do patrimônio museológico e de expressões culturais.
- Social – Compromisso com a reflexão e transformação social como instrumento político participativo de promoção de uma sociedade justa, equitativa e saudável.
- Sustentável – Práticas de governança, com respeito aos direitos ambientais, sociais e culturais em prol da formação de uma cidadania planetária.
- Território – Espaço vivido onde se tecem relações entre poder, memórias, patrimônios e identidades.
- Transformar – Engajar a sociedade em reflexões e ações a favor do bem comum e do aprimoramento da experiência coletiva.

Nota-se que os termos refletem uma postura esperada pela população: que o museu não seja apenas inclusivo e democrático, mas também um instrumento de ação contra questões coloniais, como pode ser visto nos termos antirracista e decolonial.

Essa postura de pensar o museu como um agente que produz uma ação de transformação local ganhou forma nas décadas de 1970-1980. A partir da criação de departamentos e disciplinas de *Cultural Studies* em universidades britânicas e estadunidenses, deu-se início a um debate que veio sendo paulatinamente difundido, ganhando terreno nas discussões acadêmicas no Brasil e que ressoou na área museológica.

As inquietações pós-coloniais trazem ao debate questões profundas e revisão de conceitos como modernidade, colonialidade, interculturalidade, racismo e identidade. De acordo com Gomes (GOMES, 2007. p. 102):

Podemos dizer que o escopo dos Estudos Pós-Coloniais é imenso: sua área cobre toda a cultura afetada pelo processo imperial europeu, do momento da colonização aos dias de hoje. Empreendendo a leitura desconstrutora dos discursos hegemônicos metropolitanos, e atentando com especial interesse para seus silêncios, assim como investigando a produção cultural gerada a contrapelo da situação colonial, pós-colonial ou neocolonial, o Pós-Colonialismo é, ele próprio, um contradiscurso em relação a teorias críticas ainda dominantes na academia.

Esse contexto de efervescência teórica, social e cultural trouxe para o contexto museológico e museal uma necessidade de entendimento dos processos sociais e de repensar as estruturas dos museus, principalmente os tradicionais, que são aqueles que estão em um:

(...) espaço, edifício ou conjunto arquitetônico/espacial arbitrariamente selecionado, delimitado e preparado para receber coleções de testemunhos materiais recolhidas do mundo. No espaço do museu tradicional, tais coleções são pesquisadas, documentadas, conservadas, interpretadas e exibidas por especialistas – tendo como público-alvo a sociedade. A base conceitual do museu tradicional é o objeto, aqui visto como documento. São museus tradicionais os museus de arte, história, ciência, tecnologia, os museus biográficos e temáticos; e também os museus exploratórios, os centros de ciência as casas históricas, os jardins zoológicos, aquários, planetários, vivários e biodomos (SCHEINER, 1998, p. 161).

Por isso, repensar essas estruturas seria pensar novas metodologias que estariam mais próximas a povos e culturas que até então andavam à margem das narrativas eurocêntricas, ajudando-os a reivindicar seu lugar de direito, de não serem apenas objetos de estudo, mas sujeitos e autores de sua própria expressão.

Nesse sentido, os museus se apresentam como interessantes equipamentos culturais para os estabelecimentos dessas novas narrativas. Equipamento cultural é tido, numa dimensão mais restrita, como todos os aparelhos ou objetos que tornam operacional um espaço cultural, sendo este como qualquer lugar destinado à promoção da cultura (TEIXEIRA COELHO NETO, 1997). Logo, os museus são instrumentos que potencializam narrativas.

Por isso, começou-se a criticar as instituições que vinculavam os discursos oficiais, que tinham como base uma cultura branca europeia, pois potencializava esta e excluía toda uma diversidade cultural e de grande modo popular das narrativas desses espaços.

Devido a esse sentimento crítico de compreender os diferentes países e localidades, a UNESCO, junto ao ICOM (que tinha como objetivo discutir a função social dos museus), resolveu organizar o evento conhecido hoje como mesa-redonda de Santiago do Chile, ocorrida em 1972, em que diversos profissionais de museus e teóricos da museologia se reuniram para debater a função social destas instituições, compreendendo-as como instrumentos essenciais para o desenvolvimento social:

Neste evento:

Os museólogos latino-americanos presentes [...]tomaram consciência de que não conheciam as cidades onde habitavam, onde trabalhavam, onde haviam educado seus filhos. [...] Em Bogotá, como em Quito, eles estavam “sentados” sobre toneladas de outro pré-colombiano; no Brasil ou na Argentina, eles eram responsáveis pelas coleções de Belas Artes ou de espécimes científicos; no México, o público era constituído mais por turistas “gringos” que por índios, cuja herança estava representada na sala (VARINE-BOHAN, 1995, p. 18).

Logo, a mesa de Santiago do Chile é vista como um divisor de águas para a Museologia nacional e internacional, em virtude da contribuição deixada por seu documento-

base, em que estão, segundo Santos (2008, p. 76), “(...) as bases conceituais e filosóficas do que se denominaria posteriormente o movimento da Nova Museologia”.

O campo da Museologia, nesse contexto, se esforçava para ampliar a capacidade de gerar mudanças no mundo e, por isso, havia a habilidade de enxergar inovações possíveis de sacudir a realidade enfrentada no cotidiano desses espaços e de gerar reflexão a partir da prática museológica (PEREIRA, 2008). O movimento da Nova Museologia buscou tornar possível a execução de processos museológicos mais adaptados às necessidades dos cidadãos, em diferentes contextos, por meio da participação local, visando ao desenvolvimento social.

Apesar de a carta de Santiago marcar as diretrizes de um novo pensamento museológico, os ideais do movimento são frutos das décadas anteriores. O contexto que começa surgir essas perspectivas é um momento de pressão popular para mudanças. A década de 1960 foi marcada por movimentos artísticos-culturais, com forte participação da juventude, que buscava o novo, recusando modelos estabelecidos. Havia um inconformismo com os esquemas comerciais e com as imposições dos meios de comunicação de massa. Por isso, se criticava a sociedade de consumo e intensa alienação que ela provocava.

Havia uma contestação de todas as instituições e dos valores. O próprio conceito de patrimônio é questionado, e logo é revisto e ampliado. As mudanças na sociedade como um todo acaba refletindo no interior das instituições, como a UNESCO e o ICOM. Em 1971, é realizada a IX Conferência Geral do ICOM, em Paris e Grenoble, com o propósito de discutir o tema: “O Museu a Serviço do Homem, Atualidade e Futuro-o Papel Educativo e Cultural”. Nas conclusões da Conferência havia um forte anseio por mudança.

Nota-se aí uma mentalidade da necessidade de redefinir a missão dos museus, seus métodos de exibição das coleções e, talvez, quem sabe, buscar um novo modelo para a instituição. Nos trabalhos apresentados na conferência já se chamava atenção para o fato de que os museus deveriam deixar de ser passivos e se tornarem participantes ativos.

Nesse sentido, se sugere que nas exposições se apresente os problemas e as contradições da sociedade, destacando, também, as contribuições culturais das minorias. Enfatizam também a necessidade de interação do museu com o meio onde está inserido, destacando a realização de programas que abordarem os problemas da vida cotidiana, buscando a realização de atividades conjuntas com sindicatos, cooperativas do meio rural, fábricas, etc. (SANTOS, 2002, p. 100).

No mesmo ano da mesa-redonda de Santiago do Chile, 1972, acontece também a Conferência da UNESCO sobre Meio Ambiente Humano, em Estocolmo. Por isso, nota-se que a questão ambiental é o grande tema internacional da época. Isso se dava por todo o questionamento que era feito sobre as políticas de desenvolvimento econômico feitas pelas

grandes potências mundiais e que tinham grande impacto nos países periféricos. Ou seja, era um momento que se questionava todo um estilo de vida hegemônico no sistema econômico global.

É a partir desse momento, anterior e principalmente posterior à carta de Santiago, que o social ganha bastante destaque na conjuntura museal, que busca a inserção dos grupos sociais além de uma classe privilegiada.

A museologia passa, através dos debates, a discutir sobre os efeitos do colonialismo, e com as diretrizes apontadas na carta de Santiago, passa a ver essas instituições como espaços ativos contra um certo modo impositivo de viver. Os museus passam a ver a realidade local a partir dos olhos locais, indo contra hierarquias já postas e contra um sistema epistemológico estabelecido por um centro de poder europeu que subjuguou outros povos. Eles se tornam importantes para serem espaços de diversidade, exaltando as diversas culturas constituintes na história de uma nação, mostrando seus costumes, suas crenças, seus ideais.

Como exemplificado nos conceitos levantados pelo ICOM Brasil sobre a nova definição de museu, na atualidade essas instituições vão mais além de um pensamento democrático. Esses conceitos, e posteriormente a nova definição de museu, só refletem as práticas e os interesses da contemporaneidade, sendo os museus instrumentos que combatem e debatem sobre problemas locais, se tornando essenciais contra o preconceito, contra a discriminação, a favor da diversidade, contra o autoritarismo e a favor da democracia. Ou seja, são equipamentos culturais contra a colonialidade.

Aponto, então, que os museus adquirem uma perspectiva na contemporaneidade de decolonialidade, de se libertar das visões, das narrativas e das hierarquias produzidas pela colonialidade. Portanto, essas instituições deixam de serem espaços de desenvolvimento, que é uma visão que demonstra em certo ponto um caráter de evolução, para serem espaços de desligamentos, demonstrando que um bem viver social deve-se ater a desconstruções e libertações de práticas coloniais e produzidas pela colonialidade.

5. O DILEMA DOS MUSEUS DE HISTÓRIA

Baseado no que foi visto anteriormente da constituição dos museus, nota-se que eles foram pensados como lugares cruciais de preservação da tradição e da memória, a fim de não deixar que vestígios do passado sejam apagados. Pelo fato de a gênese dessas instituições ser na Europa, onde elas eram usadas como objetivo a construção de uma identidade nacional,

passam a ter um caráter educacional. Quando se busca construir espaços como esses no Brasil, esse caráter é importado. No entanto, o que é copiado não é só seu ideal, mas toda sua estrutura. Uma estrutura de edifício, de construção de acervo, de conservação dos objetos, de narrativa expográfica etc. Já na contemporaneidade, essas estruturas já não aparecem como as únicas formas de constituição desse tipo de instituição, mas são tidas, agora, como tradicionais.

Os museus históricos são os mais conhecidos exemplos de museus tradicionais. Isso se deve pela sua popularidade. Na maioria das cidades, se é capaz de encontrar um que guarda um pouco da história local e é ponto de encontro de turistas. São os locais que fazem a ligação do espaço com o presente. Essa popularização se deu a partir da potencialidade que objetos históricos têm de serem documentos e assumirem uma validação da narrativa, assumindo a função de reforçarem os laços comunitários, já que, como a nação era uma comunidade imaginária, precisou se ancorar na materialidade do patrimônio (MONTALVÃO, 2003).

As suas coleções dessas instituições abrigam pintura históricas, bustos de personagens históricos, documentos, louças, vestimentas, moedas, joias, mobiliários etc. Nesses casos, os objetos têm uma longa vida, eles marcam certo período, trazem consigo um cuidado maior com o acervo, porque eles são únicos e raros. Por isso, Chagas (2011) evidencia que a organização do museu tradicional – no caso, as exposições – está estruturada na lógica disciplinar e que neles se evidenciam jogos de poder. O poder que o fato histórico, objeto, tem sobre a realidade. Portanto, eles carregam consigo toda uma estrutura de poder que a história impõe: “Isto é importante porque representa o passado”. Eles são de ouro, diamante, são esplendorosos, e isso evidencia poder, porque quem teve acesso e pôde usar de tais artefatos foi uma elite.

Eles têm em seus acervos objetos de uma cultura ágrafa, de certos grupos que produziram objetos duráveis. Eles representam espaços de poder porque querem mostrar a dominância de uma cultura sobre a outra. Os objetos que estão ali e representam outra cultura, possibilitam um *status quo* a quem os detêm. É como se eles dissessem: “eu tenho isso porque tenho poder para conquistar”. Ou seja, os museus de história são espaços que abrigam histórias de saques, já que, diferentemente de um acervo dos museus de arte, em que o seu interesse está em sua função visual, as instituições históricas têm em seus acervos objetos oriundos da vida cotidiana de antigamente ou ligados a personagens da história ou eventos. Logo, legitima um status de poder do contexto (POULOT, 2002).

Por isso, as representações históricas devem ser cuidadosas, pois muitas carregam consigo a visão da época ou o sentimento de alguns. Não quer dizer que devemos apagar as narrativas históricas fabulosas, mas quando se busca fazer, deve-se apontar que aquilo representado é uma afirmação de poder daquele momento, que fora resultado das experiências do passado. Por isso, quando se usam representações históricas, deve-se ter em mente que o mundo do passado acabou, mas tais casos podem explicar o mundo atual.

Como o museu de história cria um discurso temporal, e como a narrativa museal busca a constituição de um discurso, logo o museu de história cria um discurso histórico. As imagens, os objetos, produzem sensações visuais, táteis, ou seja, sensações sobre aquele real. E essa sensação torna-se agradável para o visitante e, por isso, cria-se a ilusão da presença da história de fato (MONTALVÃO, 2003). Por esse motivo, nos últimos séculos, se tem constituído museus como lugares sagrados, repositórios dos valores de uma cultura. Como diz Carol Duncan (2008), os museus têm função ritual na sociedade, servindo para a representação de crenças e aspirações sobre a ordem do mundo e a posição do indivíduo dentro da mesma. Ou seja, o museu detém um poder de persuasão moral na sociedade.

Como a exposição é a ação de expor, tornar patente (CARDOSO, 2003), a exposição de longa duração de um museu seria a conjunção de artefatos, que tem por ambição concretizar no tempo (permanência) aquilo que é eminentemente mutável e fluido: uma concepção, um relato, uma história, uma cultura, uma identidade. A exposição de longa duração de um museu de história, então, “corre o risco de cristalizar uma determinada versão da história como sendo unívoca, definitiva, normativa” (CARDOSO, 2003, p. 191). E, devido a sua estrutura tradicional, o que se expõe são suas coleções. Segundo Cardoso (2003), a exposição tem origem no colecionismo, que deriva de um caráter pessoal, já que as coleções demonstram a identidade do colecionador, a ideia que ele faz do objeto, o sentido que ele emprega ao mesmo e como ele integra este com os demais da coleção (CARDOSO, 2003). Por isso, o fato de as constituições dos museus tornarem públicas as coleções individuais é algo problemático, pois consagra um ideário individualista.

Por esta razão, os museus de história na contemporaneidade são um dilema, pois, representam forte poder de coesão e são vistos como os donos das verdades, espaços tidos como completos, absolutos e conclusos, como se toda a história que estivesse contida ali fosse pautada na exatidão do real. Devido essas instituições ainda carregarem sua estrutura tradicional, que tem como origem um modelo saqueador sobre nações e grupos diferentes do centro de poder europeu, elas fazem parte de uma tradição que solidifica uma identidade

elitista de uma classe que impõe um real histórico baseado em uma percepção individualista sobre o passado.

Portanto, deve-se pensar um novo modelo de exposição histórica, que vai na perspectiva contrária do individualismo eurocêntrico, que demonstre toda uma diversidade cultural, apresentando uma narrativa descolonizante, pois assim o museu teria uma função social a favor do desenvolvimento social, que busca ir contra as desigualdades sociais.

Os museus foram os grandes narradores da modernidade, tendo essa função na sua gênese. Contudo, a sua função social foi discutida paulatinamente no meio museológico, tendo mudado a sua visão inicial a fim de melhor atender a sociedade e discutir seus problemas. No entanto, nem todas as instituições aderem a essa mudança, principalmente os museus históricos, como foi visto, pois mantêm seu caráter de expor apenas uma cultura privilegiada em detrimento de outras.

Por isso, para sabermos como na contemporaneidade as instituições museais trabalham narrativas históricas e a questão da colonialidade, este trabalho irá analisar o Museu de História do Estado do Pará e verá se essas questões da modernidade (de que há modos de vida e culturas melhores que outras) se mantêm na expografia do museu ou se essa instituição trabalha a ideia de decolonialidade e busca fazer o caminho inverso, valorizando os aspectos culturais de todos os povos e principalmente daqueles que sofreram e sofrem violências e desigualdades sócio-históricas.

6. A CONSTRUÇÃO DO ESTADO PARAENSE E A HIERARQUIZAÇÃO CULTURAL

Como visto, a colonização, através da ideia de modernidade, produziu a colonialidade, que seria a subjugação de culturas aos modos de um centro de poder. Por isso, tendo o trabalho como foco a exposição de longa duração do Museu do Estado do Pará, ficarei atento em como se deram as perspectivas da colonização no Estado, como essas hierarquias feitas na modernidade se mantiveram durante a história do Pará e como são trabalhadas essas questões na expografia da exposição de longa duração do museu.

Para início, descrevo como se construiu o estado do Pará e a sociedade paraense, e em seguida, a partir desta exposição de fatos, faço uma visita e análise da exposição do museus.

6.1 A CONSTRUÇÃO DO ESTADO PARAENSE

A história pré colonial da Amazônia e dos povos residentes na região foi negligenciada por anos na historiografia, principalmente por uma falta de comprometimento, uma negação da importância das vivências e culturas deste povos, e de uma hierarquização ontológica feita pela colonização europeia em todo território nacional.

Contudo, a arqueologia se mostrou como uma forte aliada nas interpretações que buscaram reavivar os costumes e culturas residentes na região. Trabalhos como da arqueóloga Anna Roosevelt feitos na Caverna Pintada em Monte Alegre (2009) serviram para sustentar a tese da presença de sociedades complexas na Amazônia, além do fato de exibir pluralidades de culturas e vivências. Isso demonstrou que essa pluralidade de culturas foi apagada ao poucos, fazendo com que seus registros na história da região sejam minimizados ou esquecidos, sendo a arqueologia esse contraponto que, literalmente, desenterra essas histórias.

A pluralidade de culturas, de sociedades, foi substituída por formas de governo e de vivências que se deram com a colonização europeia na região nos séculos XVI e XIX.

A colonialização iniciou-se com as viagens que tinham como objetivo a ocupação das terras que eram conhecidas como Novo Mundo, que foram divididas entre Portugal e Espanha através do Tratado de Tordesilhas (1494). Para isso, foram feitas missões exploratórias que descobriram e expuseram essas terras ao mundo europeu. Essas primeiras viagens produziram inúmeros relatos, sendo uma delas a história do encontro de uma das embarcações com uma tribo de mulheres guerreiras, e, tendo em mente a lenda grega das Amazonas, nomeou-se de Amazonas o rio onde foi encontrada essa tribo. Consequentemente, surge desse caso de colonização e apagamento de memória e culturas a nomenclatura da região: Amazônia.

Essas viagens provocaram uma construção discursiva que tinham por ideia provocar um interesse europeu em colonizar a Região. Por isso, o relato que mais marcou a história da região foi o da descoberta de uma cidade de ouro, EL Dourado, que fazia parte de uma lenda dos povos Incas. Logo, essa imagem de riqueza mobilizou o ocidente resultando no interesse de diversos países no que poderia haver nas terras do Novo Mundo, resultando em diversas excursões à região (CASTRO; CAMPOS, 2015).

Com mais e mais expedições feitas em busca do ouro que havia na cidade da lenda Inca, e de outras riquezas que poderia a região proporcionar, houve uma necessidade de proteger o território que era domínio português (dividido no tratado de Tordesilhas). Devido a

isso, começa-se o processo de colonização europeia das terras, sendo as primeiras excursões feitas por militares que tinham como missão expulsar os europeus adversários que já residiam na região, e posteriormente consolidar a posse com a criação de capitânicas, povoados, vilas e cidades.

O primeiro território que a coroa portuguesa buscou retomar foi o hoje conhecido como Estado do Maranhão, que já estava habitado por holandeses, mas, com muita luta, os portugueses conseguiram reconquistar o território maranhense. Depois do sucesso da retomada, coube ao capitão Francisco Caldera Castelo Branco a missão de povoar a região que hoje é o Estado paraense.

Em janeiro de 1616, Castello Branco chegou às margens da baía do Guajará, e, sendo bem recebido pelos indígenas, mandou fazer um forte de madeira (que denominou de Presépio) para proteger a região de invasores. A partir desse local para o interior das terras, Castello Branco ergueu casas para sua gente. A povoação que se deu com a viagem de Castello Branco foi chamada de Nossa Senhora de Belém, devido à expedição ter saído do Maranhão em 25 de dezembro de 1615. E assim foi criada a cidade de Belém, sendo Castello Branco o seu primeiro capitão-mor.

Nota-se nesse primeiro momento uma construção discursiva com interesses europeus feita sobre a região. A própria ideia do nome “Amazonas” surgiu de uma assimilação do mito europeu com os indígenas que foram encontrados na região. Ou seja, como demonstra Neide Gondim no seu livro a “Invenção da Amazônia”: isso decorre de um apossamento europeu do território, das sociedades, do imaginário e do ambiente da região (NEIDE, 2007).

Portanto, o ambiente começou a ser visto como fonte de material de interesse do mundo europeu, no caso o ouro e posteriormente outras matérias primas (pau brasil, açúcar etc). Também seus mitos e histórias começaram a predominar sobre a cultura ameríndia. As suas formas de estruturas sociais e políticas foram implantadas em detrimento das estruturas dos povos indígenas. E por fim, a territorialidade foi feita a partir da demarcação dos colonizadores, sendo o que é hoje conhecido como Estado do Pará produto deste processo.

A vivência da cidade de Belém inicialmente é exemplo dessa mentalidade. No início da colônia, o padre Antônio Vieira, na época visitador geral das missões dos estados do Pará e Maranhão, descreve a colônia como calamitosa, pois havia indivíduos ambiciosos e rebeldes que procuravam riquezas fáceis (CRUZ, 1963). Portanto, nota-se nos relatos do padre que os primeiros habitantes eram ambiciosos e só pensavam em enriquecer rápido. O ouro e as pedras preciosas enchiam os sonhos destes.

Outro ponto de exemplo é o que aponta Vidal (2015) que demonstrou que nessa época a estrutura de gestão da cidade se resumia a funcionários administrativos, fiscais e cobradores de impostos nomeados pela Coroa portuguesa. Por isso, devido a esses pontos levantados, Belém padecia, primeiramente, devido às ambições dos primeiros colonos e seu tipo de gestão local. É apontado também que a cidade começou a ser construída principalmente a partir da chegada das ordens religiosas, sendo que as primeiras chegaram em 22 de julho de 1617, porque elas tinham como objetivo a catequização dos indígenas e a implementação da atividade de trabalho ao modelo mercantil, buscando o lucro e o acúmulo de capital, da mesma maneira que faziam os colonos (SOUZA, 2002). E, com a relação religiosos-indígenas, foram assentadas missões, que posteriormente se transformaram em aldeias indígenas, resultando na expansão da cidade (CASTRO, ÍNDIO, 2015). Logo, a formação do território paraense, como visto, se deu com a substituição de uma territorialidade indígena pela europeia.

Durante essa imposição de estruturas para a formação de uma territorialidade europeia, começou-se a perceber a escravização dos indígenas como uma solução para o desenvolvimento da cidade, já que eles eram não só usados para trabalhos domiciliares, na construção de igrejas e casas, mas também usados na exploração econômica da região, já que eram conhecedores das florestas e do clima.

A escravização feita ao indígena era controversa. Apesar de haver leis que declararam a liberdade e igualdade destes povos com os brancos, elas não foram instauradas devido à pressão dos colonos que alegavam falta de mão de obra (SOUZA, 2002). Por isso se permitiu, nas primeiras décadas, um regime de decaimento, missões de "resgate" com o objetivo de obter indígenas para o trabalho escravo. Resgate referia-se basicamente à compra, pelos portugueses, de prisioneiros de guerra entre as nações indígenas. Assim "resgatados" das mãos de seus captores, estes índios deviam a vida a quem os compravam e eram obrigados a pagar com trabalho. As mulheres indígenas "resgatadas" eram obrigadas à servidão doméstica ou ainda eram usadas como concubinas pelos colonizadores (FARAGE, 1986).

Os homens indígenas "resgatados" eram obrigados a trabalhar nas lavouras, o que gerou uma grande mortalidade destes povos, já que eles não aguentavam o trabalho do campo (SALLES, 1971). Também foram obtidos indígenas a partir das "guerras justas", que eram guerras em que todos os tomados nelas viravam escravos. O conceito de "justas" era variável, podia ser por motivo de propagação da fé, contra o canibalismo, ou em caso de ataques dos indígenas contra os portugueses (SOUZA, 2002), podendo se ver que era muito fácil se fazer

uma guerra justa por qualquer pretexto, havendo abusos constantes e a burlação das leis para obter escravos (OLIVEIRA, 1988).

Nota-se nesse primeiro momento uma formação social local que tinha como personagens: os povos europeus, colonizadores; e os povos indígenas, colonizados. Estes grupos possuíam papéis diferentes na estruturação de uma sociedade paraense que estava sendo formada. Nesse momento, os europeus detinham a dominância sobre os povos indígenas e tinham como perspectiva o etnocentrismo, que seria a imposição de seus costumes sobre os demais, sendo essa dominância feita de forma violenta, já que houve resistência indígena.

A construção do estado também se deu a partir de uma imposição religiosa. Os religiosos, que tiveram grande importância para a colônia na catequese dos nativos, se demonstraram contrários à escravidão indígena, já que tinham como objetivo converter esses povos ao cristianismo. O resultado disso foram diversos conflitos internos na colônia.

Preocupado com o grande poder das missões jesuítas, o governo português decidiu tomar a seu cargo a gerência das questões relacionadas às populações indígenas e à administração dos territórios, sendo decretada, em 1755, pelo Marquês de Pombal, a libertação do indígena. A partir disso, as aldeias e missões em que os povos indígenas estavam abrigados saíram da tutela dos missionários e se tornaram vilas e povoados controlados por colonos, sendo essa a origem de muitas cidades da região. Contudo, isso não melhorou a condição desses povos, pois eles ainda eram controlados; a única coisa que mudou foi quem estava no controle (PACHECO DE OLIVEIRA, 2012).

O período pombalino promoveu um conjunto de transformações políticas na metrópole lusitana e em suas colônias. Com o recém-assinado Tratado de Madri, de 1750, que demarcou as possessões luso-espanholas na América, Portugal obteve ganhos territoriais; logo, precisava-se assegurar essas terras. Sendo assim, para tal fim, houve a implementação do chamado Diretório dos Índios (1757-1798), que foi:

Um processo civilizatório, cujo objetivo central era a transformação do índio em colono, a partir de sua inserção na sociedade colonial, um sistema jurídico que, laicizando a administração dos aldeamentos, colocou os índios à mercê dos colonos e das autoridades coloniais, possibilitando aos mesmos intensificarem a exploração do seu trabalho, o que teria acelerado o processo de genocídio das populações indígenas, um sistema que impôs aos trabalhadores indígenas a disciplina de tempo e de trabalho capitalista (SOUZA JUNIOR, 2010, p. 79-80).

A implementação dos diretórios foi uma política pombalina de ocupação que se deu com transformação dos aldeamentos em vilas e lugares a fim de, com a ajuda das colônias, levantar a economia da metrópole.

No sentido de ocupar o território amazônico com eles, garantindo sua defesa e, conseqüentemente, o domínio português, através da aceleração do processo de desindianização e aportuguesamento, que pretendia transformar, efetivamente, os índios em colonos e racionalizar a exploração de seu trabalho, tornando-o mais eficiente para as finalidades metropolitanas (SOUZA JUNIOR, 2010, p. 80).

A resposta dos indígenas a essas políticas do Diretório não foi muito animadora, pois houve contínuas revoltas e fugas para a floresta, em uma demonstração da resistência dos povos indígenas contra o esforço de integrá-los à sociedade colonial e à economia internacional à maneira pombalina (SOUZA, 2002).

Segundo Costa (2009), a gestão pombalina marcaria a passagem do extrativismo para a agricultura, sendo que o objetivo dos portugueses sobre a ocupação da Amazônia era empreender uma agricultura do tipo *plantations*. Mas, devido à proibição da escravização dos indígenas, houve uma necessidade de mão de obra para esse tipo de trabalho, sendo a implementação de uma mão de obra escrava negra no Estado demorada. No Maranhão, se dava de forma mais fácil porque chegavam navios com uma quantidade grande de escravos para venda na região. Já no Pará, o mercado de escravos ainda era muito irregular devido aos navios que chegavam com escravos aportarem primeiro no Maranhão, sendo vendidos ali quase todos, não sobrando muitos para a compra quando os navios partiam. Por isso, os decaimentos ainda continuavam forte na região, apesar da não aceitação da escravização dos nativos pelos religiosos e pela política da época.

A partir de uma forte pressão dos moradores do Pará para que a coroa implementasse políticas que fizesse com que chegasse escravos na região, a população negra começou a aumentar consideravelmente. Nesse momento, a formação social local adquire um novo grupo em destaque: o povo negro. Este vem suprir uma demanda de trabalho, e, apesar de desenvolver um papel parecido com o do indígena, ele não era visto igual ao nativo.

A diferença da escravidão do indígena para o negro é que o indígena participava de trabalhos domésticos e, como eles eram vistos como preguiçosos e que não gostavam de trabalho braçal, foram os negros, nesse momento, que passaram a constituir a base do sistema de lavouras que só vinha aumentando com o crescimento da região (SALLES, 1971).

O aumento da população negra foi tanta que demonstrou fortes mudanças culturais na região, até na própria igreja católica, que tinha forte influência no Estado, havendo assim a

formação de um sincretismo religioso que era uma amálgama das manifestações da religiosidade africana, europeia e dos indígenas, resultando em diversas feitas religiosas nas cidades paraenses (SALLES, 1971).

6.2 PERÍODO IMPERIAL

Por ser fértil e demonstrar progresso, a região do Grão-Pará sempre teve atenção de Portugal, por isso, o governo local tinha uma forte aliança com o governo português, sendo bastante fiel a ele. Isso reverberou quando o Brasil proclamou a sua independência, em 1822, sendo o Pará a última província a aderir, só em 11 de agosto de 1823, sendo oficializada no dia 15. Contudo, apesar da independência, quem assumiu a junta provisória do Grão-Pará foram os conservadores que eram contra a adesão e a separação da Província de Portugal, o que fez com que houvesse uma insatisfação dos nacionalistas separatistas que diziam que, apesar da adesão ao império brasileiro, o Grão-Pará ainda continuava governado por elementos próprios da coroa Portuguesa. Os nacionalistas pediram, então, a expulsão do governo de quem foi contra a adesão. Não atendidos, fizeram uma revolta, mas, apesar do apoio popular, foram presos e condenados à morte, sendo colocados dentro do porão do brigue conhecido como Palhaço, e, a partir de inúmeras atrocidades feitas pela guarnição do navio, o caso resultou em 252 mortos (ROQUE, 2001).

Com os erros políticos, com os constantes choques entre nacionalistas e conservadores, com a insatisfação geral contra o governo desde a colônia e por casos como o do Brigue Palhaço, eclodiu no Pará um grande movimento popular vindo de baixo para cima, contrariando um interesse de classe da maioria que era predominante na região.

De acordo com Mark Harris (2017), o movimento foi um ato político de brancos progressistas, que não tinham poder político, e que foi abraçado por todo um povo que fora oprimido na história, como negros, indígenas e mestiços. Ele se deu através da insatisfação que os locais tinham pelo governo, do ódio pelos portugueses e pela insatisfação por toda uma estrutura arcaica que subjuguou muitos em detrimento de poucos. O ódio só aumentou com as diversas tragédias que aconteceram, como é o caso do episódio do Brigue Palhaço, e da frustração que os nacionalistas tiveram com as mudanças que aconteceram com a adesão do Pará à independência. As causas eram tantas que Roque (2001) as aponta como o motivo do fim do movimento, pois quando os cabanos assumiram o governo, depois da morte de seu principal líder, Batista Campos, não tinham programa de governo, ideias claras e uma

unidade de pensamento. Havia diversas divergências internas, sendo a única coisa em comum o descontentamento com a estrutura vigente.

Como visto, então, a participação de uma cultura negra e indígena na composição social paraense fora forte, mas eram culturas subjugadas, esquecidas em políticas públicas governamentais. Isso pode ser visto também na construção da estrada de ferro Belém-Bragança.

A ideia da construção da estrada se deu quando as cidades que ficavam as margens dos rios que faziam a ligação entre Maranhão e se tornaram importantes paradas da viagem. Esses polos se destacaram devido serem bastante produtivos, como é o caso da cidade de Bragança, que cresceu tanto que havia um número muito alto de viagens entre ela e Belém. Por isso, devido o caminho fluvial ser muito caro e muito perigoso, percebeu-se a necessidade de um caminho alternativo. Surgiu, então, a ideia da construção da estrada de ferro Belém-Bragança no final do século XIX, em 1884.

A construção da estrada não foi fácil, grande parte dos problemas se dava pelo não povoamento ao longo do caminho, que dificultava a alimentação e moradia aos construtores. Por isso, surgiu a política de povoamento dessas terras, com o governo cedendo terras e vantagens para agricultores trabalharem nesses espaços. A preferência se dava aos imigrantes vindos de fora do país, resultando em uma grande imigração de europeus para a região que via essa parte do Estado como fértil, com trabalho e com exploração da indústria (CRUZ, 1963).

Logo, instalam-se colônias de povoação ao longo da estrada de Bragança. Imigrantes chegavam para povoar e cultivar as áreas marginais da estrada, estabelecendo uma perspectiva para exploração de terra e o progresso agrícola e fabril. O governo oferecia título de lotes de terras a estrangeiros que eram especializados em agricultura, além de instrumentos, sementes e alimentos durante os primeiros meses de estabelecimento. Também forneceram telhas e equipamentos para o levantamento de casas.

Noto, então, como a participação política na história do Pará excluiu da esfera pública uma cultura não branca.. Quem ganhou destaque fora uma elite política e estrangeiros europeus.

6.3 PERÍODO REPUBLICANO

Com as questões do período anterior, há profundas mudanças estruturais na Amazônia Brasileira em função das movimentações populacionais, mudanças legais e os ciclos produtivos, sobretudo gomífero, além do fato de ocorrer a abolição da escravatura em 1888. A emancipação desses sujeitos, como demonstra Santos (2004), foi o que possibilitou na Amazônia o sistema de aviamento que, apesar de já existir anteriormente, passa nesse momento a ser decisiva ao mercado e à estrutura das relações comerciais, econômicas, agrícolas, sociais e políticas na Amazônia.

Assim, surgiu no final do século XIX e começo do XX o período do *boom* da borracha na região, que alavancou a economia local. Ricci (2007) aponta que a cabanagem também teve relação com o surgimento da economia da borracha, já que:

Os presos cabanos e muitos outros suspeitos de “cabanagem” foram recrutados forçosamente e engrossaram os chamados ‘corpos de trabalhadores’. Eram recrutas que foram os responsáveis pela reconstrução produtiva do campo e das cidades no pós-cabanagem, abrindo caminho para a tão comentada época da borracha na Amazônia (RICCI, 2007, p. 29).

Devido ao crescimento econômico local, membros de famílias abastadas do Pará e do Amazonas partiam em viagens para a Europa, geralmente para estudar, enquanto europeus interessados no mercado amazônico chegavam aos postos de Belém. Logo, não demorou para que ideias europeias afetassem a região. Uma das ideias exportadas era a da *Belle Époque*.

Reconhece-se a *Belle Époque* como complexo processo de relações culturais, sociais e mentais, mas também materiais e políticas burguesas de um centro de poder que foi exportado mundialmente pelo capitalismo industrial no final do século XIX. Nesse período, Paris emerge como centro de exemplo de uma forma de vida requintada, elegante, culta e civilizada.

A cultura burguesa da Belle Époque transitava pelos mesmos canais da circulação das mercadorias, dos capitais e dos bens de produção, o que implicava bem definir o sentido da mundialização da economia capitalista e do capital simbólico da cultura burguesa (COELHO, 2007, p. 142).

O governo do Brasil historicamente demonstrou que o ideal de civilização só se daria pelo um branqueamento da população. No Pará, não foi diferente, como demonstrado nas regalias que imigrantes europeus tiveram para colonizar o território paraense. Portanto, não foi difícil a região aderir à ideia de criar uma *Belle Époque* amazônica.

Em Belém, isso é exemplificado pelo governo de Antônio Lemos (1897-1911), no qual houve investimentos do Estado na modernização urbana da cidade, com suas largas avenidas, jardins, praças e monumentos. E mais, os serviços de saneamento e higiene conferiam uma feição cosmopolita à cidade. Logo, Belém começou a vender uma imagem de sua *Belle Époque* através de imagens, cartões postais, na sua infraestrutura.

Contudo, Belém ainda era uma cidade que tinha muitos problemas e não era uma cidade francesa. Implementar certas políticas a fim de mostrar uma Belém moderna a partir de perspectivas europeias acabou desrespeitando os anseios da população e seus costumes. Os fiscais e os policiais acabaram reprimindo populares, amparados pela lei, devido seus atos não condizerem com os costumes que a *Belle Époque* pregava (BASTOS, 2015).

Com a crise do lugar do látex amazônico no mercado internacional, a perspectiva da *Belle Époque* cai por terra; mas como ideias produzem memórias, o discurso ideológico de um determinado progresso com ideais europeus e branco, que não beneficiaram a grande massa da população, mas sim uma minoria formada por empresários e elites políticas, ainda permanece no meio social, no imaginário local, no monumentalismo, na estética e também na narrativa do seu cotidiano (COELHO, 2007).

6.4 HIERARQUIZAÇÃO NO PARÁ

O Brasil, devido seu tamanho, abriga uma grande quantidade de grupos e por isso é conhecido como um país culturalmente diverso. Apesar disso, só se marcou fortemente na política brasileira uma positividade da diversidade recentemente com a Constituição de 1988, que em seu Artigo 215 estabelece que: “§ 1.º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional (BRASIL, 1988).

A Amazônia é uma demonstração da sociobiodiversidade que há no país, já que ela é um exemplo de diversidade de culturas, povos, línguas, costumes, organizações sociais, espiritualidades, saberes, lógicas e modos de vidas e de existências. Entretanto, na história da região, pode ser visto todo um desprezo por certas comunidades e povos minoritários. O eurocentrismo é um ponto forte da colonização, sendo os europeus sempre mais beneficiados pelas políticas governamentais.

No capítulo anterior, demonstro como a formação do estado se deu a partir de uma substituição de uma territorialidade indígena, de uma estrutura social e de costumes locais

pela imposição de uma perspectiva eurocentrista que excluiu culturalmente, socialmente e politicamente os grupos indígenas e negros.

Os indígenas, que residiam primeiramente na região, e os negros escravizados, que vieram do continente africano, tiveram grande importância para o desenvolvimento do Estado e na formação da população, mas eram tidos como sujeitos menores pelo poder local. Portanto, para que esses povos fossem diminuídos perante ao branco, tudo que se fazia referência a eles deveria ser inferiorizado para poder justificar uma subjugação destes. Esse pensamento pode ser visto nos projetos de constituição da nação, quando no século XIX se busca delimitar as fronteiras do território brasileiro e o perfil da população. Com isso, a atenção maior foi dada aos imigrantes europeus, projetando-se um país branco e excluindo as populações indígenas e africanas do perfil de população que se buscava (VIOTTI DA COSTA, 1999).

Com esse apagamento da diversidade cultural no Pará, iniciou-se a colonização feita na região, tendo como ponto de partida a história da entrada do europeu na Amazônia. Desde então, como visto no capítulo anterior, a região tem sido definida, interpretada e explorada a partir do olhar, da expectativa e da vontade do que vem de fora.

Com a chegada dos europeus na região, esse esforço de apagamento das memórias e costumes da cultura do nativo tinha como finalidade a sustentação de um interesse europeu. O objetivo incluía a necessidade de se garantir a ocupação e conquista do território, passando pelo projeto de estabelecer um domínio sobre os nativos, utilizando-se do processo de evangelização e da escravização. Isso pode ser visto no objetivo de ter um domínio sobre a terra e sobre a mata. Para isso, buscou-se modificar a realidade original para domesticar a natureza da região, para os interesses do homem de fora. O modo de fazer isso se dava através da quebra da relação que o nativo tinha com a floresta, uma relação que possibilita a harmonia da cultura com a conservação da natureza.

A quebra se dava a partir de um estabelecimento de um ideal baseado no progresso técnico e científico do mundo moderno que se constrói através de um modelo europeu. Ou seja, a mata devia ser sacrificada para que houvesse o desenvolvimento, o melhoramento da sociedade, para se alcançar o bem-estar social. Esse ideal, quando foi posto em prática, ignorou e menosprezou a diversidade amazônica, tanto a sua biodiversidade quanto sua diversidade cultural (LOUREIRO, 2002), sendo ele o responsável pela criação de preconceitos sobre as diversidades culturais que são contrárias a esse modelo branco europeu. A cultura indígena e a cultura negra, nesse ideal construído, seriam culturas pobres,

primitivas, e, portanto, inferiores. Assim, como não favorecem o progresso, não seriam membros priorizados nas políticas públicas para a região.

A ideia que a cultura desses grupos era inferior perpassou assim durante toda história da região. Como demonstra Baena (2004), no Pará, predominaram costumes, usos, estilos, festas populares do continente europeu, mesmo a população sendo uma mescla de homens brancos, pretos, indianos, pardos, mamelucos, curibocas e cafuzos. Logo, analisar como se deu a construção da subalternidade desses grupos na história paraense é importante para debater como se construiu uma violência sobre eles, já que a historiografia tradicional, que apresentava interpretações carregadas de juízo de valor, coloca esses grupos como sujeitos passivos no processo de formação e colonização do Brasil (CASTRO, 2012).

Embora os indígenas e alguns negros escravizados tivessem importância na região, estes só eram reconhecidos quando estavam mais próximo de uma cultura branca europeia, quando estavam inseridos no sistema português. Ou seja, para que pudessem ter algum tipo de direito, eles tinham que esquecer suas culturas e se assimilarem o máximo possível à cultura portuguesa (HARRIS, 2017).

A substituição dos costumes, das crenças dos negros e indígenas pela mentalidade branca de centro europeu é vigente na região desde a criação do que hoje seria o Estado do Pará até a criação de um ideal de cidade moderna europeia, como foi a *Belle Époque*. Isso pôde ser visto com a chegada dos portugueses e a construção da colônia em Belém, onde os diversos grupos nativos que residiam nessa localidade passaram a ser inseridos na vivência da colônia. Para isso, foram criados métodos de inserção destes no modelo de vida português. Logo, eles passam a ser vistos a partir de duas perspectivas: uma que exaltava a sua importância para mão de obra local; e a outra como uma alma a ser salva. Ambas foram vistas de perspectivas externas aos interesses dos grupos, o que resultou em violência sobre estes. As duas puderam ser vistas em prática durante o governo pombalino, quando houve uma forte política indigenista no Estado do Pará, que estabeleceu uma completa laicização da administração das suas povoações.

A partir da ideia que os indígenas eram incapazes de gerir seus próprios interesses, devido serem culturalmente inferiores, decidiu-se pela necessidade da presença, em cada povoação, de um diretor, que seria nomeado pelo governador do Estado. O objetivo era fazer com que houvesse uma maior vigilância no trabalho exercido por eles, inserindo-os na civilização através do trabalho, o que exigiria a interiorização por eles da disciplina de tempo e de trabalho imposta pelos portugueses. Essa estrutura alicerçou o projeto de civilização desenvolvido pelo Estado português na Amazônia e, depois, em toda a Colônia, cujo objetivo

maior era “a transformação dos ameríndios em vassalos portugueses e católicos fiéis (SOUZA JUNIOR, 2013).

A educação portuguesa sobre os indígenas durante o período pombalino não se deu apenas com a catequização, mas também com a imposição da língua portuguesa a esses grupos (GARCIA, 2007). Segundo Morin (1991, p.17):

A cultura, que é característica da sociedade humana, é organizada / organizadora via o veículo cognitivo que é a linguagem, a partir do capital cognitivo coletivo dos conhecimentos adquiridos, das aptidões aprendidas, das experiências vividas, da memória histórica, das crenças míticas de uma sociedade. Assim, se manifestam ‘representações colectivas’, ‘imaginário colectivo’. E, dispondo do seu capital cognitivo, a cultura institui as regras / normas que organizam a sociedade, dirigem os comportamentos individuais. As regras / normas culturais geram processos sociais e regeneram globalmente a complexidade social adquirida por essa mesma cultura.

Logo, a imposição de uma língua portuguesa a esses grupos tinha como intenção extinguir sua cultura a partir de um apagamento de seu imaginário coletivo. A catequização também tinha esse objetivo, pois quando se apagam suas crenças, religião, se apaga a história indígena.

E, como visto, a implantação do Diretório dos Índios tinha como objetivo a extinção de práticas culturais a partir de uma imposição de um ideal colonial sobre os indígenas, como demonstra Souza Junior (2010, p. 95):

A implantação do Diretório dos Índios foi o de acelerar a reforma dos costumes indígenas, iniciada pelos missionários, levando-os a abandonar práticas, moralmente, condenáveis, como a antropofagia, a nudez e a poligamia. No que dizia respeito à última, as normas do Diretório orientavam os diretores a estimular casamentos monogâmicos mistos etnicamente, não só para a conformação de uma sociedade mestiça e a maior inserção dos índios à civilização, mas para corrigir este danoso desvio de conduta (SOUZA JUNIOR, 2010, p. 95).

Essa valorização de costumes europeus e a implementação deles no Pará para replicar uma vida europeia é vista também no branqueamento feito pelo governo e a imigração de europeus para a colonização do Estado, como visto anteriormente. Isso demonstra a hierarquia que colocava a cultura europeia acima das demais, sendo eles os responsáveis por trazer o progresso e o desenvolvimento.

Essa hierarquia social produz desigualdade social e isso pode ser visto na história do Pará com a Cabanagem, pois, como visto, ela tem um caráter de ser um movimento que teve como uma das causas o ódio que os grupos subjugados tinham contra os brancos europeus, principalmente porque, além de serem maioria, os povos não brancos eram grandes

responsáveis pela economia local e pela construção do Estado. Como mostra Ernesto Cruz (1963), tudo que era feito, seja comer, plantar, qualquer trabalho para necessidade doméstica, só acontecia pela ajuda dos indígenas ou escravos, tanto é que a fuga destes prejudicava a economia (CRUZ, 1963).

Vicente Salles (1988) diz que o movimento da Cabanagem trouxe ideias de liberdade, proporcionando grandes revoltas, fugas de negros que deixavam a senzala e partiam em busca da liberdade, e assim iam ampliando o número de quilombos e mocambos na Amazônia. Como os quilombos seriam um caminho para a manutenção de seus ritos nas sociedades, em que os negros possuíam certa liberdade para se manifestarem de acordo com os costumes de suas terras natais (SILVA, 2014), eles seriam uma forma da quebra dessa hierarquia social que fora feita dos brancos sobre os outros grupos.

Lopes *et al.* (2014) demonstra em seu trabalho como a comercialização de escravos no final do século XIX e o fato de que eles, mesmo tendo sido alforriados, não conseguiram voltar para suas terras de origem, resultou na redinamização da cultura da região (LOPES, et al, 2014). Ou seja, com a construção de quilombos e a grande quantidade de escravos negros no Pará, é imprescindível perceber a cultura africana como importante alicerce na construção da cultura local, contribuindo com seus modos de viver, com seus tipos de alimentação, com seus jeitos de construir suas casas, resolver seus problemas de saúde etc. Apesar de uma busca por subjugar a cultura dos povos escravizados, eles, através de muita luta, conseguiram manter seus costumes na história das cidades paraenses. Vicente Salles, em seu livro *O Negro no Pará: sob o regime da escravidão (1971)*, diz que, apesar de ser negada, a presença do negro localmente era muito forte, chamando atenção de viajantes que passavam pela região

Mesmo sendo predominante no início da criação do Estado paraense, a substituição dos costumes, das crenças dos negros e indígenas pela mentalidade branca de centro europeu, pode ainda ser mais claramente vista na região até em um passado recente, como foi o caso da *Belle Époque*. A *Belle Époque* paraense aconteceu no fim do século XIX e início do XX e se deu devido ao *boom* da economia da borracha na região. Essa época é lembrada como um período de intensa modernização, riqueza e projeção internacional, mas recebeu este status graças à imprensa, que escondeu determinados grupos das notícias. Famílias negras, pardas, indígenas e de imigrantes viviam às voltas com desapropriações de terrenos e habitações sem saneamento básico e que tinham sua cultura repreendida pelo governo e pela elite. Quando apareciam, na grande maioria das vezes, a representação era negativa, com o intuito da prevenção e da repreensão (BASTOS, 2015). Ou seja, o período da *Belle Époque* demonstra

como a glorificação da modernização se fazia sobre uma violência. Apesar de serem maioria, os grupos não brancos e não elitistas eram menosprezados historicamente.

Portanto, noto que a história do Estado do Pará é uma história de violência que se deu devido à forte colonização europeia, principalmente devido às migrações feitas para a região amazônica. Essa chegada ao “Novo Mundo” representou o início de uma grande trajetória de apossamento do outro, de povos, de suas culturas, de suas vidas e de territórios, apropriando os europeus desse mundo através de uma imposição de saberes, do modo de relação com o tempo e espaço, natureza, que era próprio do mundo capitalista e da modernidade.

Por isso, construiu-se o “processo civilizatório”, que precisava negar o “outro”. Precisava mostrá-lo com seu não semelhante, pois eram pagãos, vazios de conhecimentos, de lógicas e de sistematizações. Construiu-se um olhar evolucionista e classificatório sobre os nativos, criaram-se imagens distorcidas dos índios, sendo difundidas nos relatórios de viajantes europeus do período colonial, ou na correspondência oficial entre colônias e metrópole. Tratam-se de processos de dominação política e ideológica por meio da construção de imagens e de sua naturalização a fim de subjugar esse “outro” ao seu objetivo: a exploração da força de trabalho à exaustão, pois esses, escravos, servos, existiam somente enquanto trabalho, já que eram inferiores.

A história do Estado do Pará, então, pode ser vista baseada na subjugação de culturas não brancas. É generalizante colocar todas as diversidades culturais em uma categoria que faz oposição a uma exclusiva; contudo, isso é para demonstrar a perspectiva que essas elites portuguesas faziam, colocando-os no centro e no topo e apontando todos os outros como “os demais”. Isso será importante para ver se essa perspectiva ainda se mantém no museu estudado.

Torna-se essencial, assim, olhar para a representação histórica de certas culturas com uma perspectiva de que em toda história do Pará elas foram subjugadas e, por isso, essa visão no meio social atual seria uma forma de exportar colonialidade, pois foram produzidas durante muito tempo a partir de um olhar eurocêntrico e, estando elas na contemporaneidade, serão produtoras de violência, de desigualdade, gerando problemas atuais.

A colonialidade se mantém e é eficaz, porque muitas vezes é imperceptível. A manutenção dos aspectos simbólicos da colonialidade se dá na modernidade através das narrativas. Para que essas narrativas se mantenham e se efetivem na vida social, usa-se de coisas palpáveis. Os museus, com seu método lúdico e informativo, oferecem uma compreensão do passado pela leitura de objetos, por isso, são fortes expoentes na construção de narrativas (FASSA, 2003). Portanto, estas instituições podem ter forte influência para a

manutenção das narrativas simbólicas da colonialidade, sendo essencial olhar para elas com esse aspecto, e desestruturar suas narrativas feitas sobre os povos, já que a colonialidade produziu um olhar historicamente envolto de preconceito, criando hierarquias a fim de subjugar culturas em detrimento de outras, favorecendo uma matriz de poder europeia.

Por isso, nos museus não basta só a representação da diversidade cultural, mas se deve ter atitudes decoloniais, ou seja, estar atento a toda uma narrativa histórica criada sobre os povos e questionar e refletir sobre as representações colonializantes feitas sobre eles. Por isso, a exposição permanente do Museu do Estado do Pará deve ser vista a partir dessa lógica.

7. HISTÓRICO DO PALÁCIO LAURO SODRÉ E DO MUSEU DO ESTADO DO PARÁ

O prédio onde está localizado o atual Museu do Estado do Pará tem como nome Palácio Lauro Sodré. Lauro Sodré governou o Pará em diferentes momentos, do século XIX para o século XX (1891/1892-1894/ 1895-1897/ 1917-1921), sendo o primeiro governador republicano do Estado e vivenciando intensamente o momento de transição da monarquia para a república. Antes, ele teve uma vida política ativa, tanto no Estado como na Federação. Faleceu no Rio de Janeiro em 16 de junho de 1944. Entretanto, o edifício é conhecido como Palácio dos Governadores, pois foi construído para ser a sede administrativa da capitania do Grão-Pará e substituir a antiga, que era feita de taipa de pilão ((FIGUEIREDO, 2009).

Figura 1 - Museu do Estado do Pará



Fonte: <https://agenciapara.com.br/noticia/25908/>

A planta é um quadrado quase perfeito, que se distribui ao redor de um pátio central, retangular. Havia na parte traseira do prédio um jardim circundado por muros e havia um pórtico no remate semicircular que ocupava a entrada. Dentro havia canteiros, tanques e duas fileiras de árvores e arbustos. Esse Jardim desapareceu em 1970 e foi substituído por um prédio de caráter moderno.

Aparentemente, houve duas fases de mudanças. Na primeira, introduziu-se uma platibanda em todo o prédio, mantendo-se, no entanto, as mansardas do telhado e todas as molduras de janelas e portas. O corpo central perdeu, em sua parte superior, as aletas laterais, e foram acrescentados obeliscos no frontão triangular.

Num segundo momento, que parece coincidir com as reformas feitas em 1904 pelo governador Augusto Montenegro, a fachada foi bastante modificada e recebeu tratamento uniformizado com bossagens, teve as molduras alteradas e a entrada transformada em três portas encimadas por sacada, sustentada por elementos decorativos em lioz, mesmo tratamento dado à janela superior.

No entanto, foi na segunda modificação, feita por Augusto Montenegro, que houve uma mudança no interior do edifício. O Artista Francês Joseph Cassé foi o responsável pela reforma do interior. Ele introduziu uma decoração com mobiliário de época e pinturas de gosto eclético. As pinturas decorativas e os móveis das salas do pavimento superior desse palácio ilustram o gosto da época da borracha no Pará, por isso, as salas eram mobiliadas por móveis luxuosos e de procedência europeia.

A capela, projetada por Antonio Landi, é a um dos maiores atrativos remanescentes da construção original, no século XVIII, do Palácio de Governo (DERENJI, 2009).

É de 1715 a notícia da existência da primeira edificação feita para funcionar o Palácio dos Governadores do Grão-Pará. A construção tinha duplo uso, uma para ser residência e a outra para ser a sede administrativa da capitania. Em 1754, fora mandado pelo substituto do governador da época que fizessem uma vistoria na residência, que apontou a necessidade de escoramento para evitar o desabamento. Em 1757, impossibilitada de permanecer na edificação, a sede administrativa foi transferida para uma casa alugada.

Em 1759, o governador do Grão-Pará Manuel Bernardo Mello de Castro comunica a Corte sobre a péssima situação do Palácio e solicita a vistoria de técnicos do reino. Estes técnicos sugerem, então, que seja o edifício demolido, aproveitando poucas coisas do prédio original, como telhas e peças de madeira. O governador, então, pede um projeto para Antonio Landi, arquiteto da corte.

A primeira proposta consistia em uma prancha assinada por Landi contendo a fachada e um corte transversal. No corte se identificam: um pórtico de entrada com um terraço superior, atrás da fachada, um átrio de acesso principal com cobertura abobadada; uma escadaria desenvolvida em espaço com abóboda. A fachada, horizontal e simétrica, mostra-se com dois pavimentos e telhado aparente de beiral, assentado sobre cornija. O segundo projeto mostra planta baixa, fachada principal e um corte longitudinal. A fachada mostra-se idêntica ao projeto anterior pelo destaque do corpo central. A planta mostra um pátio central interno, rodeado por arcadas ao estilo cortile italiano.

O capitão-general Fernando da Costa de Athaide Teive, então governador do Grão-Pará, de posse da aprovação da Corte para a construção do novo palácio, solicita outro projeto para Landi, mas que este seja melhor traçado, para que seja morada congruente à dignidade e decoro dos Governadores e Capitães Generais. Devido a isso, o projeto fora reformulado, visando uma monumental edificação, que deu origem à grandiosa escala que o prédio é hoje.

Em 1768 teve início a construção, sob direção do mestre pedreiro Jerônimo da Silva. Com ele, tiveram que ter aquisição de três edifícios para abrigar a nova monumental edificação com seu Jardim.

Durante o processo, houve algumas modificações no projeto, principalmente pelos governadores que sucederam Athaide. A obra foi concluída em 1771, sendo ocupada no ano seguinte pelo então governador João Pereira Caldas.

A circulação horizontal é feita de forma independente, e o acesso a certos compartimentos é feito por intermédio de outros ambientes. A circulação vertical é feita também por dois acessos independentes, duas escadas, havendo no local uma de pequena proporção com acesso reservado e outra monumental, destacada, com localização centralizada.

A escadaria principal, concebida em lanços duplos divergentes e convergentes, é intercalada por patamares intermediários, e estabelece ligação entre dois átrios sobrepostos. Essa escadaria é uma solução italiana adotada com grande sucesso nas escadarias de Bolonha e em Emilia que Landi buscou reproduzir no Palácio dos Governadores. A planta da escadaria possui marcação de quatro vão de janelas que se abrem para o pátio interno, oferecendo ventilação e iluminação a ela, sendo este modelo bastante encontrado nos palácios italianos.

Figura 2 - Entrada das escadarias do museu.



Fonte: Facebook do Museu do Estado do Pará.

A capela existente no prédio servia as pessoas residentes no Palácio, mas raras vezes era aberta ao povo (escravos, indígenas, soldados e homens livre), sendo que estes poderiam assistir ao serviço religioso do pátio térreo junto com os servidores do prédio, enquanto que os residentes do edifício assistiam das tribunas localizadas no segundo piso.

A monumentalidade do Palácio sempre foi evidenciada no Brasil colonial e imperial. A edificação é a reafirmação do poder Real no processo de colonização pombalina. (TRINDADE, E. M. A. 2005).

O antigo Palácio dos Governadores do Estado do Grão-Pará e Maranhão, localizado em Belém, foi o maior edifício com estas funções construído pelos portugueses em toda a América. Desde a sua conclusão, ele passou por algumas reformas e acréscimos decorativos, sem, no entanto, perder a integralidade do risco landiano. Ainda em 1803, o governo de D. Marcos Noronha de Brito, Conde dos Arcos (1771-1828), mandou cair o edifício inteiro e realizou melhoramentos no mobiliário, mandando buscar peças de Lisboa e adquiriu outras de comerciantes ingleses radicados em Belém.

Em 1832, o presidente de província José Joaquim Machado de Oliveira mandou colocar o brasão d'armas do império brasileiro no frontão do palácio, em alusão à aclamação do Imperador D. Pedro II, ocorrida no ano anterior, retirando as antigas armas do Império Português.

Outros melhoramentos vieram em outros governos, como os restauros dos forros antigos feitos em cedro vermelho, jatobá e angelim; e os restauros de calçamento de lioz no entorno do edifício. Também houve a parte da aquisição de obras para a decoração interna, com cortinados, alcatifas, tapetes e registros heráldicos, entre eles o Brasão da Cidade de Belém, mandado copiar em Braga, Portugal. Segundo Figueiredo (2009), isso teve essas reformas e o fato de adquirir objetos tem um motivo : “Ornar, decorar, enfeitar ganha espaço entre os gestores da província, numa espécie de projeto civilizatório, de práticas e rituais cotidianos, e de objetos e termos que a cada dia estavam mais influenciados pela literatura e pelas imagens “ (FIGUEIREDO, 2009, pag. 237).

Com a República, os governadores ambicionaram realizar ampla reforma que modificasse a feição colonial e imperial que relacionava o antigo palácio-residência ao tempo da monarquia. A mais importante reforma ocorreu durante o governo de Augusto Montenegro, especialmente entre os anos de 1901 e 1906 e tinha por intenção torná-lo compatível com os ideais modernos do republicanismo positivista.

Augusto Montenegro (1867-1915) foi um governador que modificou diversos edifícios públicos do Pará, e tinha como principal braço direito para tais projetos o artista francês Joseph Cassé (1875-1956), contratado em Marselha para dirigir as obras de decoração. Augusto Montenegro, antes de se tornar governador, teve uma carreira de juiz, promotor e diplomata, o que fez com que conhecesse muitas cidades europeias, deixando-o a par dos movimentos estéticos e artísticos que então aconteciam, principalmente na Inglaterra, França e Suíça, locais onde morou. Isso foi essencial para definir seu gosto e senso estético.

Em 1901, Montenegro assumiu o governo do Pará, realizando uma série de transformações no Palácio. A escolha de Cassé para o projeto se deu porque suas concepções sobre a arte decorativa eram similares a dos palácios republicanos, ou reformados sob a Terceira República Francesa, que misturavam o gosto oriental, o revivalismo, a estética *art nouveau* e um diálogo constante com as mais importantes tradições decorativas do século XIX.

Cassé dialogou com artistas vindos da Itália, França e Portugal, o que explica o ecletismo do prédio. Para este trabalho, ao contrário do que se poderia pensar, Cassé estudou o desenho colonial do Palácio, inclusive fazendo trazer de Lisboa cantarias em pedra de lioz para compor a calçada e o entorno do edifício, como registra o próprio governador em seu relatório de 1906. Para a entrada, trouxe da Itália um conjunto de mosaicos coloridos para o piso *art nouveau* com inspiração romana, bizantina e orientalista. Vitrais, parquetarias, móveis, lustres, pinturas parietais, espalhados pelos diversos recantos do antigo Palácio

comporiam o gosto havido como refinado, culto e civilizado da principal cidade do norte do Brasil.

O sucesso da reforma foi tanto que Cassé fora contratado para fazer trabalhos no interior do Estado e o temário da decoração do Palácio circulou pela cidade, nos ladrilhos hidráulicos aos móveis copiados por marceneiros e moveleiros populares, num amplo movimento cultural alertado sobre o ocorrido na Europa. A reforma de Cassé no palácio correspondeu “fundamentalmente à decoração do átrio e vestíbulo no primeiro piso, escadaria e dos cinco salões nobres do segundo pavimento, renomeados então segundo os padrões decorativos então em voga” (FIGUEIREDO, 2009, p. 244).

Os salões modificados foram o Salão Renascença (Salão de Honra ou Salão dos Presidentes), o Salão Império (antessala do Salão de Honra), o Salão Pompeiano, o Salão *Art Nouveau* (antessala do gabinete do Governador) e o Salão Renascença (Gabinete do Governador).

O Salão Renascença é o primeiro e mais importante Salão do Palácio, por isso mereceu decoração de destaque, aproveitando o forro em placas de ferro fundido, proveniente dos Estados Unidos, adquirido anteriormente na administração de Lauro Sodré, em 1893. A primeira decoração do teto foi realizada pelo artista paraense Tertuliano Tavares em tons de verde, azul, terracota, ocre e dourado.

Com base no estilo renascença, Joseph Cassé compôs um salão em honra dos presidentes brasileiros, cuja cor de fundo seria o gris-bleu escuro. Nele, ressalta-se o monograma do Estado Pará em letras douradas, repetido em todas as paredes, intercedido por desenho com a representação da estrela de primeira grandeza Spica, pertencente à constelação de Virgem. Aqui o símbolo destaca o Pará na linha equatorial, visto solitariamente na bandeira do Estado e em separado, acima da faixa “Ordem e Progresso”, na bandeira nacional. Enquadrando esses ícones, encontram-se motivos de tapeçaria, entre arabescos ao centro de ramos de café floridos, narrando visualmente a entrada do principal rival da borracha na balança comercial de exportações brasileiras. Era importante enfatizar que, tanto o café como a seringa, ambos tinham origem no norte do país. O café havia chegado primeiramente em Belém em 1727, trazido da Guiana Francesa para o Brasil pelo Sargento-Mor Francisco de Mello Palheta a pedido do governador do antigo Estado do Maranhão e Grão-Pará que o enviara às Guianas com essa missão.

A decoração é emoldurada nas extremidades com um largo friso de flores e frutos entrelaçados, com as cores naturais sobre fundo de ouro, com intervalos ocupados por cartouches às oito datas históricas mais representativas para o panteão das efemérides

republicanas: 3 de maio de 1500, em alusão ao descobrimento do Brasil; 7 de setembro de 1822, à independência do Brasil; 15 de agosto de 1823, à adesão do Pará ao Império do Brasil; 24 de fevereiro de 1886, à fundação do Partido Republicano do Pará; 13 de maio de 1888 à abolição da escravidão no Brasil; 15 de novembro de 1889, à proclamação da República no Brasil; 16 de novembro de 1889, à adesão do Pará à República do Brasil; 22 de junho de 1891 à promulgação da Constituição Republicana do Estado Pará.

A sala abrigou por um século a tela *A conquista do Amazonas*, de 1907, de autoria do pintor Antonio Parreiras (1860-1937). A obra foi encomendada pelo governador Augusto Montenegro para adornar um dos salões do Palácio. Além dessa tela histórica, compunham a sala vários retratos dos presidentes republicanos e de autoridades dos tempos da Colônia e do Império.

O salão império era antessala para o salão de honra do Palácio, evocando uma certa tradição do Primeiro Império Francês (1804-1814), ao tempo de Napoleão I, por isso sua decoração tinha influências culturais greco-romanas e egípcias, em referência ao mundo conquistado pelas campanhas militares napoleônicas. O objetivo era intuir o gosto pela grandiosidade e imponência, sendo inspirado pela antiguidade clássica, fazendo também uma vinculação da figura do governante republicano paraense, como nos retratos emoldurados, ao imperador e à glorificação do seu poder exemplificados pelo estilo de época. O conjunto do ambiente deveria mostrar, por meio dos valores da arte, ideais modernos da civilização.

Entre medalhões e ânforas, há quatro alegorias de seus portes dedicadas às Artes, à Indústria, à Ciência e ao Comércio, encimando as quatro aberturas laterais, hoje encobertas por pintura.

Espalham-se pelo salão detalhes alusivos a essas representações, como: o rosto de Mercúrio com elmo alado, em referência ao deus do comércio; o rosto de Minerva, a “mãe da Oliva”, em menção à agricultura; o martelo e a forja relativos a Vulcano, o deus da indústria e da metalurgia, lembrança fundamental ao processo de beneficiamento da borracha, conhecido como vulcanização, inventado por Charles Goodyear, em 1839.

Há figuras de harpias na parede que representam elementos psicológicos e existenciais para tradição da antiguidade grega. Eram figuras representadas como mulheres em corpos de aves. Elas procuravam sempre raptar o corpo dos mortos, para usufruir de seu amor. Por isso, aparecem aqui representadas como se estivessem pousadas sobre túmulos. As harpias só eram afugentadas pelo sopro do espírito, que também está representado na pintura do Palácio. O teto em madeira pintada reproduz alto-relevo de bordas com motivo inspirado na cerâmica grega antiga. O lustre é de cristal francês em estilo Império e o piso em parquet

combinando madeiras amazônicas, em especial o acapu e o pau-amarelo. O lustre foi a última coisa acrescentada no salão. Ele é norte-americano, em estilo Empire, com as alegorias da Vitória representadas com as coroas de louro em lembrança das que eram presenteadas aos atletas na Grécia antiga. Feitas de folhas de loureiro, as coroas eram também um símbolo de Apolo, deus da luz, da poesia, da música e protetor dos jovens guerreiros. Vale lembrar que em Atenas, a coroa de louros como símbolo de distinção e glória foi substituída pelos ramos de oliveira, considerada a árvore protetora da cidade, por isso a referência ambígua à oliveira no rosto de Minerva, encontrada na pintura da parede, em diálogo com a simbologia do candelabro.

O Salão Pompeiano foi concedido por Cassé a partir dos motivos estilizados oriundos das descobertas arqueológicas de Pompeia, soterrada em 79 d.C por grande erupção do vulcão Vesúvio. A cidade se mantivesse oculta por 1600 anos antes de ser reencontrada. As escavações arqueológicas proporcionaram uma visão do que era a vida no império romana, o que fez com que as imagens ganhem o mundo. O estilo Pompeiano virou febre entre Arquitetos, artistas e historiadores.

Fora isso, a sala incorporou outros elementos, como elementos orientalistas, anteriores à reforma de Augusto Montenegro, em virtude do desenho do candelabro de bronze feito por George Sumner nos Estados Unidos e comprado, em 1894, pelo, então governador, Lauro Sodré. O motivo das lâmpadas árabes com brilho sedoso é transposto para os ornamentos de parede, juntamente com outros motivos do universo greco-romano como brasões, rostos, medalhões e ânforas. O piso em parquetaria reproduz motivos estilizados da cerâmica grega, refeitos a partir de uma tradução do que era feito na Europa com mármore e granito.

Nas pinturas parietais, há os desenhos de cisnes e gansos, pois no oriente esses animais significam fidelidade conjugal. No antigo Egito, os gansos-africanos eram vistos como mensageiros entre o céu e a terra, como também o símbolo da chegada da primavera, mas o que se destaca no trabalho de Joseph Cassé é ligado, novamente, a Pompéia, onde se criavam gansos ao redor de templos, como vigias sagrados, dando-lhe a alcunha de “sentinelas do Palácio”.

Já o salão Art Nouveau foi o último a ser concluído com a reforma do palácio, em 1906. Ele foi utilizado para ser a sala de espera para o ingresso no Gabinete do Governador ao tempo de Augusto Montenegro e o último salão a ser concluído na reforma do Palácio, em 1906. Joseph Cassé projetou uma decoração que valorizasse a simplicidade do bem-estar, a leveza dos movimentos e das formas e um ambiente acolhedor para os visitantes. A ideia do

arte nouveau foi porque esse seria o novo modo de vida e estética do que se convencionou chamar de modernidade, por isso o salão foi chamado de “moderno”.

Por isso o salão deveria demonstrar essa modernidade. O conjunto da sala deveria combinar novos materiais como o ferro e o vidro, assim como elementos gráficos utilizados nos papéis de parede, cortinados ou na pintura decorativa de estêncil baseada em elementos fitomórficos. A valorização da escala cromática da natureza equatorial foi observada a partir de uma junção do vert-amand e do vert-viride, que chegaria a uma tradução nacional do verde-bandeira e do verde-floresta, colorido da pauta decorativa republicana. O teto, hoje desaparecido, reproduzia o desenho feito em parquetaria para o piso, contrastando com o salão pompeiano, em que o teto reproduz a pintura das paredes.

Para iluminar o ambiente, “um lustre de cristal francês, de brilho translúcido”, foi escolhido de modo a ressaltar o delicado ambiente, além de centralizar discretamente a decoração do teto.

Já o Salão renascença é o gabinete particular do governador, o qual expressa o clímax do ecletismo cultivado na *Belle Époque* amazônica. De acordo com Figueiredo (2018, p. 252-253):

O salão, anunciado em estilo neo-renascentista, incorporou elementos decorativos de várias linhagens históricas da tradição ocidental, filtradas pelo revivalismo do século XVIII, com elementos neo-clássicos e neo-góticos, além referências do mourisco e dos padrões árabes. Na parte superior da pintura parietal, sob enquadramento de estuque em gesso decorado com desenhos sinuosos e fitas entrelaçadas com douramento, encontram-se brasões renascentistas aproximados de camafeus vitorianos emoldurados com motivos marinhos de conchas.

O emolduramento dos frisos obedece a uma tonalidade bege com detalhes de ouro, para sobressair uma luminosidade clara e imponente. O candelabro localizado na sala tem procedência norte-americana e é feito de bronze e latão, com detalhamento de flores, folhas e frutas de videira, além das cúpulas, contas e lágrimas de vidro e cristal.

O teto é em estuque, e tem uma execução ornamental discreta. No piso, Cassé valorizou a parquetaria com inspiração árabe e mourisca, que se transformou em grande sucesso entre elite abastada da capital paraense.

Os cinco salões, aqui observados, foram feitos ao gosto de uma época, com contornos estéticos de um projeto político, havendo confrontos entre o passado e o presente, e a anatomia de um amplo interior que vincula o público e o privado na história da República brasileira (FIGUEIREDO, 2018).

Além da reforma de Augusto Montenegro, também houve outras reformas posteriores, como a ocorrida na década de 1970, durante o governo de Fernando Guilhon, momento em que o Palácio foi tombado pela União, em 1974, e já era conhecido como Palácio Lauro Sodré. A mais recente restauração do edifício foi realizada no ano de 2008, em que foram restituídos alguns traçados da planta original e a recomposição dos salões com pinturas decorativas.

Já o museu foi criado pela lei nº 4.953 de 18 de março de 1981 e era ligado à estrutura da Secretaria de Estado da Cultura, Desportos e Turismo (SECDET). No entanto, a instituição só iniciou suas atividades em 1986, no Centro Cultural Tancredo Neves (CENTUR). O museu tinha como formação inicial, peças provenientes de vários órgãos do Estado e, durante essa sua estadia no CENTUR, recebeu algumas doações individuais.

Em 1987, o Museu do Estado passou a ocupar outra sede, o Palacete Bolonha. E, somente no ano de 1994, foi transferido para o Palácio “Lauro Sodré”, até então sede do Governo do Estado, onde adquiriu parte dos bens e obras que já estavam no local.

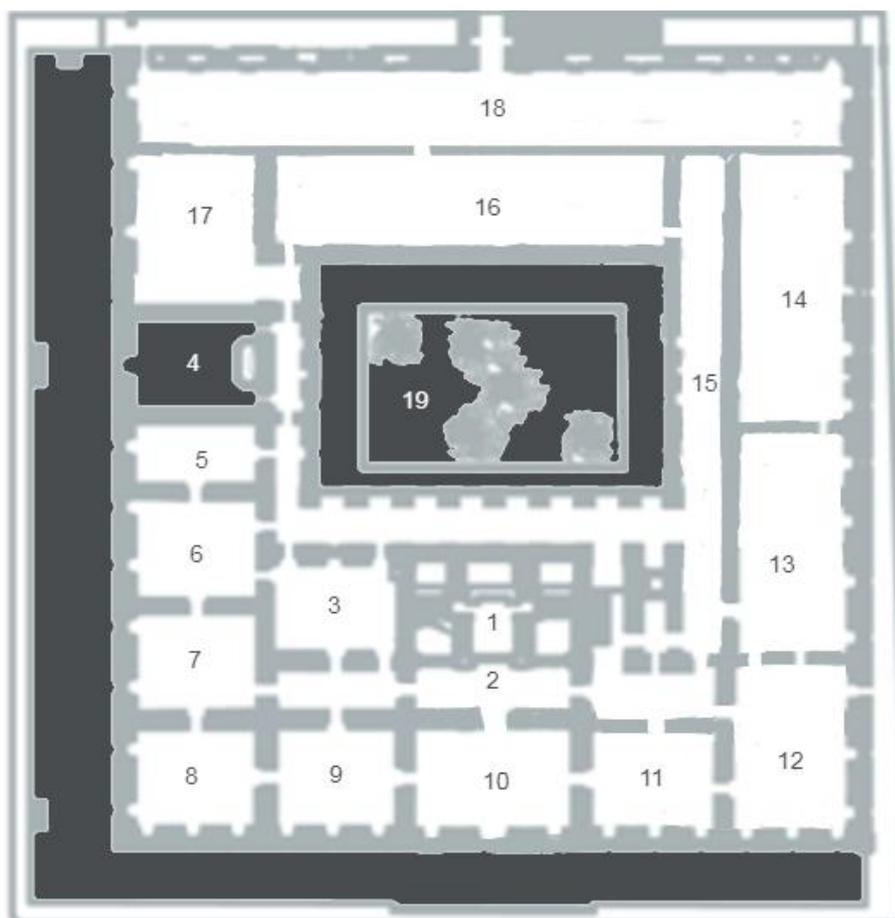
O museu, então, tem muitas obras com procedências ligadas à função do prédio enquanto sede do governo, como é o caso dos retratos de personalidades cívicas; ou seja, presidentes e governadores cumpriam a função de adornar o espaço público como ícones da representação do poder administrativo na esfera local e/ou nacional. Tal prática, presente em muitas repartições públicas, justifica a existência dessas obras, integradas ao Museu quando de sua transferência para o Palácio.

Hoje o acervo do museu é composto de peças de diferentes tipologias, constituindo um rico acervo que vai da cultura material, mobiliário, esculturas, pinturas, objetos, desenhos, entre outros.

8. EXPOSIÇÃO: ANÁLISE CRÍTICA DO PERCURSO ATUAL

Para análise da exposição, irei transcrever seu circuito e o que há em cada sala junto com o que é narrado na mediação. Isso tem por intuito demonstrar como é feita uma visita na exposição, demonstrar o que o visitante irá encontrar. Logo após, revisitarei cada sala a partir de um olhar crítico, baseado na percepção de que há na história do Estado uma hierarquização cultural, e, por isso, apontarei como isso se faz na exposição ou como é tratado nela. Passemos a isso.

Figura 3 – Planta da Área Superior do Museu.



Fonte: Autor ²

- 1- Escadaria.
- 2- Entrada.
- 3- Sala de jantar.
- 4- Capela.
- 5- Sala Plácido José de Souza.
- 6- Sala Antônio Landi.
- 7- Sala Eduardo Angelin (Sala Cabanagem).
- 8- Salão Eclético.
- 9- Salão Art Nouveau.
- 10- Salão Pompeiano.
- 11- Salão Império.
- 12- Salão Renascença.
- 13- Ateliê Aberto (Pinacoteca).
- 14- Sala Vicente Sales (Sala da Conquista).

² Devido a complicações da pandemia de Covid-19 durante a pesquisa, não consegui documentos que continham a planta do MEP. Por isso, a partir das fotografias feitas por mim, adaptei a planta da parte de baixo que havia no trabalho de DERENJI (2009) para melhor entendimento do trajeto da mediação.

- 15- Galeria dos Governadores (Corredor).
- 16- Salão de Baile.
- 17- Administrativo do Museu.
- 18- Varanda externa.
- 19- Pátio Térreo do Museu.

8.1 ENTRADA

A exposição inicia a partir da subida das escadas do edifício onde encontra no topo da escada uma porta grande que dá a uma sala expositiva. Em cada parede ao lado da porta há painéis com textos expográficos que contam a história da construção do palácio e da reforma feita por Augusto Montenegro (que vimos anteriormente, mas aqui bastante resumido), e imagens antigas do edifício e de personalidades que participaram da história do prédio, havendo também uma imagem do próprio Augusto Montenegro. Há em um dos quadros datas importantes que marcam a história do edifício, estas são:

- 1793 - Primeiro Círio sai da capela do palácio.
- 1817 - Baile pela nomeação de Dom João VI como rei de Portugal.
- 1821 - Assinatura da adesão das capitâneas do Pará à revolução constitucionalista do Porto.
- 1823 - Dom Romualdo Coelho assina a adesão do Pará à independência.
- 1835 - O palácio, na Cabanagem, torna-se um símbolo da ordem vigente.
- 1876 - O imperador D. Pedro II visita Belém e recebe cumprimentos no palácio.
- 1889 - O deputado provincial José Paes de Carvalho destitui do cargo o presidente da província, Silvío Cavalcante de Albuquerque, e promulga a Adesão do Pará à República.
- 1891 - Toma posse o primeiro governador republicano eleito pelo congresso estadual: Lauro Sodré.
- 1959 - O corte fúnebre de Magalhães Barata sai do palácio com grande acompanhamento popular.

Figura 4 - Quadro expositivo da entrada.



Fonte: Autor.

Figura 5 - Imagens antigas do Augusto Montenegro, do Palácio e do Ver o Peso.



Fonte: Autor.

Figura 6 - Imagens antigas do Palácio por dentro.



Fonte: Autor.

Figura 7 – Quadro expositivo 2.



Fonte: Autor

A mediadora começa a sua narrativa contando a história do palácio, o que está no texto expográfico da entrada, de que foi um edifício construído para ser sede do governo e que sofreu alterações durante o governo de Augusto Montenegro.

Figura 8 - Mediação.



Fonte: Autor.

Nessa entrada, há corredores à direita e à esquerda, tendo nessa parte, próximo ao início dos corredores, sinalizações que indicam onde eles irão levar, mostrando a localização das outras salas. Nessas sinalizações, há inscrições dos nomes dos espaços. No entanto, como indicam os funcionários do Museu, essas salas têm também nomenclaturas mais conhecidas que são usadas por funcionários e visitantes, por isso falarei de ambas.

Figura 9 – Sinalizações do corredor à direita.



Fonte: Autor.

Figura 10- Sinalizações do corredor à direita 2.



Fonte: Autor

Figura 11 - Sinalizações corredor à esquerda.



Fonte: Autor.

Figura 12: Sinalizações corredor à esquerda 2.



Fonte: Autor.

Figura 13– Entrada.

Fonte: Autor.

Figura 14 – detalhe da entrada.

Fonte: Autor.

Não há indicação por onde o visitante deva ir, o que mostra uma linearidade de narrativa. A mediadora diz que a ideia expográfica é para que o visitante possa escolher por onde quer iniciar, podendo ele entrar na porta grande à sua frente, ou seguir o corredor da esquerda ou da direita. Contudo, na entrevista feita com uma pessoa que participou da montagem da exposição, ela diz que foi pensada uma linearidade e é justamente essa que a visita mediada faz. Passemos a ela.

8.2 SALA DE JANTAR

De acordo com a mediadora Luciana, eles começam pela sala da capela, que tem como nome oficial Sala Plácido José de Souza, que se localiza no corredor à direita. No entanto, no caminho até ela, passamos primeiro pela Sala de jantar. De acordo com Luciana, como já estamos ali, a mediação começa por aquela sala, pois ela tem um caminho e ele não voltará ali.

A maioria das Salas tem textos expositivos fixados nas paredes ou em totens localizados no espaço. Por isso, falarei primeiro sobre os textos e a localização dos objetos no espaço, já que é o que o visitante irá encontrar na visita, e depois falarei sobre a mediação, como ela é trabalhada naquele espaço.

A sala não tem nome, mas é conhecida por Sala de Jantar, pois no centro dela há uma mesa (ref., de acordo com o texto expográfico ela data do final do sec. XVIII e início do XIX) com 10 cadeiras (século XIX, em estilo D. José), quatro em cada lateral e uma a cada extremidade. Há um faqueiro de Machetaria Francesa (final do Século XIX em estilo Luis XV) I em uma parede, em outra parede há um Arcaz recortado (final século XVII e início do XIX em estilo império colonial) e sobre ele alguns candelabros, e nas outras paredes há vitrines com utensílios de cozinha feitos de prata como colheres, garfos, bules, xícara e pratos. Em um canto, há uma mesinha com um vaso.

Figura 15- Mesa com Cadeiras



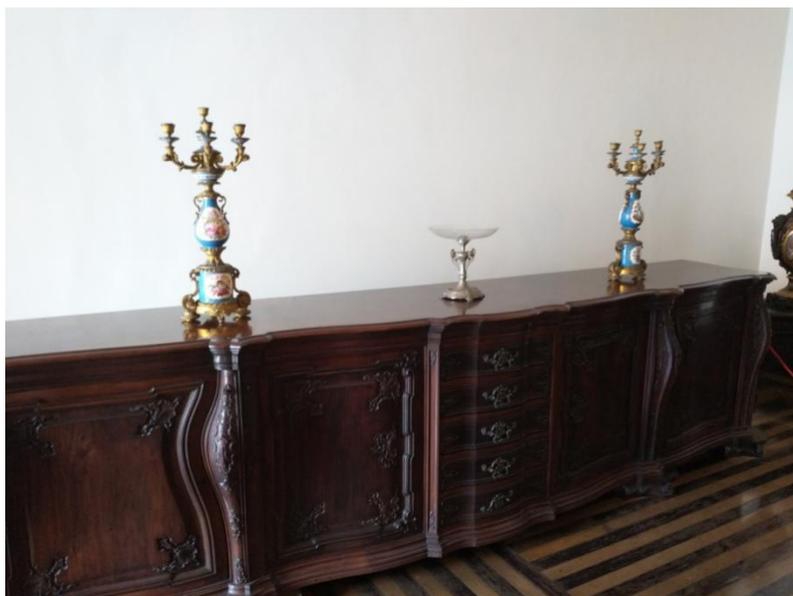
Fonte: Autor.

Figura 16 - Faqueiro de Machetaria Francesa.



Fonte: Autor.

Figura 17 - Arcaz recortado



Fonte: Autor.

Figura 18- Vitrine com utensílios de cozinha feitos de prata.



Fonte: Autor.

Figura 19 - Mesinha de canto.



Fonte: Autor.

O texto expográfico na sala está em um totem e tem como título “*História e Memória em Objetos*”. Nele, há a reflexão que os objetos materiais indicam traços culturais, por isso

são importantes na lembrança e reflexão do processo histórico-social. Eles salvaguardam a técnica, o estilo e o contexto cultural. Por isso, os utensílios demonstram a época do século XVII, que foi quando chegaram muitos móveis e utensílios com o comércio geral do Grão-Pará e Maranhão. Eles também demonstram a mudança da vida material da sociedade amazônica com a economia da borracha e a *Belle Époque* paraense, que aconteceu no final do século XIX e início do XX, que trouxe bastante objetos com estilos *Art Nouveau*, sendo isso visto nas características dos objetos da sala.

Figura 20 - Texto expográfico.



Fonte: Autor.

De acordo com a mediação, a sala busca mostrar um pouco do mobiliário da época, pois o prédio também foi residência. A expografia da sala evoca a questão de que, naquela época, se tinha o costume de trabalhar e morar no mesmo lugar, diferentemente de hoje.

A mediação busca fazer uma assimilação dos objetos, a maioria talheres, com a vida dos visitantes, e por isso pergunta-se: hoje em dia há essa suntuosidade na cozinha das casas?

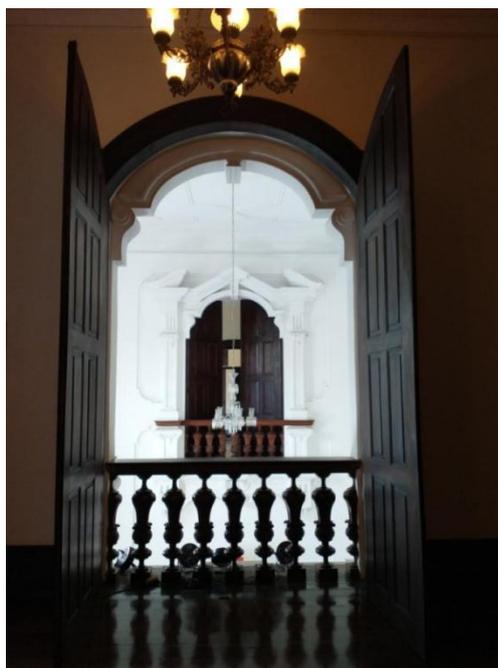
A mediação, então, levanta a questão para o visitante reparar na estrutura da casa, do porquê de as cadeiras da cabeceira da mesa serem melhores que as outras, falando sobre

quem sentava nelas, que era o patriarca da família. Em volta, nas outras cadeiras, sentava quem era submisso. Desse apontamento, a mediação mostra que se vivia um regime patriarcal na época, e relacionando com a atualidade, fala que hoje em dia a mulher também é chefe de família e que não há essa hierarquia ao sentar à mesa. A mediadora também fala que esse tipo de mobília não era todo mundo que tinha na época, que aquilo representa a família do governador.

8.3 SALA PLÁCIDO JOSÉ DE SOUZA

Em seguida, a mediadora nos levou a uma sala localizada no fim do corredor, depois da sala de jantar. Ela é conhecida como sala da capela, mas tem como nome oficial Sala Plácido José de Souza. Plácido foi o homem que encontrou a imagem da santa e que marca a história do início do maior evento local, o Círio de Nazaré. Nesta sala, há uma abertura que dá visão ao espaço de baixo, que é uma Capela. Desta capela saiu o primeiro Círio de Nazaré, por isso ela é dedicada a este evento. Nela não há objetos, apenas três textos que falam sobre a história do Círio e a população local. A sala funciona mais como um observatório da capela.

Figura 21 - Porta para olhar a capela.



Fonte: Autor.

Figura 22 - Vista superior da capela.

Fonte: Autor.

O primeiro texto tem como nome *O Primeiro Círio de Nazaré*. No meio do texto, há um mapa que mostra o trajeto do primeiro Círio e algumas imagens antigas da procissão. O que ele conta é que a data do primeiro Círio em homenagem à Virgem de Nazaré foi em 08 de setembro de 1793. Neste ano, quem governava o Estado do Grão-Pará e Maranhão era Francisco de Souza Coutinho e, por ser curado de uma doença depois de pedir para a virgem, para agradecer, conduziu uma procissão pelas ruas de Belém entre o Palácio dos Governadores e a pequena ermida na qual estava a imagem da virgem. Para celebrar a devoção à Nossa senhora de Nazaré, o governador envia circulares a todas as vilas do interior informando que seria organizada uma grande feira em volta da ermida na qual seriam expostos produtos agrícolas e industriais produzidos no Estado como parte dos festejos nazarenos.

A festa se tornou anual e ocorria no final do mês de setembro. A parte religiosa da festa ganhou incentivo do governador, que ordenou à irmandade responsável pela capela, tornar oficial a homenagem à santa com novena, missa e procissão. Nesta última, a imagem seria depositada na capela do Palácio na véspera do primeiro dia de novena e transferida na tarde do dia seguinte para sua ermida. No dia da procissão, cerca de 9.000 pessoas atenderam ao convite do governador e a imagem foi conduzida num carro de bois, nos braços de José de Moura, capelão do Palácio dos Governadores.

Figura 23 - Texto Expográfico 1.



Fonte: Autor.

Figura 24 - Trajetória do primeiro Círio.



Fonte: Autor.

Figura 25 - Imagem mais a esquerda é uma foto do círio em 1936 e a imagem mais a direita é do Círio saindo da capela do Palácio em 1974 em comemoração dos 180 anos da procissão .



Fonte: Autor.

O outro texto tem como título “O Círio de Nazaré e a Sociedade Cabocla Paraense do Século XVIII”. Nele, é falado que o primeiro Círio é a expressão religiosa de uma sociedade Mestiça, e a cerimônia tem como sentido europeizar a devoção das camadas populares. Plácido, o caboclo que encontrou a imagem da Virgem de Nazaré às margens do igarapé Murucutu, por volta de 1700, é o representante da realidade social paraense.

No final do século XVII, Belém passa por mudanças sociais importantes. O processo de "cabocalização" da sociedade paraense é irreversível e vai aumentando entre as camadas populares da região urbana de Belém e de seu entorno rural.

A mestiçagem ocorre em função do grande número de casamentos ou ajuntamentos, de 1770 a 1790, entre homens e mulheres de origem europeia e africana.

Em 1792, o mapa da população de Belém aponta 8.573 moradores, composto por 1.099 índios, negros e mestiços; 3.051 escravos negros e 4.423 brancos.

No final do século XVII, em Belém, observa-se um efetivo aumento de mestiços na população em relação ao anterior e a invisibilidade destes caboclos devido à proibição, no ano de 1755, do termo caboclo em censos oficiais.

Figura 26 - Texto expográfico 2 com imagens de pessoas negra participando da procissão e centralizado desenho de um negro, à esquerda, de um caboclo, ao meio, e de um indígena, à direita.



Fonte: Autor.

O terceiro texto tem o título de “*A tensão constitutiva do Catolicismo*”. Nele, é mostrado que bispos, padres e governadores buscavam exercer controle sobre as festas populares. O próprio Círio é um exemplo da apropriação da devoção nazarena pelo Estado para poder controlar a devoção popular. No texto, há algumas menções sobre fatos que ocorreram, como a pintura feita em Portugal a mando do governo da imagem encontrada por Plácido. Outro fato mencionado ocorreu em 1877, quando uma charge de um jornal satiriza o controle do clero sobre o Círio e acaba por provocar a ira da igreja, fazendo com que o Bispo suspendesse os festejos, mas o que ocorre é a invasão da ermida pelos populares.

Figura 27 - Texto expográfico 3.



Fonte: Autor.

Na mediação, a narrativa contada é a que está nos textos. A mediadora expõe que a procissão ocorria antes para uma elite que queria o controle das festas. Ela diz que o primeiro Círio quem fez, de fato, foram os negros, os índios e os caboclos, coisa que não está explícito no texto da exposição. Ela aponta também que esse assunto sobre o Círio só é abordado bem superficialmente, e se quiser saber mais, o visitante deve ir ao museu do Círio. E fala também que aquele espaço onde é a sala, tem uma visão privilegiada, de cima, demonstrando que havia uma hierarquia daqueles grupos sobre os outros.

8.4 SALA ANTÔNIO JOSÉ LANDI

A próxima sala é ao lado e é dedicada ao arquiteto do edifício, Antônio Landi. Nela, há quatro quadros de textos contando sua história e seus trabalhos; e um banco no meio da sala que fica de frente para uma televisão mostrando um vídeo sobre a história de Landi.

Figura 28 - Banco com TV a frente que conta a história do arquiteto.



Fonte: Autor.

O primeiro texto tem como título *Origem de Landi* e fala exatamente o que o tema diz. Ele narra o nascimento de Antonio Giuseppe Landi em Bolonha, Itália, a formação dele na Academia Clementina de Bolonha, a mais importante instituição de ensino de Belas-artes da Itália na época, lecionando posteriormente Arquitetura na instituição e sendo eleito membro da mesma.

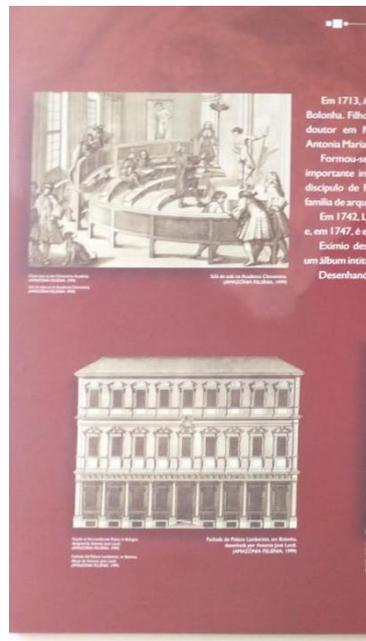
Em 1750, com o tratado de Madri, Portugal e Espanha precisavam de profissionais qualificados para delimitar os marcos de fronteira do tratado. Devido à ausência de profissionais experientes para integrar uma comissão demarcadora em Portugal, o rei D. João V solicita a contratação de profissionais estrangeiros. Então, Antonio Landi foi contratado para desenhar mapas e documentar a natureza da região a ser demarcada, abandonando seu cargo na Academia Clementina. Junto com o texto, há algumas figuras com desenhos da sala de aula da Academia Clementina e desenhos de edifícios feitos por Landi na Itália.

Figura 29 - Quadro Expositivo 1.



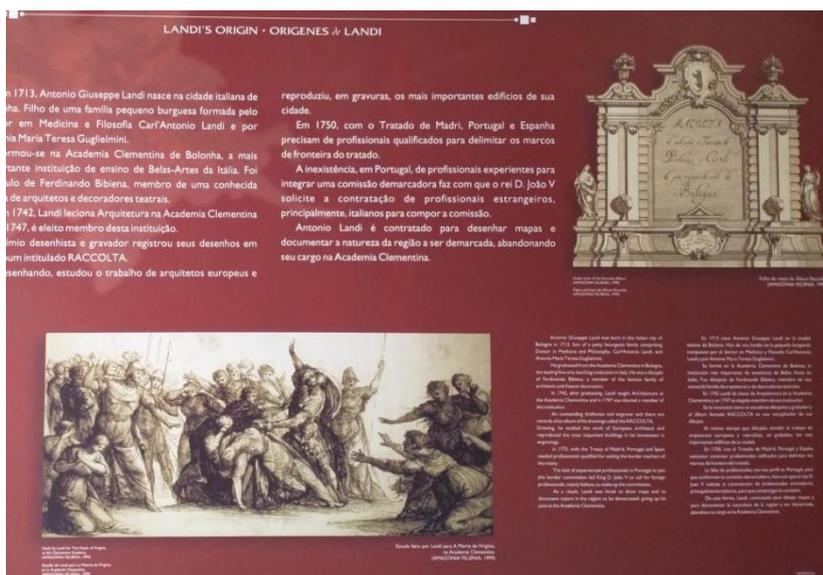
Fonte: Autor.

Figura 30 - Parte do quadro expositivo 1: Em cima, sala de aula na academia Clementina, em baixo, fachada em Bolonha desenhada por Landi.



Fonte: Autor.

Figura 31 - parte do Quadro expositivo 1: Em baixo na esquerda, Desenho de Landi sobre a Morte de Virgínia; Em cima na direita, folha de rosto do Álbum Rachola



Fonte: Autor.

O próximo quadro de texto tem como título *Landi a Serviço do Rei* e narra como foi a participação do arquiteto na comissão demarcadora. Antes da viagem, Landi permaneceu por três anos em Portugal (1750-53), pois com a mudança de monarca, a autorização para a viagem da comissão demorou a sair. Nesse meio tempo, Landi assimilou o modelo arquitetônico lusitano. As linhas simples do estilo Pombalino imposto pelo primeiro ministro Marquês de Pombal, por razões políticas e ideológicas, rompiam com as linhas rebuscadas e movimentadas do estilo barroco das Ordens Religiosas em Portugal e em suas colônias.

Em 1753, quando a Comissão Demarcadora de Limites chegou a Belém, a paisagem urbana era composta por edificações sem grande expressão arquitetônica. Apenas a Igreja de Santo Alexandre, construída pelos Jesuítas, se destacava. A comissão permaneceu em Belém por um ano, depois partiu para o interior do Amazonas em missão de demarcação.

Em 1761, com a revogação do Tratado de Madri, Portugal suspendeu os trabalhos de demarcação e ordenou o retorno de Landi ao país. O governador Martinho de Mello e Castro (não explicitado no texto de onde era, provavelmente do Pará), solicitou ao rei a permanência de Landi, que ficou na região amazônica por trinta e oito anos. No quadro, fora o texto, há desenhos de Alexandre Rodrigues Ferreira sobre a fauna e a paisagem amazônica.

Figura 32 - Quadro expositivo 2.



Fonte: Autor.

Figura 33 - Parte do quadro expositivo 2: Desenhos de Alexandre Rodrigues Ferreira sobre as capitânicas do Grão-Pará



Fonte: Autor.

O Próximo texto tem como título *Landi e a Cidade* e narra os projetos que o arquiteto fez em Belém. Na arquitetura civil, ele executou projetos urbanos e rurais, como sua própria residência e três casas de engenho, uma delas localizada atualmente no Centro Histórico de Belém.

A arquitetura civil oficial arquitetou o Palácio e a Residência dos Governadores da Capitania e assinou também:

- O Antigo Hospital Militar, prédio construído no início do século XVIII como residência oficial de alguns governadores. Hoje o prédio é conhecido como Casa das Onze Janelas;

- O quartel dos Soldados, projetado no governo de Ataíde Teive, que foi construído próximo ao Palácio dos Governadores. Essa edificação já desapareceu;
- O armazém das armas, projeto encaminhado pelo governador Martinho de Mello Castro em 1761, que era uma construção adaptada em parte do corpo do colégio da Companhia de Jesus, próximo ao Forte do Presépio;
- A Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão, cujo desenho foi enviado à corte para aprovação em 1773. O prédio não chegou a ser construído;
- A casa da Ópera, desenhada sob encomenda do governador João Pereira Caldas, em 1774. Foi construído próximo ao jardim do Palácio do Governador e reconstruída em 1917, a partir do desenho de Landi, contudo, encontra-se em ruína.

Nesse quadro, o texto encerra com a data de morte de Landi, ocorrida em 1791 na fazenda do Murutucu, e também alguns desenhos do arquiteto de alguns de seus trabalhos. Há também um mapa da cidade com a localização de suas obras.

Figura 34 - Quadro expositivo 3.



Fonte: Autor.

Figura 35 - Parte do Quadro expositivo 3: Projetos de Landi feitos na cidade.



Fonte: Autor.

O Quarto e último texto tem como título *As Igrejas de Landi* e narra o processo que Landi empregou em seus trabalhos de igrejas. Diz o texto que o arquiteto elaborou vários projetos na capital e no interior paraense. Em sua produção feita no estado, Landi utilizou duas correntes do Barroco italiano setecentista, chamadas Classicizante e Borromínico, e está incorporada ao estilo Pombalino.

Na decoração, utilizou o Rococó e as pinturas ilusionistas conhecidas como *Quadratura*.

Landi deixou seus traços nas mais significativas edificações religiosas, civis e oficiais, sendo seus destaques as igrejas de Sant'ana e de São João Batista. Outras que indicam o traço de Landi são a Catedral de Belém e a Igreja do Carmo, apesar de já estarem sendo construídas quando o arquiteto veio a Belém. Não foi comprovada a intervenção de Landi em outras igrejas.

No interior do Pará, Landi fez três projetos de edificações religiosas, dirigidos para: Vila-Viçosa, de Cametá; para Santana, de Gurupá; e para Santana, de Igarapé-Miri. Posteriormente, seus projetos foram tomados como modelo para outras paróquias no interior da Amazônia. No quadro, há imagens de igrejas que foram projetos de Landi.

Figura 36 - Quadro expositivo 4.



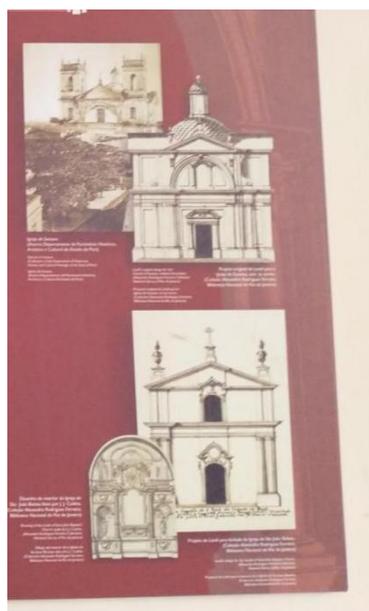
Fonte: Autor.

Figura 37 - Parte do quadro expositivo 4: Desenhos e fotos das igrejas que Landi construiu na Cidade.



Fonte: Autor.

Figura 38 - Parte do quadro expositivo 5: Desenhos e fotos das igrejas que Landi.



Fonte: Autor.

A mediação também faz um resumo sobre os textos que há na sala, que mostram o motivo de Landi chegar a Belém. Landi veio não com proposta de ser um arquiteto, mas a mando do governo português para delimitar as terras que estavam em seu poder. A mediadora

faz reflexões aos visitantes para que eles façam uma relação de Belém daquela época, que está representada nas imagens dos quadros, com a Belém atual, e pergunta se eles reconhecem alguns dos prédios que Landi fez na cidade (isso demonstra como tentam marcar uma importância significativa de Landi na cidade, mostra o quanto ele foi marcante, o quanto ele contribuiu para a história da cidade, mas e os indígenas? e os pretos?!).

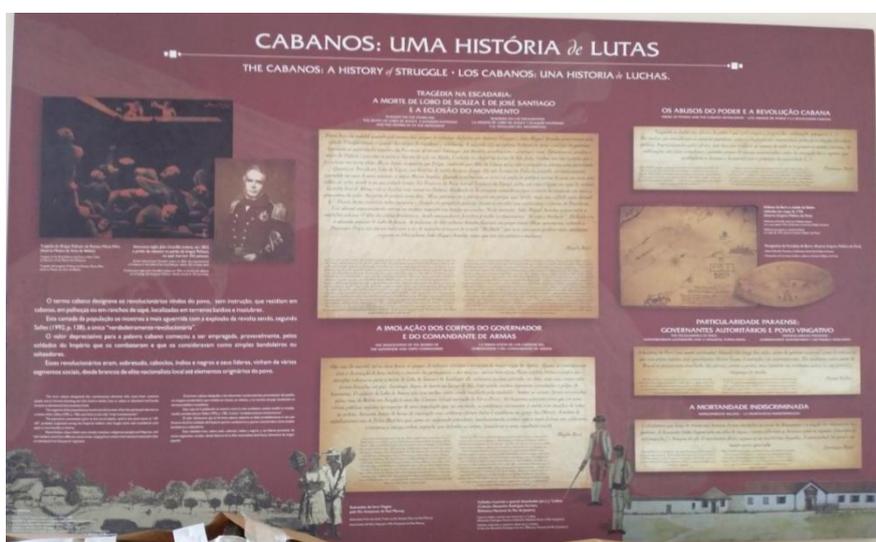
8.5 SALA EDUARDO ANGELIM (SALA CABANAGEM)

Seguindo o percurso, a próxima sala é a sala que fala sobre a Cabanagem. Nela, há dois quadros narrativos e vitrines expositivas com objetos. Como os textos dos quadros contextualizam sobre o tema da sala, começo por falar primeiro deles para depois descrever o que as vitrines com os objetos representam.

O primeiro texto tem como título *Cabanos: Uma História de Lutas* e narra o que foi o movimento da Cabanagem. Nele, é dito que o termo “Cabano” designava os revolucionários vindos do povo que residiam em cabanas, em palhaços ou em ranchos de sapé, localizados em terrenos baldios e insalubres. O termo ganhou valor depreciativo quando, provavelmente, os soldados do império que os combateram os depreciavam.

Esses revolucionários eram, sobretudo, caboclos, índios e negros e seus líderes vinham de vários segmentos sociais: desde brancos da elite nacionalista local até elementos originários do povo.

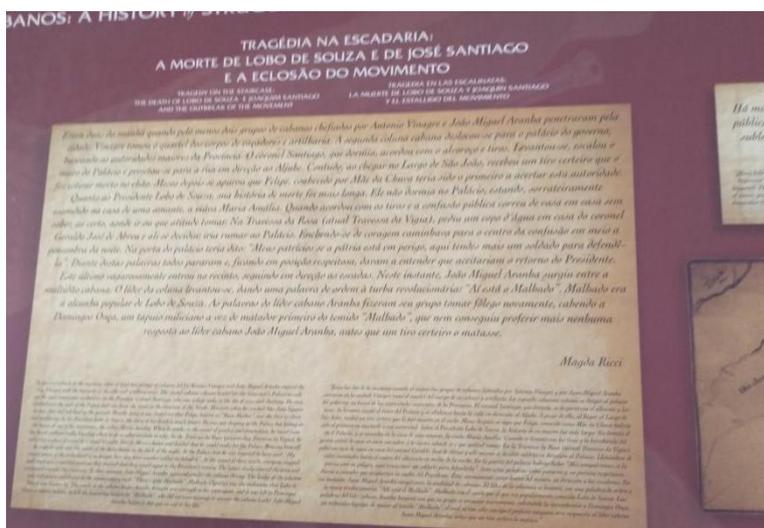
Figura 39 - Quadro expositivo 1.



Fonte: Autor.

Alocado no quadro narrativo temos espaços que simulam cartas, que trazem histórias com subtítulos próprios e frases tiradas de estudos feitos sobre o movimento. O espaço que está no meio tem como subtítulo *Tragédia na Escadaria: A morte de Lobo de Souza e de José Santiago e a Eclósão do Movimento*. Nele, é narrada pela historiadora Magda Ricci a tomada do poder pelos cabanos quando Antônio Vinagre e João Miguel Ranha invadiram o Palácio dos Governadores para matar o Presidente da Província Lobo de Souza. No entanto, não encontraram o presidente lá. A busca percorreu a cidade, até que quando encontrado, Lobo de Souza é assassinado.

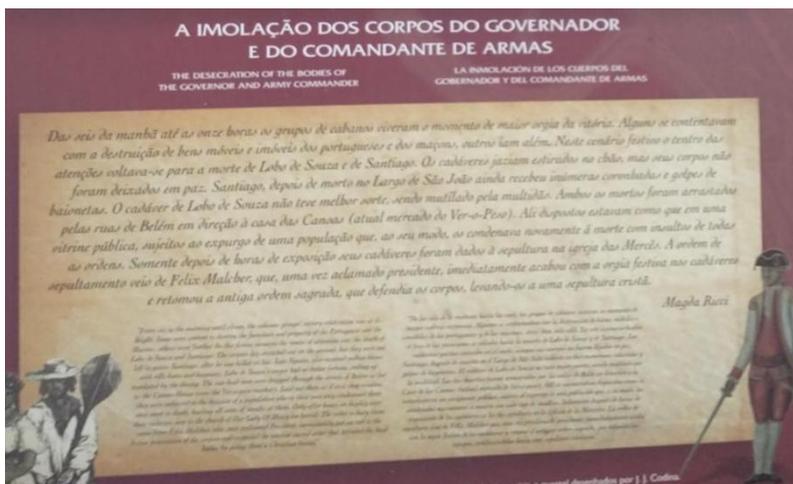
Figura 40 - Parte do quadro expositivo 1: Tragédia na Escadaria: A morte de Lobo de Souza e de José Santiago e a Eclósão do Movimento.



Fonte: Autor.

O espaço logo abaixo tem como subtítulo *A Imolação dos Corpos do Governador e do Comandante de Armas*. Este é outro parágrafo de Magda Ricci que narra a festa da vitória feita pelos cabanos depois da morte de Lobo de Souza, ocorrendo na cidade destruição de móveis e imóveis pertencentes aos portugueses e a exposição dos corpos destes para mutilação.

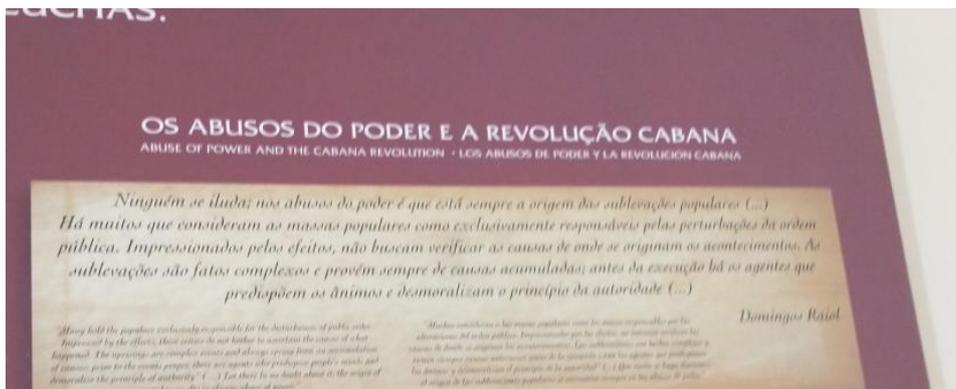
Figura 41 - Parte do Quadro expositivo 1: A Imolação dos Corpos do Governador e do Comandante de Armas



Fonte: Autor.

Outro espaço tem como subtítulo *Os Abusos do Poder e a Revolução Cabana* e tem um parágrafo de Domingos Raiol que diz que, embora liguem a perturbação pública a causas populares, isso só acontece devido ser uma resposta ao abuso de poder que existia.

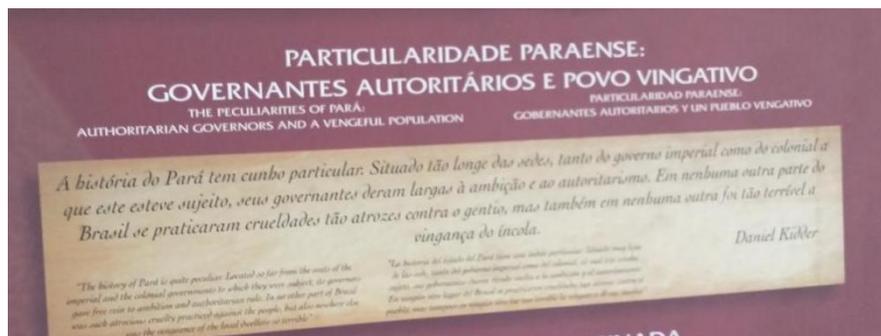
Figura 42 – Parte do quadro expositivo 1: Os Abuso do Poder e a Revolução Cabana.



Fonte: Autor.

Em outro espaço, há um parágrafo escrito por Daniel Kidder e tem como subtítulo *Particularidade Paraense: Governantes Autoritários e Povo Vingativo*, que diz que devido o Pará ficar longe da sede do poder, se criou aqui um autoritarismo de larga escala, e em nenhum outro lugar do Brasil houve tantas práticas de crueldade, mas também em nenhum outro foi tão terrível a vingança (referência à Cabanagem).

Figura 43 - Parte do quadro expositivo 1: Particularidade Paraense: Governantes Autoritários e Povo Vingativo.



Fonte: Autor.

Já no outro espaço localizado no canto inferior direito com o subtítulo de *A Mortandade Indiscriminada*, é dito que o movimento partiu de um ódio de raça em que morreram uma grande quantidade de pessoas, desde brancos até “pessoas de cor”. Parágrafo escrito por Domingos Raiol.

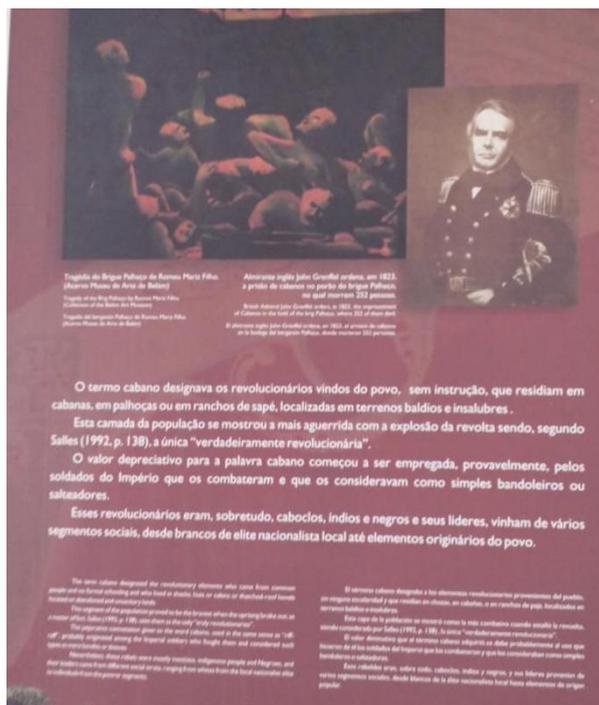
Figura 44 - Parte do quadro expositivo 1: A Mortandade Indiscriminada.



Fonte: Autor.

Na parte esquerda superior há uma imagem do Almirante John Grenffel, que ordenou em 1821 a prisão dos cabanos no Brigue Palhaço, causando a morte de 252 pessoas, e um quadro feito por Romeu Mariz Filho que demonstra a tragédia.

Figura 45 - Parte do quadro narrativo 1: Imagem do Almirante John Grefell, à direita, e a obra de Mariz Filho sobre a tragédia do Brigue Palhaço, à esquerda.



Fonte: Autor.

O segundo Quadro Narrativo tem como tema o próprio palácio, e tem como título *Palácio dos Governadores: Símbolo do Poder Colonial Português na Amazônia*. Nele é narrado que o edifício é um dos pontos de referência para a Cabanagem, pois ele foi um marco da dominação portuguesa na Amazônia por todo o século XVIII, sendo palco de inúmeras festa e comemorações. Logo depois, há um espaço que traz uma citação de Antonio Baena que demonstra que houve festa de três dias em comemoração à chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro.

Com a divulgação das ideias liberais, o palácio tornou-se a sede de censura de diversas ideias e planos de revolução que circulavam no Grão-Pará. Grupos que eram compostos por índios, caboclos e negros desafiavam o poder central, representado pelo governador. As ideias de repúdio à escravidão e ao poder do Clero circulavam por todo Estado do Maranhão e Grão-Pará.

Figura 46 - Quadro narrativo 2.



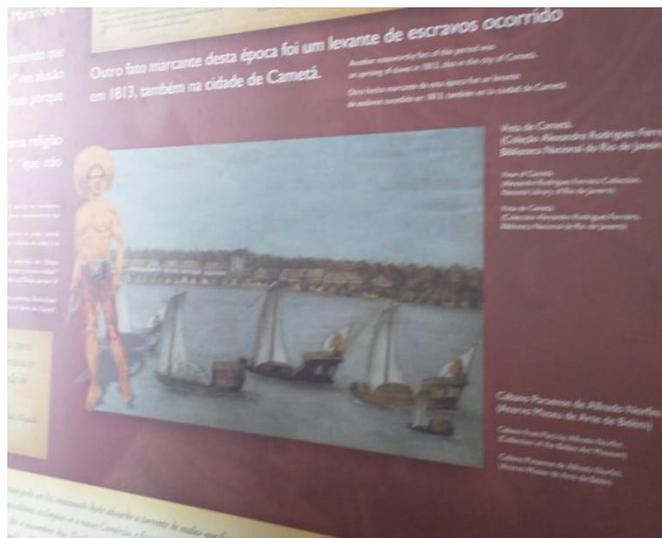
Fonte: Autor.

O texto também demonstra alguns exemplos de desafio à autoridade do Bispo pelo Frei Luiz Zagallo em Cametá, interior do Estado. E logo embaixo, há um espaço com uma citação do Frei.

Outro espaço com uma citação de Antonio Baena diz que o Frei tinha pretensão de alforriar escravos caso se curasse de uma doença. Outro fato levantado é de um levante de escravos na época, 1813, em Cametá.

No quadro narrativo há um desenho frontal do Palácio no lado superior direito e no lado superior esquerdo há uma pintura de Alexandre Rodrigues Ferreira sobre Cametá, e mesclada a ela o desenho do Cabano Paraense feito por Alfredo Norfini.

Figura 47 - Parte do Quadro expositivo 1: pintura de Alexandre Rodrigues Ferreira sobre Cameté e mesclada a ela o desenho do Cabano Paraense feito por Alfredo Norfini



Fonte: Autor.

O espaço que cobre toda a parte inferior é dedicado a Felipe Patroni e há a imagem do quadro *A Liberdade guiando o Povo*, de Delacroix. Nesse espaço, é narrado que, em Belém, Felipe Patroni, um ferrenho antiabsolutista e constitucionalista, utilizava a imprensa como veículo de divulgação de suas ideias. Além de ser contra a corte portuguesa, ele propunha eleições gerais e discutia a questão da escravidão.

Figura 48- Parte do quadro narrativo 1.



Fonte: Autor.

Esses são os quadros narrativos existentes na sala. Passando para as vitrines, existem duas em paredes diferentes. Cada vitrine é dividida na metade e tem por intenção demonstrar

em um lado objetos que representam o governo português e do outro lado objetos que representam o movimento Cabano.

Na primeira vitrine, há imagens no fundo para indicar quais objetos buscam representar. Do lado esquerdo, há um soldado vestido com as vestimentas do governo da época. Esse lado da vitrine é fechado por um vidro e dentro há objetos antigos, como diversas moedas, broches e balas de armas da época. Do lado direito, há a figura do Cabano Paraense do quadro de Alfredo Norfini. Essa parte é aberta e nela há algumas armas e bolas de canhão.

Figura 49 - Vitrine 1.



Fonte: Autor.

Figura 50 - Parte esquerda da vitrine 1: balas de armas.



Fonte: Autor.

Figura 51 - Parte esquerda da vitrine 1 : Broches



Fonte: Autor.

Figura 52 - Parte esquerda da vitrine 1: moedas.



Fonte: Autor.

Figura 53 -- Parte direita da Vitrine 1: Imagem do Cabano Paraense de Alfredo Norfini e algumas armas.



Fonte: Autor.

Figura 54 - Parte direita da Vitrine 1: Balas de Canhão.



Fonte: Autor.

Na segunda vitrine, há objetos que representam as moradias da época, por isso no fundo há desenhos que representam a paisagem do período. Na parte esquerda, há materiais de casa que representam uma vida da elite portuguesa e na parte direita há objetos de uso doméstico da vida dos grupos que faziam parte do movimento Cabano. Na parte direita, a vitrine é fechada por um vidro.

Figura 55 - Vitrine 2.

Fonte: Autor.

O texto que há na vitrine da direita diz que no século XIX a província do Pará era composta por grupos que fizeram parte do movimento Cabano, como escravos, indígenas, portugueses e entre outros. Esse movimento social pode ser evidenciado pela cultura material da época e de documentos escritos. Tais vestígios indicam saberes e fazeres de uma sociedade e testemunhos da história. Os vestígios materiais e bélicos podem contribuir para delinear o cenário social da Província do Pará de 1835, que foi quando a população civil se armou para as lutas cabanas e foi rechaçada pelas tropas da legalidade. As moedas cabanas circularam com valores diferentes e tinham com intuito amenizar a crise econômica.

Figura 56 - Parte esquerda da vitrine 2: pedaços de moradia.

Fonte: Autor.

Figura 57 - Parte esquerda da vitrine 2: objetos de moradias.



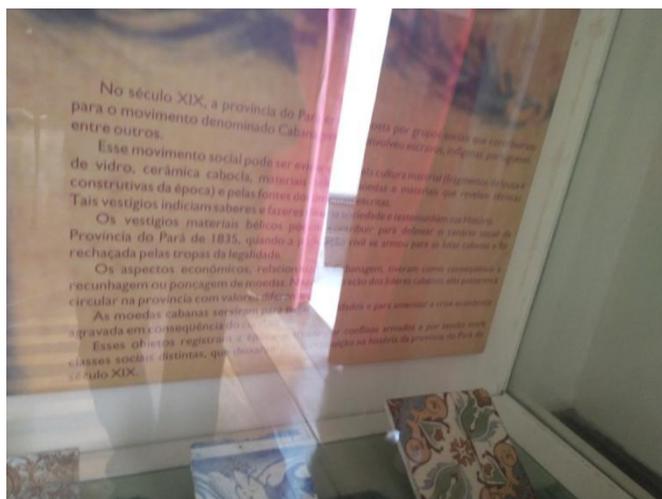
Fonte: Autor.

Figura 58 - Parte direita da Vitrine 2: pratos e garrafa.



Fonte: Autor.

Figura 59 - Parte direita da vitrine 2: Texto narrativo com azulejos em baixo.



Fonte: Autor.

A mediação nessa sala fala que os objetos representam o contexto da Cabanagem, mas não é um acervo Cabano. Os objetos foram encontrados na escavação feita no Forte do Castelo e também foram doados da coleção individual de Kenichiro Motoki, imigrante japonês que atuou como demolidor de edificações na cidade de Belém, e por isso conseguiu coletar objetos e parte de edificações do período de 1960 e 1970, o que é falado na mediação também (incrível como a mediação fala de todo mundo, menos de negros e indígenas).

Na mediação, há uma dinâmica de relação daqueles objetos, principalmente os que representam os grupos elitistas, com o modo de vida atual da sociedade paraense, como é o caso da maçaneta, que a mediadora pergunta como é a maçaneta hoje.

8.6 SALÃO ECLÉTICO

Essa sala é conhecida como Salão Eclético devido ser feita com diversos elementos decorativos de escolas diferentes. Nela, há um candelabro bem luxuoso que demonstra que aquela sala era um lugar de grande importância quando aquele prédio foi sede do governo local.

Há um totem que traz o nome da sala, um texto com a história do local e uma planta com a localização dos objetos. O texto diz que aquele espaço foi planejado para ser o gabinete particular do governador e por isso busca ser o mais suntuoso possível. Logo, as

pinturas na parede junto com brasões renascentistas e emolduramento de frisos com tonalidade bege com detalhes de ouro, realçam a luminosidade e a imponência do salão. O Candelabro de bronze e latão importado dos Estados Unidos, com detalhamento de flores, de folhas e de frutas de videira ilumina o ambiente. O teto é elaborado se baseando em artistas do renascimento italiano e o piso valorizando a parqueteria com inspiração árabe e mourisca.

Figura 60 -- Totem expográfico.



Fonte: Autor.

Figura 61 - Candelabro de bronze e latão importado dos Estados Unidos, com detalhamento de flores, de folhas e de frutas de videira e teto elaborado se baseando em artistas do renascimento italiano.



Fonte: Autor.

Figura 62 - na parede usa-se tonalidade bege com detalhes de ouro que busca realçar a luminosidade e a imponência do salão.



Fonte: Autor.

Na sala há uma mesa de encostar do final do século XIX e início do XX, feita em estilo Manuelino tremido e torcido. Há também uma Cômoda-papelaria em jacarandá do final do século XIX e início do XX, feita em estilo Português D. João V, e uma cadeira de madeira e palhinha com entalhes em motivos *Art Nouveau*, além de uma escrivaninha em madeira do

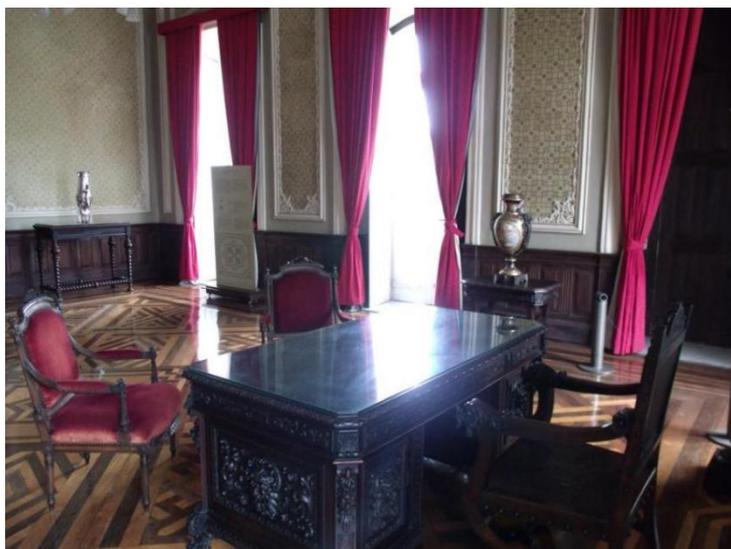
século XVIII em estilo Neorococó e uma Poltrona de madeira e palhinha, do século XIX, em estilo Eclético com pedestais de madeira, do século XX, inspiradas no estilo Neoclássico.

Figura 63 - Escrivaninha em madeira do século XVIII em estilo Neorococó.



Fonte: Autor.

Figura 64 - Mesa do Governador.



Fonte: Facebook do Museu do Estado.

A mediação diz que a partir dessa sala eles chamam de salões temáticos, porque são salões decorados da época da borracha, da época de Augusto Montenegro e eles trazem consigo uma certa suntuosidade. Como já dito no texto expográfico, essa sala foi feita para ser o gabinete do governador, Augusto Montenegro; este seria o local onde ele recebia as pessoas. Na mediação, é mostrado que alguns objetos trazem consigo o brasão da República.

É dito também que, embora fosse o gabinete do governador, não era todo mundo que podia ir àquele espaço. No entanto, o Governador que mudou isso foi o Manoel Barata, pois ele recebia qualquer tipo de reclamação da população.

A mediação também fala que havia diversas obras de arte naquele gabinete, mas que foram removidas para outra sala que veremos posteriormente. Os lustres eram trazidos de fora, ou seja, do exterior. Aquelas salas conhecidas como salões temáticos têm por dinâmica uma suntuosidade dos lustres que vem aumentando até chegar ao gabinete do governador, onde há o mais suntuoso. Também é relatado que essa mudança feita por Augusto Montenegro representava uma mudança estética e econômica da região.

De acordo com a mediação, dependendo do tamanho do grupo, se não for muito grande, há uma interação que é um pedido para que o visitante deite no chão e veja a suntuosidade do lustre e os detalhes do teto e a pintura das paredes.

8.7 SALÃO ART NOUVEAU

O próximo salão é conhecido como Salão Art Nouveau e pertence a esses três salões que são conhecidos como salões temáticos. Nele, há totens expográficos com textos e uma planta baixa da sala com as denominações dos objetos. No salão há:

- 1 e 2) Móvel de canto, do século XIX, em estilo Neoclássico;
- 3) Conjunto de canapé e cadeiras, do final do século XIX e início do século XX, de inspiração francesa;
- 4) Poltrona, do final do século XIX e início do século XX, de inspiração francesa;
- 5) Armário baixo maceteado, do final do século XIX e início do XX, para livros, em estilo *Art Nouveau*;
- 6) Armário do século XIX, em estilo Império Brasileiro;
- 7) Chapelaria do final do século XIX e início do século XX, em estilo *Art Nouveau*;
- 8) Armário do século XIX, em estilo Império Brasileiro;
- 9) Mesa de Centro em maquetaria, do final do século XIX e início do século XX, em estilo Dona Maria.

Figura 65 – Totem Expográfico



Fonte: Autor.

No texto totem expográfico, é falado que no tempo de Augusto Montenegro este salão foi usado como sala de espera para o ingresso no Gabinete do Governador. Joseph Cassé, o arquiteto que reformou o espaço na época de Augusto Montenegro, projetou uma decoração que valoriza o bem-estar, os movimentos e as formas, por isso, a decoração no estilo *Art Nouveau* foi escolhida, por seu enorme destaque na *Belle Époque*. A novidade do Art Nouveau se dava porque na sua composição usava-se objetos decorativos que valorizam o ferro, o vidro, a porcelana e a uma série de ornamentos. O conjunto da sala combina novos materiais como o ferro e o vidro, assim como elementos gráficos utilizados nos papéis de parede ou na pintura decorativa com elementos fitomórficos.

A valorização da escala cromática da natureza equatorial é observada a partir de uma junção do vert-amand e do vert-viride, traduzido no verde-bandeira e no verde-floresta. O teto, hoje desaparecido, reproduzia o desenho feito em parquetaria para o piso, contrastando com o Salão Pompeiano (próximo salão), em que o teto reproduz a pintura das paredes.

O Plinth, em acapu, faz a transição para a parquetaria, com inspiração geométrica de fundo árabe, cuja execução, feita pelos artífices do Instituto Lauro Sodré, combina com a escala cromática do verde, cor-símbolo do Islamismo.

Um lustre de cristal francês, de brilho translúcido, no padrão mais simples da primeira fase de Daum Freres (1825-1885), ilumina suavemente o ambiente.

Na mediação, é dito sobre aquele ser um espaço de espera para depois entrar no gabinete do governador, e diz também que cada salão tem sua característica própria, com detalhes próprios.

Figura 66 -- Foto ampla do Salão, mostrando os móveis, a pintura da parede, o piso e o lustre.



Fonte: Facebook do Museu.

8.8 SALÃO POMPEIANO

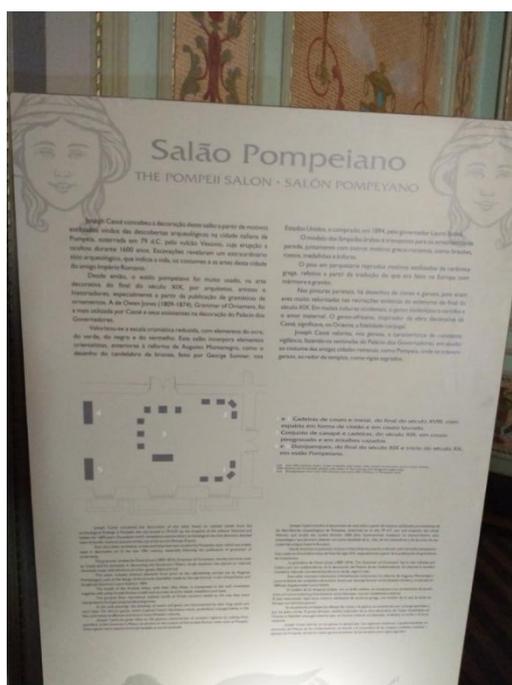
O Salão Pompeiano tem esse nome porque o arquiteto Joseph Cassé concebeu sua decoração baseada nas descobertas arqueológicas da cidade italiana Pompéia, que foi soterrada em 79 d.C pelo vulcão Vesúvio, como é dito no totem expográfico existente na sala. De acordo com ele, devido às escavações feitas no local, foram revelados objetos que indicam os costumes e as artes desta cidade do antigo Império Romano. Deste então, o estilo pompeiano foi muito usado na arte decorativa do século XIX.

Valorizou-se a escala cromática reduzida, com elementos ocre, do verde, do negro e do vermelho. Este salão incorpora elementos orientalistas, anteriores à reforma de Augusto Montenegro, como o desenho do candelabro de bronze, feito por George Summer, nos Estados Unidos, e comprados em 1894 pelo governador Lauro Sodré. O modelo das Lâmpadas reproduz motivos estilizados da cerâmica grega, refeitos a partir da tradução do que era feito na Europa com mármore e granito.

Nas pinturas parietais, há desenhos de cisnes e gansos, pois essas eram aves muito valorizadas nas recriações estéticas do ecletismo do final do século XIX. Em muitas culturas ocidentais, o ganso simbolizou o carinho e o amor maternal. O ganso-africano, inspirador da obra decorativa de Cassé, significa, no oriente, a fidelidade conjugal.

Joseph Cassé valoriza nos gansos a característica da constante vigilância, fazendo-os sentinelas do Palácio dos Governadores, em alusão ao costume das antigas cidades romanas, como Pompéia, onde se criavam gansos, ao redor dos templos como vigias sagradas. Essas são as informações contidas no totem expográfico da sala.

Figura 67 - Totem expográfico da sala.



Fonte: Autor.

Figura 68 - Imagem dos desenhos da parede do salão Pompeiano.



Fonte: Facebook do Museu.

Na sala há:

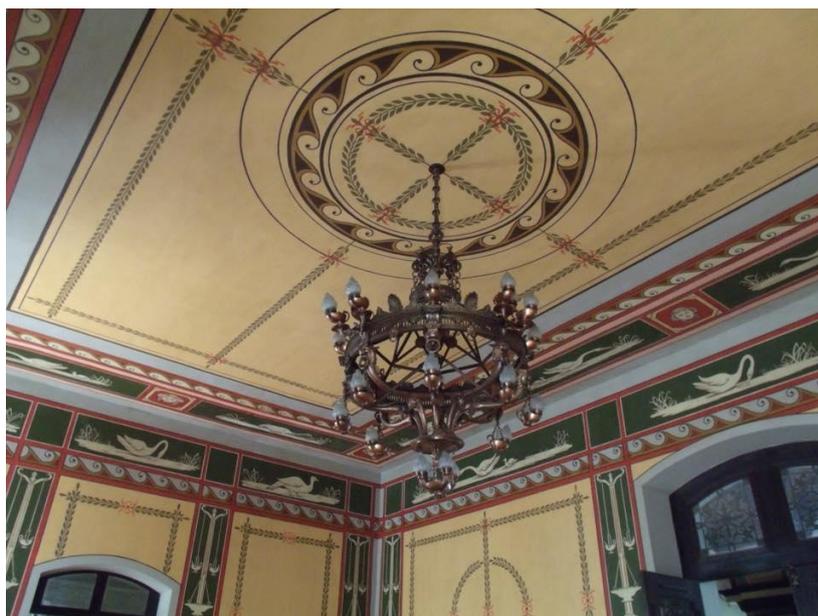
- 1 e 2) Cadeiras de couro e metal do final do século XVIII, com espada em forma de violão e em couro lavrado;
- 3) Conjunto de canapé e cadeiras, do século XIX, em couro pirogravado e em entalhes vazados;
- 4 e 5) Dunquerque, do final do século XIX e início do século XX, em estilo Pompeiano.

Figura 69 - Foto ampla do salão com os móveis.



Fonte: Facebook do Museu.

De acordo com a mediação, esse é o terceiro dos salões temáticos, por isso, assim como outros, há também nesse um ilustre de suntuosidade.

Figura 70 - Lustre do Salão Pompeiano.

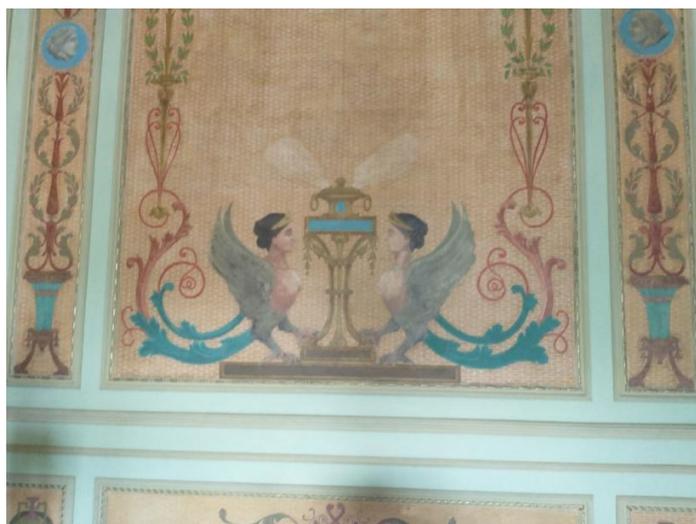
Fonte: Facebook do Museu.

8.9 SALÃO IMPÉRIO

De acordo com o totem expográfico dessa sala, Joseph Cassé concebeu-a como uma antessala para o salão de honra do palácio. O padrão decorativo tem por influência o Primeiro Império Francês da época de Napoleão (1804-1814). As influências greco-romanas e egípcias ressaltam o mundo conquistado pelas campanhas militares napoleônicas. O ambiente busca mostrar, através dos valores da arte, os ideais modernos entre medalhões e ânforas, e quatro alegorias representam: as artes, a indústria, a ciência e o comércio.

Nela também encontramos: o rosto de Mercúrio com elmo alado, em referência ao Deus do comércio; o rosto de Minerva, a “mãe de Oliva”, em referência à agricultura; e o martelo e a forja relativos a Vulcano, Deus da Indústria e da Metalurgia, principal lembrança do processo de beneficiamento da borracha, conhecido como Vulcanização.

Há no salão a reprodução de elementos psicológicos e existenciais da tradição da Antiguidade Grega, como a mitologia das Harpias, que são mulheres com corpos de aves. Na mitologia grega, as harpias procuravam corpos dos mortos para usufruir seu amor, por isso são representadas como se estivessem pousadas sobre túmulos.

Figura 71 - Desenhos das Harpias.

Fonte: Autor.

Nas paredes contíguas, está o “sopro da vida”, solitário e seguro. O teto, em madeira pintada, reproduz um alto-relevo de bordas com motivo inspirado na cerâmica grega antiga. O piso em parquet combina madeiras amazônicas, em especial, o acapu e o pau-amarelo.

O lustre é de cristal francês em estilo império e feito nos Estados Unidos. Há nele a alegoria da Vitória, representada com as coroas de louro em lembrança das que eram apresentadas aos atletas da Grécia antiga.

Figura 72 - Lustre do Salão.

Fonte: Autor.

Na sala, há de objetos:

- 1) Mesa de centro octogonal em jacarandá, do século XVIII, em estilo Nacional português;
- 2) Conjunto de canapé, quatro cadeiras e duas poltronas, do final do século XIX e início do século XX, em estilo *Art Nouveau*;
- 3) Namoradeira do século XIX em estilo Dona Maria;
- 4) Cadeiras e suporte para vaso, do final do século XIX e início do século XX, em estilo Dona Maria;
- 5) Conjunto de canapé com 4 cadeiras, do século XIX, em estilo Dona Maria;
- 6 e 7 Pedestal bico-de-jaca, do século XX.

Figura 73 - Móveis da sala.



Fonte: Facebook do Museu.

Figura 74 - mesa de centro octagonal em jacarandá do século XVIII em estilo Nacional português com o 7 Pedestal bico-de-jaca do século XX.



Fonte: Autor.

Na mediação, é contado que aquele espaço era o salão dos governadores, tendo ali os seus retratos, e fala também que a sala representa as questões de volta aos valores gregos. Os mediadores gostam de explorar muito a namoradeira na narrativa, falando sobre os relacionamentos daquela época (final século XIX e início do XX). Na mediação é apontando inclusive que naquela época se era obrigado a casar, e se a mulher não se casava, era algo não muito aceito socialmente. A peça também levanta a questão sobre a narrativa feminina, que antes a família fiscalizava os relacionamentos, principalmente das mulheres. Aí é contado como o namoro acontecia, em que uma pessoa sentava de frente para a outra, como mostra a disposição da namoradeira.

Figura 75 - A namoradeira com a escarradeira em cima.



Fonte: Autor.

Uma escarradeira fica na parte superior, onde se colocava a vela da namoradeira; de acordo com a mediação, ela era usada por causa do tempo da conversa que acontecia e assim eles cuspiam ali. Há uma narrativa sobre a escarradeira (que é feita de prata), e nas vezes que se é perguntado sobre ela, é narrado que quem recolhia eram os escravos e que nem todo mundo naquela época tinha um objeto daquele, mesmo não havendo na região esgotos para dejetos.

É dito, a partir da escarradeira, na mediação, sobre os tipos de trabalhos escravos que existiam, desde os trabalhos nas lavouras até os caseiros. E de acordo com a mediadora, não há muito acervo que fala sobre isso; são eles, os mediadores, que buscam essas narrativas durante a mediação, quando dá.

8.10 SALÃO RENASCENÇA

A sala da renascença é chamada também de salão histórico por causa das datas que há no topo das paredes que foram colocadas durante a reforma de Antônio Lemos. Elas são:

- 3 de maio de 1500, em alusão ao descobrimento do Brasil;
- 7 de setembro de 1822, a independência do Brasil.
- 15 de agosto de 1823, a adesão do Pará ao império do Brasil.
- 24 de fevereiro de 1886, a fundação do partido republicano do Pará.

- 13 de maio de 1888, a abolição da escravidão no Brasil.
- 15 de novembro de 1889, a proclamação da República do Brasil.
- 16 de novembro de 1889, a adesão do Pará à República do Brasil.
- 22 de junho de 1891, a promulgação da Constituição Republicana do Estado do Pará.

Figura 76 - Data em alusão ao descobrimento do Brasil



Fonte: Autor.

Figura 77 - Data em alusão a proclamação da república do Brasil.



Fonte: Autor.

A sala é considerada o salão mais importante do Palácio dos governadores. Ela foi decorada aproveitando o forro em aço fundido proveniente dos Estados Unidos, adquirido na administração do Lauro Sodré, 1894. Tem tons de verde, de azul, ocre e dourado. Ele foi composto em honra aos presidentes brasileiros. Há o monograma do Estado do Pará em letras douradas, repetido em todas as paredes, com motivos de tapeçaria entre arabescos ao centro de ramos de café florido, simbolizando a entrada do principal concorrente da borracha nas exportações brasileiras.

Figura 78 - Monograma do estado do Pará entre ramos de café florido.



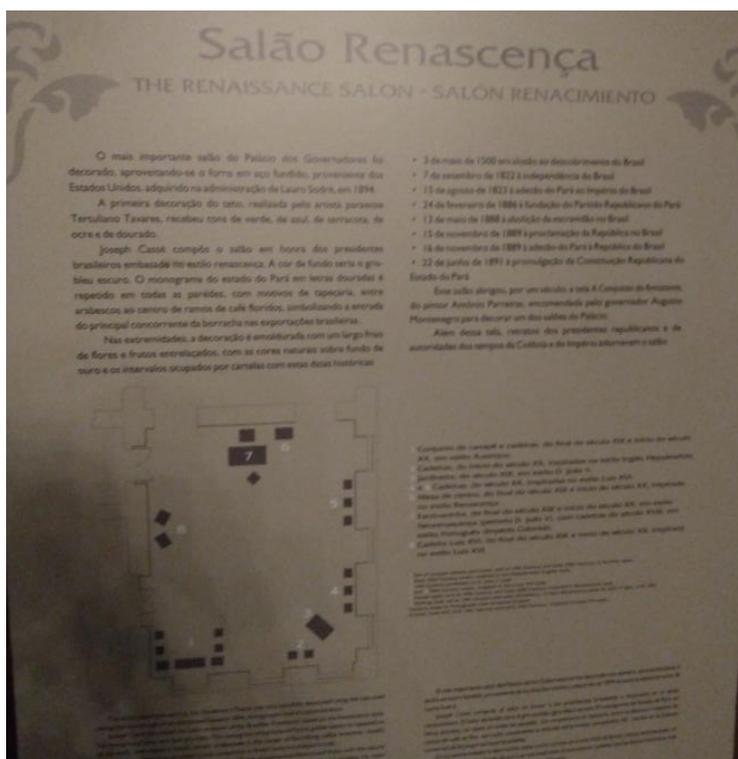
Fonte: Autor.

Esse salão foi o primeiro espaço que abrigou a tela *A conquista do Amazonas*, de Antonio Parreiras que veremos a seguir. Além da tela, retratos de presidentes republicanos e de autoridades dos tempos da Colônia e do Império adornavam o salão.

Na sala há, de acordo com o totem expográfico:

- 1) Conjunto de canapé e cadeiras do final do século XIX e início do século XX em estilo Austríaco;
- 2) Cadeiras do início do século XX, inspiradas no estilo inglês hepplewhite;
- 3) Jardineira do século XIX em estilo D. João V;
- 4 e 5) Cadeiras do século XX, inspiradas no estilo Luís XVI;
- 6) Mesa de centro do final do século XIX e início do século XX no estilo Renascença;
- 7) Escrivaninha do final do século XIX e início do XX em estilo Neorrenascença (período D. João V), com cadeiras do século XVIII em estilo Português (Império Colonial);
- 8) Cadeira Luis XVI do final do século XIX e início do século XX inspirada no estilo Luis XVI.

Figura 79 - Totem expográfico.



Fonte: Autor.

De acordo com a mediação, a história do café é bastante expoente, inclusive na mediação é contada uma história sobre a chegada do fruto a região. A história conta que um homem (a mediadora não lembra o nome completo, mas sabe que o sobrenome é Palheta) que teve um relacionamento amoroso com uma mulher casada fuge quando o marido dela descobre, e para que ele não esquecesse dela, ela coloca em sua bengala um grão de semente de café. Ele então planta na cidade de Belém, mas devido ao solo da região, a plantação não dá certo e aí ele leva para o restante do país, e aí surge o boom do café.

Mas também o café está exposto na parede devido à época da reforma ele ser o maior produto do país, assim queriam mostrar que a borracha tinha o mesmo grau de importância do café para a economia.

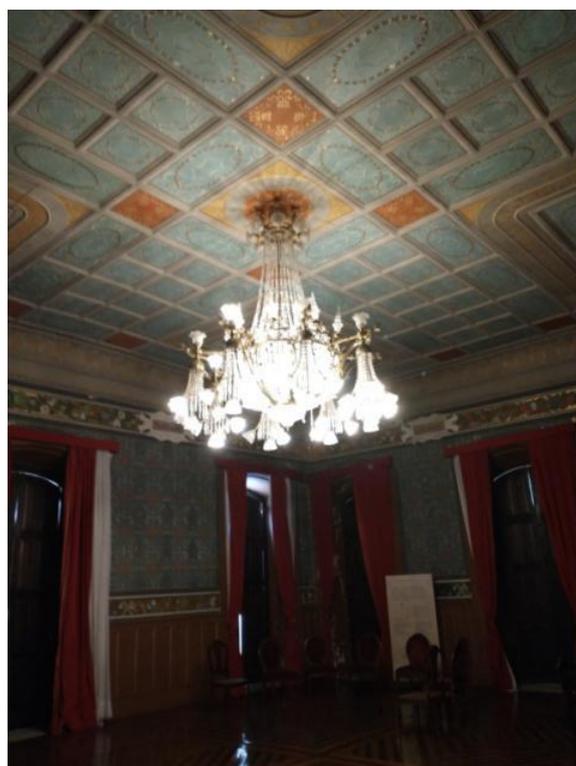
A obra *A Conquista do Amazonas* saiu do espaço com a reforma da Secult ocorrida em 2006-2010 e foi para um espaço próprio com climatização para sua melhor preservação, mas foi encomendada para aquele local, pois tinha por ideia ser uma pintura histórica, contando a história da chegada portuguesa à região.

Figura 80 - Móveis da sala.



Fonte: Autor.

Figura 81 - Lustre e teto da sala.



Fonte: Autor

Figura 82 - Moveis e piso da sala.

Fonte: Autor.

8. 11 ATELIÊ ABERTO (PINACOTECA)

De acordo com a mediação, com o boom da economia da borracha, buscou-se mostrar a riqueza conquistada, por isso, buscou-se mostrar-se grande, e o exemplo de grandeza naquele momento era a Europa. Com isso, foram compradas obras que exaltavam características e referências europeias, que buscavam civilizar a população a moldes europeus e assim tornar Belém grande, como a Europa. Por isso, as pinturas de artistas brasileiros compradas são carregadas de características e referências europeias, sendo também porque muitos desses pintores estudaram na Europa.

E aqui a gente chega no Salão conhecido como Pinacoteca, o local onde se reúne todas as obras que foram compradas para o Palácio e que antes pertenciam a outros espaços.

Na sala, há sete telas divididas pelas paredes do local e no meio há uma mesa grande com cadeiras.

Figura 83 - Visão ampla da sala com a mesa ao meio.



Fonte: Autor.

A mediação do local trata sobre as características das obras e algumas histórias de curiosidades em que elas estão envolvidas, como uma que há uma réplica menor de uma das obras do salão feita exatamente igual pelo artista e que está com a guarda de uma família de Belém.

A mediadora também faz uma relação daquelas obras com a obra *A Fundação de Belém*, de Theodoro Braga, feita na mesma época. A intenção é apontar que essas obras, a maioria delas, foram feitas a partir da supervisão de mecenas, e por isso foram modificadas a seu gosto. No caso de Theodoro Braga, houve a modificação do forte de Belém, que na pintura inicial era feito de palha, e foi mudado a partir de um pedido de Antônio Lemos para ser de pedra.

Figura 84 - Obra "A Fiandeira", 1898, óleo s/ tela, de Custódio de Azevedo.



Fonte: Autor.

Figura 85 - Obra "Pescadores na Praia", 1905, Óleo s/ tela, Antônio Parreiras.



Fonte: Autor.

Figura 86 - Obra "A Cigana", s/d, óleo s/ tela, Cristina Capper Alvez de Souza.



Fonte: Autor.

Figura 87 - Obra "A Morte de Virgínia", 1905, óleo s/ tela, Antônio Parreiras.



Fonte: Autor.

Figura 88 - Obra "Interior da Cozinha", 1907, óleo s/ tela, Oscar Pereira da Silva.



Fonte: Autor.

Figura 89 - Obra "Os Falquejadores", 1904, óleo s/ Tela, Benedito Calixto.



Fonte: Autor.

Figura 90 - Obra "Doloroso Transe", Batista da Costa.



Fonte: Autor.

8.12 SALA VICENTE SALES (SALA DA CONQUISTA)

Saindo da pinacoteca, entramos na sala da conquista, que é exclusiva para a obra de Antônio Parreiras *A conquista do Amazonas*. A tela tem 4,5 metros de altura por 8,75 de largura e é considerada a principal obra do museu, por isso há um espaço reservado somente para ela, pois assim é possível ter um controle da climatização do espaço e, portanto, conservá-la melhor do que em outro local.

Há no espaço alguns totens expográficos. O primeiro tem como título *Quadros da memória e leituras da história: O revival da pintura de Antônio Parreiras no Pará*. Nele, é falado que o cenário das artes no Pará na virada do século XIX para o início do XX era de efervescência devido à *Belle Époque*. Com isso, a obra *A conquista do Pará* é encomendada pelo governador Augusto Montenegro, em 1905, e tem por objetivo narrar, por meio de imagens, a saga dos europeus na conquista das terras amazônicas.

A obra descreve a leitura de posse das terras pelo escrivão João Gomes Andrade, na aldeia chamada Franciscana, destacando-se o grupo da expedição ao centro, com a figura do capitão-mor Pedro Teixeira; a presença dos religiosos e cronista à direita; e a presença dos indígenas à esquerda da tela. No fundo, há as caravelas dos conquistadores e no primeiro

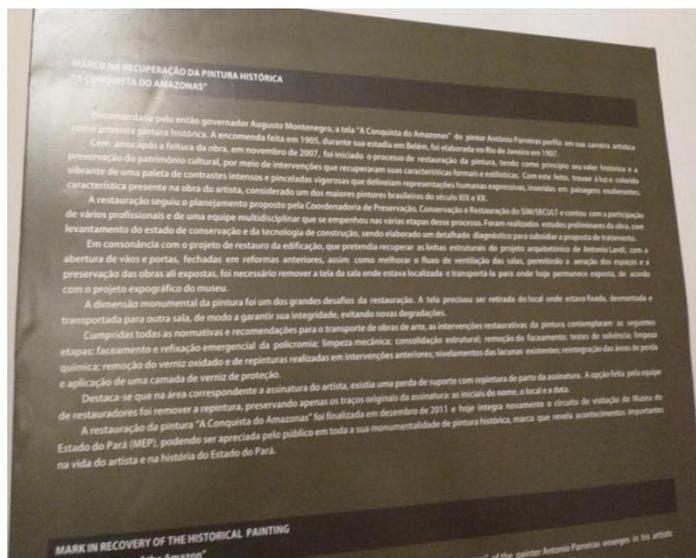
plano as pirogas e igarités dos indígenas. A expedição de Pedro Teixeira tinha como objetivo edificar fortificações e demarcar os limites territoriais e ibéricos na Amazônia.

Figura 91 - Imagem ampla da sala com as poltronas, a obra e um dos totens expográficos ao fundo.



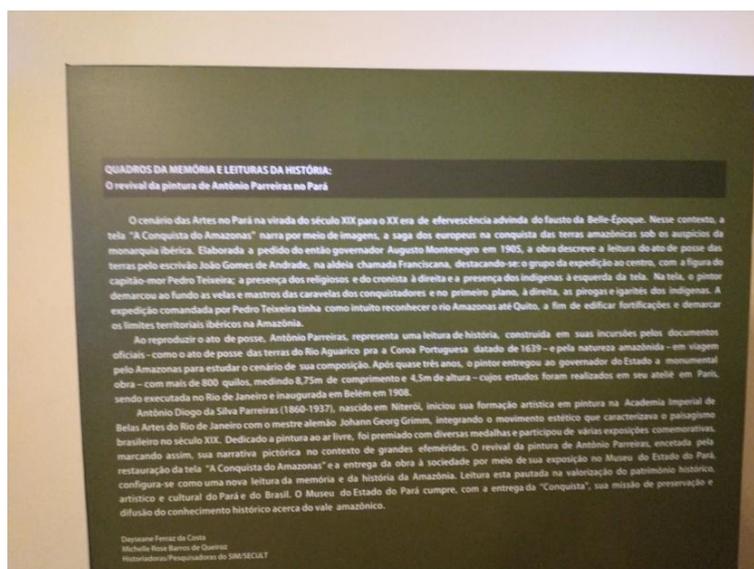
Fonte: Autor.

Figura 92 - Totem Expográfico 1.



Fonte: Autor.

Figura 93 - Texto expográfico 2.



Fonte: Autor.

Ao reproduzir o ato de posse, Antônio Parreiras representa uma leitura de história a partir de documentos oficiais - como o ato de posse das terras do Rio Aguarico para a Coroa Portuguesa datado de 1639. O pintor demorou quase três anos para entregar ao governador do Estado a monumental obra, cujos estudos foram realizados em seu ateliê em Paris, sendo executada no Rio de Janeiro e inaugurada em Belém em 1908.

No totem, há uma pequena biografia sobre Antônio Parreiras (1860-1937), que nasceu em Niterói e teve sua formação artística na academia imperial de Belas artes do Rio de Janeiro. Ele integrou o movimento estético que caracteriza o paisagismo brasileiro no século XIX. No fim do totem, consta que a restauração da tela e a entrega da mesma ao museu configuram-se como uma nova leitura da memória e da história da Amazônia. Leitura esta pautada na valorização do patrimônio histórico, artístico e cultural do Pará e do Brasil. O Museu do Estado do Pará cumpre, de acordo com o totem, com a entrega da "conquista", sua missão de preservação e difusão do conhecimento histórico acerca do vale amazônico.

O totem 2 tem como título *Março na recuperação da pintura histórica "A conquista do Amazonas"*. Nele é falado que 100 anos depois da produção da obra, em 2007, foi iniciado o processo de restauração da pintura. Com o restauro, foi recuperado o colorido vibrante de uma paleta de contrastes intensos e pinceladas vigorosas. A restauração aconteceu com o planejamento proposto pela Coordenadoria de Preservação, Conservação e Restauração do SIM/SECULT.

Devido à reforma que fizeram no prédio, que buscava o restauro da edificação e a recuperação as linhas estruturais de Landi, a tela teve que ser realocada. As intervenções restaurativas das obras contemplam as seguintes etapas: faceamento e refixação emergencial da policromia; limpeza mecânica; consolidação estrutural; remoção do faceamento; testes de solvência; limpeza química; remoção do verniz oxidado e de reponturas realizadas em intervenções anteriores; nivelamento das lacunas existentes; reintegração das áreas o de perda e aplicação de uma camada de verniz de proteção.

A restauração da pintura foi finalizada em dezembro de 2011. A sala é bem ampla e tem algumas cadeiras ao redor da tela.

A dinâmica na sala é deixar os visitantes contemplarem a obra livremente e a partir de perguntas como: qual o elemento que chamou atenção? a mediadora conta a história sobre a parte que foi apontada pelo visitante. Os grupos que não interagem muito são instigados pela mediação a procurarem coisas que a gente reconhece na nossa região. Somente depois disso que a mediação acontece, que se começa falar sobre o artista, o tempo que ele demorou a fazer e as técnicas usadas na obra.

Figura 94 - Obra "A Conquista do Amazonas" (1905), Antonio Parreiras.



Fonte: Autor.

A mediação aponta que essa é uma obra feita para o governo, feita com recursos públicos, por isso que há um brasão no alto da tela. É falado que o governador queria um

momento histórico, mas que não poderia ser a fundação de Belém porque já estava sendo feita a mando do prefeito da época, e, como a república é um movimento novo, que ainda estava se fazendo, ela busca criar símbolos para si; logo, eles remontam a símbolos da época colonial. Com isso, busca-se encontrar os heróis da nação, nesse caso, escolhem uma viagem de Pedro Teixeira, que teve como objetivo delimitar o domínio europeu na Amazônia.

A medição, então, aponta como isso é demonstrado no quadro, como esse protagonismo europeu é exemplificado na obra. No centro do quadro, há Pedro Teixeira e os viajantes com o documento de posse; na lateral, há as ordens religiosas, e mais à direita há um frei indo embora. No quadrante mais escuro há os indígenas, sendo um indígena velho chorando e uma indígena seminua. De acordo com a mediação, o indígena chorando foi um personagem histórico que se rebelou junto com outros indígenas contra os portugueses e invadiu o forte, mas acabou morrendo por uma arma de fogo, por isso, ele está chorando perto de sua arma, uma flecha quebrada. Isso significaria que a cultura indígena é ultrapassada e quem toma seu lugar é a arma de fogo, algo mais moderno.

Figura 95 - Centralidade de Pedro Teixeira, dos viajantes e das ordens religiosas.



Fonte: Autor.

Figura 96 - Índigena chorando.



Fonte: Autor.

Esse caráter de mostrar uma cultura melhor que a outra, mais moderna que as outras, é vista também na leitura sobre as caravelas e as canoas indígenas, sendo as caravelas maiores e mais imponentes, pois, de acordo com a leitura da obra, são melhores.

A mediadora fala que pode haver outra leitura também, em que as pequenas canoas indígenas demonstram que esses povos tiram da mata apenas para sua subsistência, enquanto que as grandes caravelas portuguesas tiram com o intuito de comercialização, pois eles têm um caráter capitalista.

Figura 97 - Caravelas acima e canoas indígenas embaixo.



Fonte: Autor.

A mediadora também aponta que, embora na imagem pareça que a maioria está alegre, historicamente não foi o que aconteceu. Houve rebelião indígena contra o domínio português. Ela também narra que a índia sem roupa e com uma lança no fundo da tela pode representar a beleza da região que encantou os portugueses, ou a própria menção do mito das mulheres guerreiras que havia na região.

Figura 98 - Índia sem roupa e com uma lança.



Fonte: Autor.

A representação das ordens religiosas no quadro demonstra que a conquista aconteceu com a ajuda da igreja, estando próxima nesses momentos para fazer os processos de catequese e de civilização dos indígenas, podendo ser visto em alguns indígenas que já estão com roupas, semivestidos, como a índia no canto inferior esquerdo.

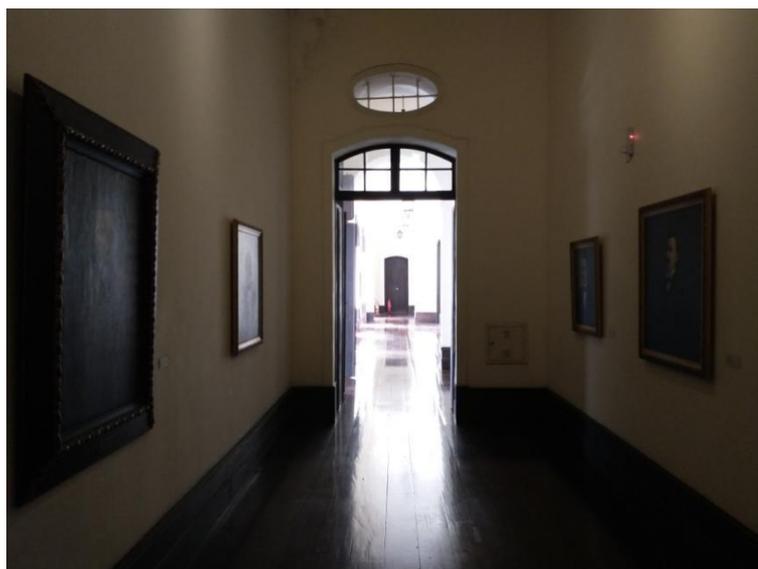
Figura 99 - Índia semivestida.

Fonte: Autor.

8.13 GALERIA DOS GOVERNADORES (CORREDOR)

No corredor, há quadros de algumas das personalidades que governaram o Estado do Pará. De acordo com a mediação, há quadros de governadores do período colonial do império e da república. A intenção do espaço, de acordo com a mediação, é mostrar um pouco do costume que existe até hoje de ter um quadro - na atualidade, fotografia - do governador da época nos órgãos públicos, e que isso tem relação com o período da instauração da república, que tinha como pretensão divulgar a ideia e o governante daquele período. Há também quadros de alguns bispos que ficaram no comando do Estado em períodos de vacância, que são períodos entre comandos, já que as pessoas que iriam ficar no comando da região vinham de Portugal e por isso o trajeto era longo e demorado. Esses bispos tiveram importância na história da região, como comentado na mediação, tendo influência em casos históricos, como a própria Cabanagem.

Figura 100 - Corredor dos governadores.



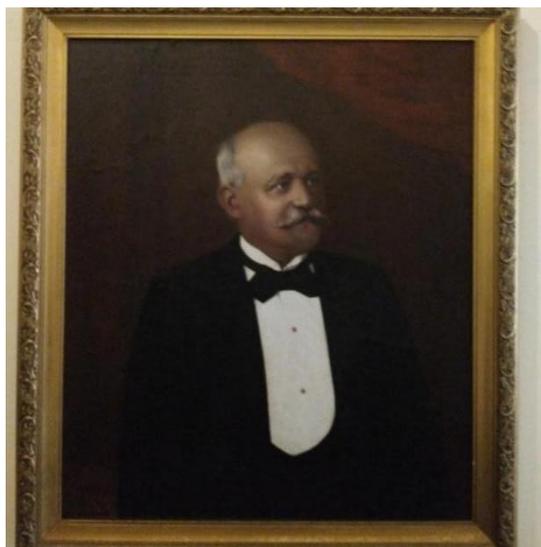
Fonte: Autor.

Figura 101 - Retrato do Governador Magalhães Barata feito por Manoel Pastana (1935).



Fonte: Autor.

Figura 102 - Retrato do Governador Paes de Carvalho feito por Custódio de Azevedo (1902).



Fonte: Autor.

Figura 103 - Retrato do governador Augusto Montenegro, autor e ano desconhecidos.



Fonte: Autor.

Figura 404 - Retrato do governador Gentil Bittencourt feito por José Girard, ano desconhecido.



Fonte: Autor.

Figura 105 - Retrato do governador Justo Chermont, autor e ano desconhecidos.



Fonte: Autor.

Figura 106 - Retrato do presidente da Província do Pará José de Araujo Roso (1924).



Fonte: Autor.

Figura 107- Retrato do presidente da Província do Pará D. Romualdo de Seixas feito por Arthur Frazão (1941).



Fonte: Autor.

Figura 108 - Retrato do Governador do Estado do Grão Pará Francisco de Mendonça Furtado feito por Veiga Santos (1943).



Fonte: Autor.

Figura 109 - Retrato do Governador do Estado do Maranhão e do Grão Pará André Vidal de Negreiros (1944).



Fonte: Autor.

8.14 SALÃO DE BAILE

Essa parte que vem depois do corredor, faz parte da mediação de exposição de longa duração. Hoje ela é uma galeria de arte e também funciona como espaço de palestras. Na mediação, ela é mostrada como o antigo salão de festa que fora antes. A pretensão de colocar esse espaço na expografia é mostrar como era o lazer da elite, como ela se divertia.

Figura 110 - Salão de Baile.



Fonte: Facebook do Museu.

9. ANÁLISE DA EXPOSIÇÃO/ PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para analisar a exposição permanente do Museu do Estado do Pará, vejo a exposição museológica como um texto, em que cada objeto exposto e sua disposição têm por ideia passar uma mensagem. Isso é feito através da expografia, que pode ser compreendida como a técnica da “escrita da exposição” (BAUER, 2014). São os processos técnicos e metodológicos que concebem a forma da exposição (CURY, 2006), utilizando-se de suportes expositivos, programação visual, diagramação de textos, imagens, legendas e outras coisas, como recursos comunicacionais.

Através disso, o museu possibilita ao visitante leituras sobre a realidade. Como diz Cunha (2010, p. 110):

Há na sua composição um ritmo, uma gramática, uma sintaxe, que se evidenciam na articulação de seus elementos. A leitura de uma exposição permite que sejam percebidas ênfases, proposições, metáforas, e tal leitura não será uniforme, pois dependerá do grau e nível de interação de cada indivíduo com o tema e elementos que se apresentam.

Expor é revelar, comungar, evidenciar elementos que se desejam explicitar, e este desejo pode estar relacionado a um momento histórico, uma descoberta científica, uma produção estética, um ideal político. Neste sentido, as exposições nos colocam diante de concepções, de abordagens do mundo, portanto, expor é também propor. Exposições são traduções de discursos, realizados por meio de imagens, referências espaciais, interações, dadas não somente pelo que se expõe, mas inclusive, pelo que se oculta, traduzindo e conectando várias referências, que conjugadas buscam dar sentido e apresentar um texto, uma ideia a ser defendida.

Então, parto do pressuposto que a exposição museológica se caracteriza como um discurso, uma estratégia informacional em um contexto de comunicação, realizada por instituições e indivíduos com o objetivo de reforçarem uma ideia, uma proposta conceitual.

O discurso pode ser definido como:

Toda atividade comunicativa entre interlocutores; atividade produtora de sentidos que se dá na interação entrefalantes. O falante/ouvinte, escritor/leitor são seres situados num tempo histórico, num espaço geográfico; pertencem a uma comunidade, a um grupo e por isso carregam crenças, valores culturais, sociais, enfim a ideologia do grupo, da comunidade de que fazem parte. Essas crenças, ideologias são veiculadas, isto é, aparecem nos discursos. É por isso que dizemos que não há discurso neutro, todo discurso produz sentidos que expressam as posições sociais, culturais, ideológicas dos sujeitos da linguagem. Às vezes, esses sentidos são produzidos de forma explícita, mas na maioria das vezes não (BRANDÃO, 2006, p. 2).

Por isso, o discurso ultrapassa o nível puramente gramatical, linguístico. Devemos compreendê-lo não só na gramática da língua (o fonema, a palavra, a frase), mas também nos interlocutores e a situação (lugar e tempo geográfico, histórico) em que é produzido.

Logo, um Discurso Expográfico utiliza dos elementos da exposição, da expografia, dos acervos e da mediação para, através da leitura do visitante, produzir um sentido, uma ideia que carrega crenças, valores culturais e sociais de forma explícita ou implícita. Mas precisa-se ter em mente também que em todo discurso há um interdiscurso. De acordo com Orlandi (2005), o interdiscurso pode ser definido como um conjunto de formulações perpetradas que, de certa forma, foram esquecidas, mas definem o que o sujeito articula. E todo o dizer é sustentado por um já dito, ou seja, em todo o dito, todo o discurso linearizado, há uma memória por trás (ORLANDI, 2005).

Portanto, qualquer produção de discurso sobre Estado, como visto nos capítulos anteriores, traz consigo toda uma memória colonial de hierarquização cultural discursiva que fora feita sobre os povos da região. Por isso, interesse-me como é feito o Discurso Expográfico sobre a história do Estado analisando qual passado que busca expor, como ele trabalha essa história, já que toda a história do Estado, como visto anteriormente, foi baseada em uma subjugação de culturas não brancas.

Logo, para analisar a representação da história do Estado no Museu do Estado do Pará e o Discurso Expográfico, utilizarei como base a perspectiva da Análise Crítica do Discurso de Teun Van Dijk.

Van Dijk (2008) utiliza a ACD como um tipo de investigação analítica discursiva que estuda principalmente como o abuso de poder, a dominação e a desigualdade são representadas, produzidas e combatidas por textos orais e escritos no contexto social e político (VAN DIJK, 2008). Ou seja, a ACD, então, se concentra em analisar como se dá o poder social de grupos ou instituições. O controle e o acesso do discurso são um elemento de poder simbólico e para analisá-lo é necessário examinar como são definidos o contexto e a estrutura do discurso.

Segundo Van Dijk (2008), a Análise Crítica do Discurso se preocupa com o abuso de poder porque, quando ele serve a apenas uma parte, ele causa dominação sobre a outra, gerando desigualdades sociais.

Logo, devido ao museu histórico ter um forte poder de coesão, e devido ao contexto histórico da região, o abuso de poder seria quando há um discurso que privilegia brancos europeus em detrimento de outras culturas. Portanto, o protagonismo do branco europeu e cristão em uma exposição de um museu histórico seria um discurso colonialista que só reforça uma dominação que provocou e provoca desigualdades sociais.

Esse privilégio de um grupo sobre o outro pode ser visto discursivamente através de estratégias manipulatórias, que usadas no texto, na fala, ou na representação visual, dinâmicas expositórias e de mediação afetam a compreensão da memória de curto prazo (VAN DIJK, 2008). Ou seja, isso faz com que leitores, ouvintes, ou no caso do museu, visitantes, prestem mais atenção em uma informação do que em outras.

Por esse motivo, ocupo-me em analisar o discurso que há na expografia da exposição de longa duração do Museu do Estado do Pará. Segundo André Desvallées, a expografia “visa a pesquisa de uma linguagem e de uma expressão fiel para traduzir o programa científico de uma exposição” (DESVALLÉES, 1998, p. 221). Meneses (1994, p. 10) diz que as ações expográficas têm uma importância vital no museu, pois “a partir da seleção mental,

ordenamento, registro, interpretação e síntese cognitiva na apresentação visual, ganha-se notável impacto pedagógico. Ou seja, a expografia é o elemento que se usa para que determinada ideia seja passada; ela é uma importante ferramenta de comunicação que estabelece o diálogo entre o acervo e o visitante. Logo, a expografia é que é responsável pelo discurso.

A partir da ótica que houve uma hierarquia cultural historicamente no Estado, como visto anteriormente, e que, com isso, um discurso colonializante seria feito a partir de um abuso de poder que favorece um determinado grupo, e sempre tendo como horizonte uma ótica de que uma perspectiva decolonial para a museologia seria refletir sobre a colonialidade e como a narrativa museológica busca desconstruir essas desigualdades, busco saber qual o discurso expográfico do museu estudado, se ele seria a favor de uma perspectiva colonizante ou de um perspectiva decolonial.

Para isso, a análise sobre a exposição se dará a partir de uma percepção crítica que buscará narrativas equivalentes sobre os diferentes grupos culturais na história do Pará e o protagonismo destes na exposição, levando em conta o histórico do edifício, do museu, da sociedade paraense e dos relatos coletados em entrevistas feitas com pessoas que participaram da criação da expografia atual.

9.1 REVISITAÇÃO: ENTRADA

A entrada deveria ser o ponto inicial da exposição, e, baseado nas entrevistas, de que o museu tem por ideia contar a história do Pará, a exposição, então, deveria usar essa parte para a introdução do tema, e como parte inicial, contar como fora construído o Estado. Contudo, a entrada se volta para contar a história do edifício, do governo que o instituiu e do que modificou o Palácio. Isso demarca que ali se trata de uma exposição do governo, do prédio da governança, pois se volta a contar sobre personalidades que participaram do governo, principalmente sobre Augusto Montenegro. A história sobre a formação do Museu, que também poderia ser introdutória, não está na expografia. Este fato é importante para o início da análise das salas, pois demonstra a importância do prédio no discurso narrativo do museu, e que não é apenas o local onde se abriga uma instituição museal, que busca contar a história do Pará, mas também um patrimônio histórico que influencia o discurso expográfico.

9.2 REVISITAÇÃO: SALA DE JANTAR

Embora essa não seja a primeira sala da narrativa (de acordo com a mediadora e das entrevistas feita seria a Sala da capela), ela acaba por se tornar, já que é o primeiro local, depois da introdução da entrada, que tem um contexto narrativo com objetos.

A sala tem por objetivo demonstrar a vida da época da *Belle Époque*, como o texto do totem expográfico fala: os objetos materiais são importantes na rememoração e reflexão do processo histórico e cultural. Contudo, os objetos que estão ali exaltam uma pequena parcela daquele contexto, que é uma parcela privilegiada daquela época. E, como já visto, a história do Pará é marcada por uma subjugação de grupos não brancos, e isso pode ser exemplificado nesta sala, pois, apesar de querer falar sobre um contexto, sobre aquela época, a narrativa expográfica deste espaço exclui uma grande parte da população do Pará daquele momento ao não falar sobre a vivência dos moradores que não faziam parte daquela elite que tinha objetos como aqueles. Somente na mediação é falado que aquilo não representava a todos, mas ao apresentar isso somente na mediação, exclui o visitante que vai contemplar a exposição sem mediação dessa informação. O museu deve trabalhar com uma proposta narrativa que contemple esse tipo de visitante que rejeita a visita guiada, principalmente sabendo da realidade da instituição, que não tem pessoas suficientes para atender a demanda de visitantes que vão avulsos, sem ser em grupos.

Ao falar apenas de um grupo, a narrativa expográfica e a mediação criam esse protagonismo deste e assim reproduzem aquele discurso do contexto que visava esconder ou negar os modos de vida não elitistas. Ou seja, baseado nesse já dito local, o museu acaba por participar da criação de um discurso de hierarquia cultural.

Outro ponto que queria mostrar é da dinâmica feita na mediação sobre a mesa que há na sala. Nessa dinâmica, é levantada a questão sobre o patriarcado da época. Contudo, apenas tocar em um assunto que é marcado como problemático não levanta uma reflexão sobre o mesmo. Uma proposta que busque combater essa colonialidade de sempre mostrar o homem como o cerne da questão seria mostrar um protagonismo feminino. Falar na mediação que a mulher era submissa ao homem não dá um protagonismo a ela, pois na narrativa, quando ela aparece, é submissa.

9.3 REVISITAÇÃO: SALA PLÁCIDO JOSÉ DE SOUZA

A sala de Plácido busca demonstrar uma narrativa que expõe o conflito social entre a elite e a vontade popular. Isso é exemplificado na narrativa (seja da expografia ou da mediação) sobre a vontade da elite paraense de controlar a cultura popular; nesse caso, os hábitos religiosos desses grupos subalternos.

Na sala, há um certo destaque na narrativa sobre a população indígena, negra e, principalmente, cabocla, mostrando a importância desses grupos em um dos maiores eventos do Estado. Ou seja, há a introdução de uma narrativa que busque desfazer essa hierarquia cultural que houve na região e dar protagonismo a esses grupos não brancos. Inclusive, a própria nomenclatura do espaço demonstra isso, já que Plácido foi um caboclo.

Contudo, a narrativa é ligada ao contexto do prédio, por isso o objeto protagonista desta sala, no caso, é um espaço, a capela. A mediadora expõe a informação de que se quiserem saber mais sobre o Círio, há o Museu do Círio ali próximo. Isso dá a impressão, então, que a sala não era para invocar uma narrativa sobre o evento, mas sim demonstrar a importância do edifício para o Círio. E, em vista da fala da mediadora, já temos o Museu do Círio para falar exatamente sobre o evento, dando liberdade para tratar sobre outras questões neste museu aqui estudado.

Como demonstrado na expografia, a devoção à Nossa Senhora de Nazaré atendeu a um desejo de Francisco de Sousa Coutinho, mas também foi moldada a um desejo político, já que se resolveu organizar a feira com produtos agrícolas e extrativistas na mesma época em que os devotos costumam homenagear a Virgem de Nazaré para fomentar o comércio regional paraense (IPHAN, 2006).

Portanto, a forma como é construída a narrativa desse espaço só corrobora com a ideia de que o governo buscou formas de oficializar uma manifestação popular, pois dá importância a uma capela que buscou demarcar o primeiro Círio. Logo, a ideia de que ali foi o palco do primeiro Círio é um meio de glorificar uma devoção a certos moldes, uma devoção delimitada a partir de parâmetros dados pelo governo.

Embora a expografia demonstre, através de um de seus quadros expositivos, que houve uma força controladora católica sobre a vontade popular, isso fica perdido perto da exaltação feita sobre um evento que, de certa forma, demonstra o êxito que a igreja teve. E, levando em consideração que houve uma hierarquização cultural feita em toda a história do Estado, exaltar e dar um protagonismo a um evento de origem cristã é reforçar essa hierarquização cultural.

Abdias Nascimento (2016) diz que a presença negra na historiografia brasileira só é aceita quando é branda, quando é sutil, disfarçada. Ou seja, a presença negra só é aceita quando é vista em forma de contribuição, como algo menor. Portanto, apesar de um dos textos exaltar a presença mestiça na formação do Círio, isso pode ser visto como uma tentativa de inserção da cultura negra e indígena na formação de um evento singular para a região, mas acaba por fazer isso como forma de contribuição, já que são eles inseridos em uma cultura branca, não como demonstradores de uma cultura negra e indígena.

Sobre as outras formas de religiosidade a não ser a religião oficial da época, que era a católica, não se fala. Assim a crítica que a etnografia faz sobre o controle estatal sobre a cultura popular pode não se aplicar, já que ela exalta essa forma de controle religioso a partir da posição de destaque que dá somente a uma forma de evento religioso, e busca apontar através do texto a participação de negros e indígenas neste evento, o que coloca esses indivíduos como contribuintes, não como protagonistas.

Ao dar ênfase ao caboclo Plácido, ele recai como protagonista de um evento de uma religião cristã. Portanto, ele é importante porque fez parte de um evento importante para a classe dominante na época. Ou seja, ele é importante porque cumpriu certos requisitos, e, como visto na história do Estado, os indígenas só eram aceitos com mais facilidade pelo poder político e pela sociedade portuguesa da época quando mais se assimilavam uma cultura branca e negavam a sua própria. Quanto mais parecidos como europeus, mais conhecidos eram como pessoas.

Logo, o sentido de expor na sala um conflito hierárquico na região acaba por se fazer dentro de categorias hierárquicas. Jessé Souza (2018) aponta que o Brasil, interpretado a partir de Gilberto Freyre, usa do tema de mestiçagem para criar uma noção de plasticidade portuguesa. Essa noção diz que a mestiçagem ocorreu porque os portugueses assimilavam facilmente as outras culturas. A crítica que Jessé faz a Freyre é de apontar que isso contribuiu para uma negação ou suavização de um apagamento cultural feito pelos portugueses. Um apagamento ou suavização de conflitos feitos para acontecer uma dominação branca. Um apagamento ou suavização de uma luta contrária feita pelos povos dominados.

Portanto, ao abordar o tema da mestiçagem, na figura do caboclo em uma estrutura que dá importância a uma cultura branca, representada pela religião cristã, o museu acaba por colocar em evidência a cultura europeia ao qualificá-la de ser plástica e benevolente, já que permite a inserção do mestiço na sociedade através do mito da democracia racial. Isso leva a uma noção de superioridade de uma cultura superior às demais, pois o mestiço é bonito, é

bom, já que tem as características das três raças. E ele só aconteceu devido à plasticidade da cultura portuguesa.

A mestiçagem, assim exposta, dando ênfase na sua formação a partir de uma grande contribuição portuguesa, leva a um mito da superioridade branca, que tem como efeito a desintegração violenta da identidade étnica feita a partir do embranquecimento, já que a partir da ideia de mestiçagem, nega sua própria cultura (GONZALEZ, 1988 *apud* WILLIAM, 2019).

Portanto, ao falar de mestiçagem dentro de uma estrutura que dá valor a uma cultura branca, seria mais uma forma que nega a participação da cultura negra e indígena na história do Estado. Ou seja, mesmo tentando o museu dar um protagonismo a outros grupos culturais, ele ainda coloca no centro da questão uma cultura branca.

9.4 REVISITAÇÃO: SALA ANTÔNIO LANDI

Aqui há na exposição uma dedicação a uma pessoa que é o exemplo da colonização da região. Sua chegada aqui, o motivo, exemplifica isso. Não que a exposição não deva falar do arquiteto que construiu o palácio, ele poderia estar inserido na narrativa, mas porque ele não entra na narrativa que havia sobre o palácio? Ter uma sala só para Landi é demonstrar que o que ele produziu foi de suma importância para a região, que o que ele trouxe foi melhor que todas as coisas que havia aqui. Aí caímos no velho conto que o europeu, que vem de fora, é o responsável por trazer progresso à região.

Jacques Le Goff (1990) diz que essa leitura do passado que faz a oposição entre o Antigo e o Moderno se deu com o Iluminismo. Por isso, ao demonstrar algo como moderno, algo que vem trazer progresso, coloca o outro como o antigo, o ultrapassado.

De acordo com Kettle (2011, p. 2):

A partir do século XX, um grupo importante de historiadores e estudiosos da arquitetura passou a reivindicar uma leitura que reconhecesse o passado colonial como positivo, utilizando a figura do arquiteto bolonhês para valorizar a história da Amazônia, especialmente a história da cidade de Belém do Pará.

Os intelectuais empenhados na criação de uma identidade da cidade de Belém, capital do Pará, buscaram incessantemente narrar o passado com um objetivo definido: criar o imaginário da cidade moderna, por meio de um discurso que misturaria história e poesia (...). Alguns intelectuais na Amazônia se debruçaram sobre o tema da identidade da cidade. Dentre eles, Augusto Meira Filho (1915-1980) encontrou na figura de Antonio Landi uma representação desse passado colonial que trouxe modernidade para a Amazônia, além de contribuir para um redimensionamento da biografia do arquiteto italiano.

Portanto, podemos ver que a reposta do protagonismo de Landi na exposição se deu porque ele é usado como comprovante que a cidade de Belém era moderna. Contudo, isso é feito a um preço que vangloria o passado colonial, colocando-o como o modernizador da região, sendo, pelo o que foi mostrado anteriormente, esse passado responsável por diversos conflitos e exclusões sociais que existiram e ainda existem até hoje no Estado.

Ao ser colocado em destaque, Landi é tido como o que trouxe a modernidade para a região, e, apesar de falar sobre a sua trajetória até aqui, a sala não problematiza o motivo de sua vinda para cá. As missões demarcadoras, que tinham o intuito de delimitar um território europeu sobre a região, não respeitaram a localidade, seus habitantes e suas espacialidades, pois a colonização europeia foi feita a parti de uma subjugação de hábitos e afazeres de matrizes indígenas e, posteriormente, negra também (BOLLE, CASTRO, VEJMEKKA, 2010). Glorificar um personagem que é o exemplo de uma cultura branca e europeia, que veio para “trazer” o progresso à região é demonstrar uma hierarquização cultural, em que o de fora que é o melhor, o branco é o melhor.

Assim, esse pensamento que coloca o branco e europeu em destaque faz com que o visitante o veja com os mesmos olhos da colonização, que havia uma hierarquia de saberes.

9.5 REVISITAÇÃO: SALÕES TEMÁTICOS

Aqui falarei dos três salões conhecidos como temáticos juntos, pois os mesmos têm a mesma proposta narrativa, que é falar sobre o prédio e a reforma de Augusto Montenegro.

O primeiro apontamento feito aqui é que todos os salões temáticos são baseados na narrativa de Joseph Cassé na reforma feita no governo de Augusto Montenegro. Ou seja, a ideia da narrativa de Cassé é glorificar um ideal que fora muito empregado no contexto da época, a *Belle Époque*, que seria o ideal de progresso feito com base europeia, como visto na história da reforma do prédio.

Cassé buscava valores gregos, pois estes representavam a civilidade e a moralidade. Por isso, os salões são adornados com estilos e figuras históricas europeias. Essa glorificação desse ideal é vista na própria mediação que foca bastante nos mitos e contos que há por trás das ideias de Cassé. Portanto, a narrativa tem por trás um protagonismo eurocentrista.

O primeiro salão, o Eclético, fora o Gabinete do Governador e nele a narrativa serve para apontar a importância daquela sala para o poder da época. Portanto, esta é uma narrativa

que busca contar a história do prédio e levantar uma memória, tanto é que uma das dinâmicas da mediação é fazer o visitante deitar e admirar os traços das paredes feitas por Cassé. Fora que há toda uma admiração pontual feita pela mediação aos lustres. Aqui o protagonismo é na figura do governador, no caso, Augusto Montenegro, por isso, o protagonismo se dá na narrativa sobre a importância da sala para a parte administrativa estatal, e se ancora também na perspectiva reformista de Cassé, que traz consigo a visão da política do governador.

Embora na mediação seja dito que buscaram não modificar o espaço, as obras de arte que haviam no Gabinete do Governo estão na pinacoteca. Isso mostra que algumas salas foram feitas para seguirem temas, como é o caso da pinacoteca. Logo, elas têm acervos que buscam construir uma narrativa sobre o tema proposto. Vendo por esse lado, a expografia dessa parte expositiva tem por pretensão exaltar a história do prédio, já que os salões, feitos na reforma de Augusto Montenegro, são os objetos da narrativa. Ou seja, aqui seria uma sala que busca levantar uma memória.

Dos móveis que há nos salões, a namoradeira é a que chama mais atenção. A mediação foca bastante nela, já que ela é um ponto de curiosidade sobre aqueles tempos. A narrativa sobre ela busca atizar o público mais jovem, falando como era o namoro da época, mas não se restringe somente a isso. Fala-se sobre o patriarcalismo do passado também.

Próximo a ela, há uma escarradeira. De acordo com a mediação, este utensílio tem uma narrativa sobre a escravidão, já que eram os escravos que o limpavam quando estava cheio. Mas isso só foi falado quando perguntado sobre o objeto. A mediadora diz que é só às vezes é falado sobre ela.

Portanto, nota-se que nos salões há uma narrativa que dá protagonismo a um certo grupo elitista que tinha poder político. O lado populacional é suavizado, como quando se fala que a sala antes da do governador era uma sala de espera onde ele atendia as demandas da população. Ou seja, a parte não elitista só aparece quando é para apontar uma narrativa positiva para o grupo que está como protagonista no espaço.

Essa hierarquização cultural é clara quando objetos que podem falar sobre as outras culturas são quase apagados narrativamente, como é o caso da escarradeira, enquanto que os objetos de uma elite são exaltados, como é o caso dos lustres e da namoradeira. E torna-se mais clara quando é feita uma ligação de apenas alguns objetos com a atualidade, buscando criar assim um afeto do público com estes objetos, com pode ser visto na dinâmica de fazer uma ligação como é o namoro atual com o antigo. Fora que todos os salões têm ideias europeias por trás e uma própria simbologia vinda de lá.

9.6 REVISITAÇÃO: SALÃO RENASCENÇA

A sala da renascença busca mostrar a história do governo na região, por isso mostra os pontos da história do Estado, mas o que se pode ver é que ela dá bastante ênfase à narrativa da República paraense. Na verdade, todo o prédio, pois até o seu nome (Palácio Lauro Sodré) é em homenagem ao primeiro governador republicano do Estado.

Esse é o salão que mais demarca a característica da república, que é buscar criar uma nova imagem do Brasil e, nesse caso, da Amazônia. Por isso, há os desenhos do fruto do café, já que assim como o Brasil, busca demonstrar a importância e o avanço do Estado do Pará. Isso pode ser mais visto nas datas comemorativas de eventos republicanos.

Mas, como nesse trabalho tem um enfoque na exclusão, rememoro que o início do período republicano é um exemplo de exclusão política. José Murilo de Carvalho (1987), em seu livro *Os bestializados*, demonstra como o povo brasileiro assistiu “bestializado” à Proclamação da República e às transformações conduzidas pela elite nos primeiros tempos de vigência do período republicano da História do Brasil. Por isso, os direitos com os movimentos republicano não eram para todos:

O direito individual ao voto também era limitado. As mulheres, os analfabetos e os militares de baixa patente não ostentavam legitimidade ativa para o voto. Tais restrições reduziam enormemente a população eleitoralmente ativa do País, uma vez que as mulheres expressavam importante segmento dessa população e os trabalhadores, em sua maioria, ou eram imigrantes e, portanto, sem direito ao voto, ou eram majoritariamente analfabetos, descendentes de escravos ou não, também sem direito ao voto. Essas restrições políticas eram um retrato ampliado da exclusão pela etnia, pelo gênero e pelas condições sociais que grassava nos primeiros tempos republicanos.

Além disso, o sistema partidário regionalizado (os partidos eram então estaduais) reforçava uma prática política elitista e também patrimonialista. Era comum o uso de mecanismos eleitorais distorcidos, tais como o “voto de cabresto” e a “eleição a bico de pena”, implementados por práticas coronelísticas e por mandonismos locais. Os direitos civis eram privilégio dos segmentos mais abastados da população, que tinham, com exclusividade, acesso à propriedade e também ao saber (DELGADO, 2016, pag. 5).

A instauração da República do Brasil quebrou certos paradigmas daqueles momentos. Contudo, é preciso não esquecer que ela foi uma forma de unificar o país depois de tantos conflitos que ocorreram anteriormente nas rebeliões regenciais, por isso criou-se uma identidade Brasileira a partir da criação de um nacionalismo.

Entretanto, assim como o nacionalismo cria regras de pertencimento dos indivíduos a uma determinada formação social, pela mesma lógica, ele cria exclusões. Por isso, o

nacionalismo suprime pluralidades e regionalidades, sendo ele o resultado das práticas de dominação e o silenciamento da prática violenta feita pelo Estado sobre alguns grupos. O projeto nacional é a produção de um discurso sobre o outro, tornando racional e emocionalmente aceitável a conquista e a destruição daqueles que não compartilham a mesma identidade. Logo, a república caminhou no sentido de institucionalizar o racismo no Brasil, tornando-o parte do imaginário social (ALMEIDA, 2019).

Essa exclusão pode ser vista nas questões das folhas de café pintadas na parede, quando o museu busca demonstrar a importância local da borracha para o Brasil, assim como o café era. Aqui, a narrativa da construção, a participação dos negros e indígenas na questão da borracha não são faladas, sendo que o museu replica a exclusão que era feita destes grupos na história do Estado.

Ao exaltar somente o governo e seus feitos, acaba por, novamente, deixar como protagonista um grupo apenas que teve participação na história política da região. Ele não mostra quem não era ouvido nessas decisões tão importantes ao Estado. A própria Cabanagem é um exemplo dessa exclusão política.

No caso da expografia desse salão, só falar sobre a república não seria um problema se houvesse uma narrativa destoante, que questione esses ideais europeus e que mostrasse protagonismo aos grupos excluídos e a exclusão social destes. Mas quando isso não há, ela só se torna uma reforma da narrativa dominante que, como visto, mantém um discurso de hierarquia cultural.

A obra *A conquista do Amazonas*, que veremos mais a seguir, representa a questão da formação simbólica do período republicano e por isso residia nesse espaço; mas, como visto, ela foi mudada devido à dificuldade de conservação do local.

9.7 REVISITAÇÃO: ATELIÊ ABERTO

Embora esse seja o salão que funcione para agregar as obras de artes do museu, por isso o nome de pinacoteca, nele há uma mesa grande com cadeiras. Isso demonstra que, embora algumas salas sejam temáticas, modificadas para atender uma narrativa, elas ainda buscam mostrar o caráter original do espaço, que era um local de moradia. Ou seja, a narrativa sobre a vida elitista daquela época é tão entoaante que, apesar de a sala da pinacoteca ser temática, ela ainda é vista como um elemento para construir uma narrativa que coloque em evidência a vida elitista.

Como é dito na mediação, as obras foram feitas a pedido de mecenas e tinham por características reproduzirem modelos europeus. Elas eram obras que tinham o objetivo de civilizar o público a partir de seus ideais. Isso é relatado na mediação, mas não há nenhuma informação por escrito que um visitante sem mediação possa ler. Logo, ela serve como uma galeria de uma arte de gosto daquela elite, daquele tempo.

Assim, essa sala, embora pareça ter temática sobre arte, acaba por se juntar a outras salas que buscam demonstrar um certo estilo de vida, como a sala de jantar, os salões temáticos e a sala da renascença.

9.8 REVISITAÇÃO: SALA VICENTE SALLES

A obra da conquista fazia parte antes do Salão da Renascença, por isso, ela tem em seu caráter ser uma obra que tinha por objetivo as pretensões da república. Contudo, ao mudar para um lugar próprio, as ideias que ela busca apresentar ganham potência, já que a sala é feita unicamente para a contemplação à obra.

Nos totens que há na sala há informações apenas sobre o porquê da obra, sobre o artista e sobre a restauração. Contudo, nela não há apenas a narrativa do contexto histórico que fora criado, mas também a artística que o pintor buscava expor. Sem a visita guiada, o visitante irá contemplar somente a narrativa que há na tela.

A tela de Parreiras é analisada no trabalho de Raimundo de Castro (2019) e nele é demonstrado que a criação da obra se deu no início da República paraense, época em que as telas de caráter histórico faziam parte de projetos que procuravam reforçar certas ideias, principalmente a de identidade e nação. Por isso, a maioria delas era feita a partir de encomendas e havia uma pretensão política por trás. Com a obra *A Conquista do Amazonas* não foi diferente, já que tinha por finalidade a própria celebração do governo, que buscava manifestar os princípios éticos e políticos que inspiravam o novo regime (CASTRO, 2019).

A arte é o primeiro modo de expressar uma ideia, por isso marcam o início da arte como o início da linguagem. Esse tipo de linguagem, que utiliza de imagens, tem um grande potencial, como diz Manguel (2001), pois, assim como as histórias, nos informam. Diferentemente das palavras, que necessitam de uma reflexão e significação do que foi dito, as imagens se apresentam à nossa consciência instantaneamente, encerradas, completas (MANGUEL, 2001).

Junta-se a isso o fato de os museus de história, na contemporaneidade, serem um dilema, já que essas instituições tiveram sua gênese em um mundo europeu e que serviam a uma elite que buscava se impor sobre outras culturas, e têm forte poder de coesão devido serem vistos como os donos da verdades, espaços tidos como completos, absolutos, e concluso, como se toda a história estivesse contida ali fosse pautada na exatidão do real (MONTALVÃO, 2003). Logo, a simples exposição de um patrimônio artístico em um museu de história é problemática, pois na obra há não somente as narrativas do seu contexto histórico, mas também a própria narrativa da tela.

Nessa narrativa há um já dito, um interdiscurso que, fora os valores estéticos, traz consigo valores culturais, sociais, políticos que representam um domínio lusitano sobre os povos amazônicos e negros, demonstrando a soberania do homem branco. Como a tela visa reviver as grandes conquistas do passado, ela busca a representação da conquista do novo mundo, a condição de domínio da natureza pelos europeus e a conquista sobre os povos nativos, podendo-se ver o caráter de hierarquia cultural residente nessas representações.

A mediação fala sobre outra visão que pode se ter sobre a obra. Nessa perspectiva, os povos indígenas seriam os protetores da natureza e os portugueses os destruidores da mata.

Partindo da ideia que o visitante é uma pessoa neutra, mesmo assim a outra perspectiva que a mediação relata é incongruente com aquilo que foi demonstrado na exposição. Durante toda a exposição, há narrativas sobre uma vida elitista, branca e européia, colocando esses grupos como protagonistas, glorificando este Ideal de vida que excluiu os outros grupos culturais. Por isso, quando o visitante chega ao quadro, ele estará mais propenso a aceitar estes como protagonistas e ver os indígenas como os outros. Se a exposição, desde o início, fosse latente em questionar esse protagonismo branco no poder estatal, essa visão dos portugueses como destruidores da natureza, como os vilões e os indígenas como protagonistas e os heróis, como dito pela mediação, poderia fazer sentido.

Mas esperar uma leitura crítica dos visitantes ao contemplar a obra, tendo em mente a colonização e seus malefícios, seria esperar que toda a herança racista e desigual da colonização simplesmente findasse, deixado nenhum legado. Coisa que não aconteceu em toda a história do Pará, como foi visto, e sim se manteve durante todo esse tempo uma hierarquia cultural na região.

Portanto, quando o museu entrega ao seu visitante apenas a narrativa da tela, sendo a narrativa excludente e colonial, do herói branco e da modernidade que só seria alcançada a partir dos brancos portugueses, ele entrega uma narrativa que demonstra a hierarquização cultural, principalmente porque os processos de dominação política e ideológica, como visto

anteriormente, se dão por meio da naturalização de certas imagens. E, como diz Rodney William (2019), o corpo de um indígena está impregnado de cultura e memória. Por isso, ao mostrá-lo quase vestido, é demonstrado que aquela cultura é inferior, que agora o europeu, civilizado, está trazendo o progresso.

9.9 REVISITAÇÃO: GALERIA DOS GOVERNADORES

A parte do corredor é temática e abriga retratos dos governadores do Estado. Ela é o exemplo da história do poder da região, pois demonstra a ausência de negros e indígenas, ou seus descendentes, no poder estatal, coisa que não é dita na mediação e muito menos em uma narrativa expográfica. Nessa parte, a narrativa expográfica apresenta apenas uma elite política, não havendo um protagonismo de outros grupos.

9.10 REVISITAÇÃO: SALÃO DO BAILE

O Salão de Baile fica fora da exposição permanente, mas faz parte da dinâmica da mediação. Nele, não há acervo, mas é usado como galeria, em algumas exposições e como espaço de eventos. Mas só o fato de ele ser colocado na rota de mediação, demonstra que a mediação o usa para remeter à vida que havia naquela época, mostrando espaço de lazer daquela elite. Ou seja, ele é inserido por reforçar um estilo de vida e dar um protagonismo a um grupo.

9.11 REVISITAÇÃO: SALA EDUARDO ANGELIM

Aqui, como mostrado nas entrevistas feitas com pessoas que trabalharam na construção da expografia, fora construída uma narrativa cabana feita por um acervo já existente e que não pertenceu à época da Cabanagem. O acervo pertencia à coleção motoki e fora um dos primeiros que compuseram o museu desde a sua formação.

Esse acervo se fez com partes de construções antigas (a grande maioria do contexto da *Belle Époque*) que foram reunidas a partir da demolição destes locais. Mas o que quero apontar é como os objetos foram usados para construir uma narrativa de um contexto que o

museu não tem acervo. Ou seja, há um esforço narrativo aqui para se falar sobre a Cabanagem. Esse discurso é feito para dar um protagonismo aos cabanos. Na análise, deixo essa sala por último, porque é a única que, ao meu ver, tem uma dinâmica diferente das outras. Assim como a sala de Plácido, ela tem por ideia mostrar uma cultura não elitista e dar protagonismo a esses grupos, mas aqui se difere, pois faz isso sem os inseri-los em parâmetro brancos, europeus, cristãos e elitistas.

A sala também se diferencia ao demonstrar que, com um esforço expográfico, é possível trabalhar um discurso sem que haja um acervo do contexto daquela narrativa e como não se prender apenas ao contexto e a história que o objeto traz.

Contudo, apesar de a sala apresentar uma participação popular, um protagonismo dos povos subjugados pelo governo português e demonstrar, através da narrativa, que a violência feita pelos cabanos era uma resposta das violências sofridas pelos grupos subjugados durante a história do Estado, ela ainda contém alguns “poréns”.

A Cabanagem foi um levante motivado por toda uma subjugação que havia na região; no próprio texto narrativo da sala, fala-se que pelo Pará ficar longe da sede do poder, se criou aqui um autoritarismo de larga escala, pois em nenhum outro lugar do Brasil houve tantas práticas de crueldade. Contudo, não é falado sobre essas práticas. A sala, embora busque falar sobre a Cabanagem, quando se é mencionada apenas a revolta, não demonstra os motivos dela mais detalhadamente. Quais os interesses destes grupos que não eram levados em conta pelo governo?

A Cabanagem aconteceu com o intuito de desafiar o poder central e buscar representatividade de interesses, uma ideia de vida mais democrática na região (HARRIS, 2017). Por isso, essa perspectiva é essencial, para que os cabanos não sejam esquecidos, como acontecia na época.

Mas o quero apontar aqui é que, com toda a análise que demonstrei anteriormente de que a expografia das outras salas dá uma valorização a um estilo de vida elitista, essa é a que mais demarca que há uma exaltação do que foi apontado.

Nas outras salas, a vida de uma elite branca, européia e cristã era o que estava em destaque e os outros grupos culturais só estavam inseridos ou enquanto curiosidade, ou com papéis secundários. A Sala Eduardo Angelim, que deveria ser uma sala voltada para os grupos subjugados, apresenta uma equivalência, havendo narrativas de uma cultura elitista através da exposição de seus objetos. Um desses “poréns” é que mesmo aqui, ainda é forte uma exaltação feita para esses grupos elitistas, sendo até mais forte do que as dos grupos subjugados, como quando na mediação se faz uma assimilação somente com os objetos

(como a maçaneta) da elite com a vida atual dos visitantes. Isso demonstra quanto é forte essa exaltação. Foi por isso que coloquei essa sala por último nessa revisitação, pois ela torna mais latente a ausência dos grupos subjugados nas outras salas, pois demonstra a falta de equivalência narrativa sobre eles, enquanto que aqui é mais dosada.

10. CONCLUSÃO DA ANÁLISE

No livro *A revolução dos bichos*, de George Orwell, logo depois de os bichos tomarem a fazenda, eles vão à casa do fazendeiro e decidem torná-la um museu. Posteriormente, eles criam os sete Mandamentos que guiarão os bichos no modo de levar a vida a partir da revolução. Nestes mandamentos, há explicitamente o postulado de que todos os bichos são iguais e estes devem se afastar de tudo que os levar a parecer ou estar ligado aos humanos e seus hábitos.

A casa foi preservada exatamente como o fazendeiro deixou para que, a partir da narrativa dos mandamentos, ela sirva como um espaço que marca o que é humano, o que deve ser evitado. Assim, ela não é destruída, pois seu valor é essencial para a construção de uma narrativa que visa demonstrar que tudo que está ali representa um modo de vida que subjugou os animais ao sofrimento, porque eles eram vistos como força de trabalho que sustentava o luxo do fazendeiro e a vida boa que ele tinha, enquanto a vida dos animais era tida como inferior e que, por isso, deveria ser sacrificada para servir ao seu dono.

Com o passar do tempo, o livro narra como Napoleão, o porco que administrava a fazenda, passa a cada vez mais adotar os costumes humanos, sendo a casa usada como sua moradia. Usar roupas e lençóis era proibido, de acordo com os mandamentos, mas passam a serem aceitos, visto que Napoleão os reinscreve a seu gosto, sendo ele e seus aliados os únicos usufruidores dos benefícios que a casa proporcionava. Assim sendo, para a elite que se formou entre os bichos, a casa, que era um museu, passou a ser um espaço de memória, um espaço que estes se espelhavam se tornar. Neste caso apresentado no livro, vejo dois tipos de construção discursiva em museus, o Museu-narrativa e o Museu-memória.

Myrian Sepúlveda dos Santos, ao estudar o Museu História Nacional e o Museu da República, ambos históricos, cunha dois tipos discursivos em museus. O primeiro é o Museu-narrativa que é:

(...) aquele em que a narrativa histórica subordina à sua lógica o discurso do objeto. Nele há um claro distanciamento entre presente e passado, uma vez que o passado é

apresentado por meio de uma crítica neutra e/ou ideológica - em ambos os casos uma postura distante em relação ao passado. O “sentimento nostálgico”, capaz de reviver a tradição, de permitir uma identificação entre o ontem e o hoje, inexistente quando se prioriza a razão e se expulsa o irracional do objeto. Estes, como símbolos, são utilizados para construir uma metáfora do que foi passado segundo a lógica de seu tempo. A história não é utilizada para rememorar fragmentos do passado; ela é a autocompreensão da humanidade (DOS SANTOS, 2009, p. 23)

Ou seja, o Museu-narrativa usa dos objetos históricos para fazer uma crítica histórica que servirá ao presente. Já no Museu-memória:

(...) a história é apresentada por uma sequência de objetos e palavras do passado que reflete uma temporalidade descontínua e pontual. O forte simbolismo ou carisma atado às peças remete não a elas próprias, mas a uma realidade maior, da qual os objetos são apenas um fragmento (DOS SANTOS, 2009, p. 22).

O Museu-memória tem por intenção rememorar uma experiência do passado, por isso, usa dos seus objetos para criar vínculo com este passado pretendido.

Baseado na fábula de George Orwell, na perspectiva de Myrian Sepúlveda e na ideia trabalhada anteriormente de que os museus de história na contemporaneidade são um dilema, já que têm forte poder de coesão, vejo que estas instituições podem funcionar de duas maneiras: ou como um espaço de criação de um discurso revolucionário, que busca questionar uma subjugação de grupos; ou como um espaço de memória que guia uma elite, que deveria estar no topo, para a manutenção de uma ordem excludente.

Por isso, noto na análise expográfica do Museu do Estado do Pará esses dois pensamentos. Como visto anteriormente, a expografia é como se posta o acervo e as narrativas no espaço para se fazer a comunicação com o visitante, e é nela que está mostrado o discurso do museu. Noto que há momentos em que a expografia do MEP, com a mediação, busca levantar questões históricas e até atuais, sendo igual a um museu-narrativa, visto que estas são salas temáticas (não confundir com os salões temáticos) que têm por pretensão contar uma narrativa a partir de um esforço expográfico, que extrapola a história específica do prédio ou do acervo exposto.

Em outros momentos, a expografia do museu funciona como um “lugar de memória”. O historiador francês Pierre Nora (1993) define a memória como algo vivo, e, quando uma lembrança não está em nossa memória, é necessário criar suportes para rememorar-la, o que ele denomina de “lugares de memória”. Ou seja, criamos suportes para que aquilo ainda esteja em evidência, pois “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1993, p. 9). Nesse momento, a expografia busca rememorar um período

histórico, sendo este caso acontecendo em quase toda a exposição permanente sem a mediação, e sendo parecido com o museu-memória, que é focado no histórico do objeto e no histórico do prédio, levando em consideração a função da sala e seus ornamentos.

Nesse contexto, vejo que a expografia do museu funciona em alguns momentos como expografia-narrativa, que é temática (Sala Plácido, Sala Landi, Sala Cabanagem, Pinacoteca, Sala da conquista, Corredor dos governadores), e em outros como expografia-memória, salas que rememoram a função do espaço (sala de jantar, salões temáticos, salão renascença).

Na parte da expografia-memória, a exposição glorifica objetos a partir de uma perspectiva de que o que é mostrado ali é bonito, é melhor e, por isso, deve ser exaltado. Ao usar os objetos da sala para rememorar um período da história do Estado, a expografia-memória acaba por privilegiar e colocar em destaque um estilo de vida burguês, elitista e branco, excluindo todos os demais grupos de sua narrativa, estes aparecendo apenas como pontos de curiosidades na mediação.

Como demonstra Silvio de Almeida (2019), o racismo em uma sociedade globalizada aparece como disfarce, por isso antes ele era exposto através de uma desumanização de grupos subjugados, agora ele aparece mais sutil, ele humaniza esses grupos, mas tal humanização acontece de uma forma que possa ser controlada. Em vez de destruir a cultura tida como inferior, é mais eficaz determinar seu valor e seu significado.

Por isso, apresentar um modo de vida como melhor acaba por determinar um valor menor aos outros. Embora a exposição fale sobre o “povo” (diversos grupos populares que estão a baixo de uma elite), o seu modo de vida acaba por ser menor perto da monumentalidade da vida burguesa. Ou seja, a exposição humaniza e dá um pequeno protagonismo em alguns locais a uma vida não branca e não burguesa, mas ela é vista como menor, de menos valor.

Almeida (2019) diz também que as instituições são a materialização das determinações formais da vida social. Em outras palavras, elas não são inerentes aos conflitos da sociedade, mas são atravessadas por eles. Quem detém o poder é quem exerce o domínio da organização política e econômica da sociedade, e eles se mantêm no poder através da capacidade de “institucionalizar seus interesses, impondo na sociedade regras, padrões de condutas e modos de modos de racionalidade que tornem ‘normal’ e ‘natural’ seu domínio”(ALMEIDA, 2019, p, 40). Ou seja, elas são resultado do que se há na sociedade. Contudo, como demonstrado por questões históricas e contemporâneas da museologia, os museus devem ser locais de debate.

Segundo Mário Chaga, *Há uma gota de sangue em cada museu* (2015). Ele exemplifica que por trás de toda história há conflitos, há exclusão. Por isso, instituições em um meio desigual e discriminante, que busquem um desenvolvimento social, devem combater essa visão, e não serem um produto dela. Nesse caso, para combater a hierarquização cultural histórica e atual, o museu deve pensar decolonialmente e ir contra a subjugação dos grupos excluídos e demonstrar como eles foram excluídos.

Os museus são instituições argumentativas, como demonstra Pessanha (1996, p. 33):

[...] mais do que em discursos museais, eu falaria em argumentos museais. Os museus, a meu ver, e não só os museus, mas as ciências humanas também, e não só as ciências humanas, a filosofia também, nós todos no dia-a-dia somos seres fundamentalmente argumentativos, persuasivos, o que é uma maneira de dizer que somos seres sedutores. Pretendemos cativar para nossas ideias, nosso ponto de vista, nossa causa, nosso programa, nosso partido, nossa religião, nossa mercadoria, nosso produto, nossa empresa, nossa pátria, nossa causa política, enfim, o tempo todo estamos não simplesmente nominando coisas - água, água, copo, copo, caneta, caneta, não importa -, nós não estamos dizendo às crianças 'pedra', 'lago', 'árvore', mas 'não suba na pedra', 'não meta o pé no lago'.

Por isso, é importante ver essas instituições como instrumentos, com o intuito de sensibilizar os visitantes com suas narrativas. Ou seja, o método que ele usa para firmar seu argumento é através da sensibilização.

Vendo dessa forma, o Museu do Estado do Pará se forma por usar da monumentalidade e do fetiche de seu acervo para sensibilizar seu público. Isso pode ser visto quando há algumas dinâmicas, como deitar no chão para ver alguns detalhes da arquitetura e o lustre (como é feito na sala do governador), e também quando há toda uma narrativa que busque criar um vínculo do visitante com o acervo, fazendo uma ligação do passado com o presente (como acontece na sala de jantar quando a mediação pergunta com são os talheres da casa do visitante e quando, em uma parte dos salões temáticos, faz uma ligação do namoro de hoje com a namorada).

Isso tudo faz com que o visitante se torne mais afetivo com os objetos que pertencem a uma elite, como acontece na sala da Cabanagem, por exemplo. Nela, quando há uma dinâmica de comparação dos objetos do passado com a vida na atualidade dos visitantes, acontece só com os objetos que pertencem, de acordo com a narrativa da sala, à elite, como é o caso da maçaneta. Não há uma sensibilização por parte dos objetos que busque representar uma cultura negra ou indígena, até porque há poucos objetos desses grupos. Contudo, destes poucos, os que podem fazer uma narrativa como essa, não fazem. A escarradeira tem um potencial de ser um documento da realidade desigual da época, mas isso não é feito. O

próprio quadro *A conquista do Amazonas* é um exemplo disso. Não há uma sensibilização do visitante com aspectos indígenas e negros.

A sensibilização aqui é feita só pela monumentalidade, de como tudo aquilo que pertence a um grupo elitista foi grande e é bonito. Isso passa desde a monumentalidade do tamanho e de quem fez a obra *A conquista do Amazonas* (já que a narrativa da sala da conquista só foca nisso, em exaltar o grupo responsável pela obra e, por consequência, exaltar sua visão de mundo sobre os outros povos), até a glorificação do prédio, tendo a sua mais imponência uma sala feita somente para o construtor dele.

A sensibilização não passa só pela monumentalidade, mas pode ser feito o oposto. Como diz Mário Chagas (2015), devemos mostrar as gotas de sangue que há nos museus, ou seja, os conflitos históricos que há nessas instituições. No caso do Pará, a hierarquia cultural construída na história do Estado seria essa gota de sangue. Logo, a narrativa poderia mostrar que toda aquela monumentalidade fora feita a partir de sacrifícios e subjugação de culturas. Essa sensibilização da expografia poderia levar a um certo desconforto com determinadas narrativas, como as narrativas machistas, elitistas, racismo, ou seja, narrativas colonizantes. No entanto, narrativas desconfortantes para o visitante não são tabus no ramo museológico, pois vários museus trabalham com essa ideia. O próprio museu de Auschwitz-Birkenau é um exemplo disso. Os museus que trabalham com essa perspectiva expográfica buscam mostrar como ideias podem levar a catástrofes, coisas que podemos ver também na história do Estado do Pará.

Mas a justificativa para não criar narrativas desconfortantes cai por terra quando há, em certas dinâmicas de mediação do Museu do Estado do Pará, uma visita ao calabouço do prédio, local onde ficavam os escravos. A mediadora disse que às vezes leva os grupos lá. Eu não inseri anteriormente essa informação na análise expográfica porque ela fica na parte de exposições de curta duração, sendo, muitas vezes, usadas nessas exposições. A dinâmica que é feita nessa parte do museu é fechar o calabouço para que os visitantes sintam a claustrofobia que era ficar preso ali. Embora a dinâmica demonstre uma sensibilização desconfortante quando se fala sobre a escravidão, essa acaba sendo uma única parte do museu que tem uma narrativa sobre os negros.

Mas voltando para a discussão sobre a sensibilização pela monumentalidade, ela é um modo de discurso feita pelo museu para cativar no público as ideias e representações dos objetos que há nele, e, como demonstrado na revisitação das salas, são ideias excludentes. Construir uma narrativa que questione essa monumentalidade seria construir uma expografia-narrativa.

A expografia-narrativa tem por intuito criar uma narrativa muitas vezes contrária ao que o objeto representa, por isso ela pode ser denominada de antifetichista, pois esvazia o objeto de sua carga simbólica e usa-o apenas como um instrumento para criar uma narrativa. Isso é possível, mas não sem algumas perdas, já que perde a sua aura ao ser destinado a um lugar distante e alheio à sua formação (DOS SANTOS, 2009).

Com isso, sabendo da importância do objeto histórico para criar uma aura do que é verdade, do que é real, uma aura que carrega história, não basta tentar retirar as narrativas que aquele objeto traz para combater uma hierarquia cultural, e não basta somente criar uma expografia-narrativa sobre os malefícios que aquela perspectiva excludente suscita, pois as perspectivas dos outros grupos ainda estarão excluídas.

Por isso, como diz Van Dickj (2008), o discurso produz um abuso de poder (no caso estudado, um poder que hierarquização de culturas), logo, baseado em um discurso sobre um grupo. Para que haja a quebra desse abuso, se deve ter uma equivalência de protagonismo. Portanto, para ser um lugar de decolonialidade, o museu deve estar atento para esses conflitos socialmente internamente, pois, como visto, o seu próprio acervo é um produto dessa sociedade desigual e conflituosa. Ele deve olhar para a sociedade e para si e pensar ideias que contrapõem os pensamentos que contribuem para a desigualdade e fortalecer a representatividade.

Sendo assim, na sala de jantar, ao invés de falar que só havia um patriarcado na época, poderia haver questões sobre o feminismo e o papel da mulher na atualidade. E, sendo o prédio um palácio dos governadores, por que não falar sobre a ausência das mulheres no governo do Estado e mostrar as poucas que governaram? Mostrar que havia um patriarcalismo é apenas uma informação vaga. Mostrar o que ele gerou e ainda gera é importante para levantar uma reflexão sobre o tema, pois assim se construiria uma visão negativa sobre o mesmo. Mas já que a sala fala sobre uma época passada, pois os objetos que há nela são importantes para a narrativa, poderia demonstrar o protagonismo feminino do período, como o caso do matriarcado que havia na região e que foi de suma importância na vida social e econômica do Estado. Devido os homens, na época, realizarem trabalhos temporários longe da cidade, logo, a estabilidade da organização doméstica era fornecida pelas mulheres. As residências, então, eram governadas por valores femininos, valores que eram ou uma modificação de costumes portugueses ou tinham continuidade com costumes indígenas ou africanos (HARRIS, 2017). Se isso ocorresse, haveria uma narrativa que mostraria um protagonismo feminino e iria contra o patriarcado que foi apontado na

mediação, não havendo apenas uma narrativa que só aponte como o patriarcado machista foi maléfico, mas que, apesar de ser negativo, ainda estaria como central a figura masculina.

Já na sala de Plácido, embora a expografia levante a questão que havia forças estatais que, a partir de uma vontade religiosa, buscavam controlar a cultura popular, não se levanta a questão sobre a força controladora que a igreja católica teve sobre as demais religiões. Como diz Abdias Nascimento (2016), essas religiões de matrizes não brancas eram postas fora da lei no Brasil oficial, e, por isso, só sobreviveram das investidas destruidoras do grupo dominante da época através do recurso de sincretismo. Portanto, para demonstrar uma presença negra e indígena na cultura na formação do Estado, ou seja, de uma equivalência narrativa de culturas, deve-se mostrar que elas não só contribuíram, mas foram protagonistas da história local.

Dessa lógica, o museu poderia, a partir desse ponto importante que é história do edifício com o Círio de Nazaré, narrar sobre outras formas de religiosidade que não seja apenas a de matriz cristã, que foi trazida pelos europeus. Assim, haveria uma inserção da pluralidade de percepções culturais religiosas na expografia, ao invés da inserção dos diversos grupos culturais em uma narrativa cristã/branca/européia.

A instituição é um museu que visa contar a história do Estado do Pará, por isso, seria mais importante e mais adequado haver na expografia narrativas que englobam os diversos tipos de culturas e sociabilidades que houve no Estado; seria importante a presença de temas que busquem fazer um panorama das diversas questões existentes no Estado. Portanto, uma sala que busque falar sobre religião, ao invés de um evento específico, seria mais adequada para a proposta do Museu. Não que o relato sobre o início do Círio de Nazaré e a importância do prédio para o evento não seja importante, ele é bom para contar a história de um ramo religioso do Estado, nesse caso o cristão. Entretanto, quando só dele é falado, sabendo da função cristã na colonização da região e a hierarquização desta à frente dos demais tipos de relações culturais, acaba por esse discurso impor uma importância ao Círio para a sociedade, esquecendo todas outras, replicando esse discurso colonialista. Fora que só se aponta a importância do edifício para o Círio, mas ao requerer uma narrativa do Círio mais aprofundada, o visitante é direcionado ao Museu que é exclusivo sobre o evento e que fica logo do outro lado da praça.

Na sala de Landi, o arquiteto é colocado como genial, responsável por muitas edificações pela cidade, mas quem foi a mão de obra responsável por construí-las? A igreja de Santana, localizada no Largo de Santana, Bairro do Comércio e que foi construída em 1782, foi projetada por Landi, mas quem foi a sua mão de obra foram seus escravos. A igreja

do Rosário dos homens pretos, que fica na Rua Padre Prudêncio no bairro da Campina, erguida por volta de 1848-1850, foi construída por escravos e negros libertos. Algumas adaptações feitas por indígenas nas igrejas de Santo Alexandre e do Carmo substituíram modelos trazidos da Europa por desenhos de anjos mestiços, flora e fauna regionais (DERENJI, 2009).

Essas informações não estão contidas na expografia. Sabendo delas, e da mão de obra escrava que havia na região, essa questão das obras de Landi e da história do edifício seria um ponto para falar e inserir a discussão sobre a escravidão, coisa que não há no resto da exposição (a não ser na sensibilização de claustrofobia do calabouço, que só as vezes acontece). Apontar essas informações, mostrando o trabalho de indígenas e africanos na construção destas edificações, é trazer para a discussão do museu a questão da subjugação de culturas na região, demonstrando que os negros e indígenas eram vistos só como mão de obra. Além de que, apontar sobre as adaptações feitas pelos indígenas ao inserir modelos de anjos mestiços, flora e fauna regionais, seria mostrar um simbolismo próprio destas populações, dando assim um protagonismo a esses grupos, mostrando-os como construtores da cidade, tanto no aspecto físico quanto no simbólico.

Ao mostrar Landi em destaque em uma sala só para ele, coloca-o como o que trouxe a modernidade para a região. E, apesar de falar sobre a sua trajetória até aqui, a sala não problematiza o motivo de sua vinda para cá. As missões demarcadoras, que tinham o intuito de demarcar um território europeu sobre a região, não respeitaram a localidade, seus habitantes e suas espacialidades. Por isso, o museu, sendo um instrumento de debate a favor de um desenvolvimento local, deve através de seus temas discutir questões históricas contemporâneas de sua região. Logo, discutir questões como as missões demarcadoras que fizeram Landi chegar na região, seria discutir questões que afetaram e afetam a região amazônica, como a questão de vazio demográfico que tanto afetou a região e que tem como um dos seus inícios essas missões colonizadoras. Criar uma narrativa que problematize Landi e sua vinda para cá não tiraria dele um protagonismo na história do Estado, mas questionaria os ideais colonizantes que há por trás de sua figura.

Já nos salões temáticos, é demonstrada a essência da história do lado branco, europeu, elitista e cristão, como mais sobressalente do que as outras culturas, havendo uma glamourização daqueles ideais de vida, sendo demonstrado através da decoração desses salões que é buscado pela instituição manter na expografia do jeito que eles eram e recriar a aura daquele tempo. Lembrando que a aura daquele tempo era inserir uma simbologia europeia no espaço governamental, pois esse era o ideal de vida que buscavam, como

demonstrado na parte que contei sobre a história do edifício e da inserção de temáticas de salões com temáticas europeias, como o Pompeiano.

A dinâmica feita aqui é de sensibilização do público com os objetos destas salas como é o caso da exaltação incisiva dos lustres, da dinâmica de pedir para os visitantes deitarem e admirarem a pintura feita na parede e no teto, a assimilação da vida dos visitantes com a namoradeira etc. Contudo, isso não acontece quando o objeto exposto tem relação com uma cultura não branca, como a escarradeira.

Olhando pelo lado Museológico, a escarradeira emana musealidade. A musealidade é quando um objeto tem um potencial de ser um documento de uma realidade (MAROEVIC, 1997), ou seja, de carregar uma narrativa. A escarradeira, então, tem por trás toda uma história sobre a escravidão e o racismo que houve no Estado, mas acaba sendo esquecida.

Como aponta Almeida (2017, p. 33):

A consequência de práticas de discriminação direta e indireta ao longo do tempo leva à estratificação social, um fenômeno intergeracional, em que o percurso de vida de todos os membros de um grupo social - o que inclui as chances de ascensão social, de reconhecimento e de sustento material - é afetado.

Ou seja, a perspectiva racista da escravidão é responsável por grande parte da desigualdade histórica. Logo, a escarradeira é de suma importância para a construção de uma narrativa sobre a desigualdade histórica e atual, mostrando que a riqueza foi construída no sacrifício de uns e no privilégio de outros. Portanto, ela é um ótimo objeto para ser discutido sobre a hierarquização cultural na região, mas tal aspecto acaba sendo esquecido expograficamente. Inclusive, no totem expográfico da sala, onde há a história do salão com um mapa e a descrição de todos os objetos que há nele, não há a descrição da escarradeira. É como se ela não existisse. Embora seja feita de prata, o que mostra o poder das riquezas daquele grupo, ela é esquecida, diferentemente de todos os outros objetos feitos de prata e que ganham certa monumentalidade na exposição devido ao valor econômico que o metal tem.

Assim, percebe-se que estes salões, por terem uma expografia-memória, apresentam perspectivas iguais a da criação dos museus de história que, como visto, tinham essência colonializante, já que buscava tentar civilizar o visitante a aquele ideal de vida demonstrado.

Na sala da Cabanagem, há uma narrativa que diz que o prédio é o exemplo do poder português, e essa narrativa seria bem quista nos salões temáticos, já que ela atrela as questões a essas salas gloriosas. Logo, esta sala seria importante para apontar que uns eram subjugados para o privilégio dos poucos, sendo isso feito através de uma narrativa que demonstra que

tudo aquilo representa o poder que houve na história do Estado dos brancos sobre os outros grupos, e que aquilo representa uma hierarquia cultural construída por estes donos do poder. Portanto, glorificar o edifício e sua história na expografia e na mediação seria colocar como destaque essa hierarquização cultural.

Então, poderia-se construir uma narrativa na própria sequência das salas. A sala da Cabanagem é primeira e como o movimento é demonstrado na narrativa como algo que veio de baixo, contra esse poder e essa hierarquização cultural, se deveria começar mostrando o poder português, sua ideia de progresso e seu luxo. Trazer depois a narrativa crítica da Cabanagem a esse poder potencializaria a história do movimento e faria uma melhor comunicação dos ideais da Cabanagem, pois assim seria construída uma narrativa que mostraria para o público o preço que muitos pagavam para tal luxo de poucos.

Já no salão da Renascença, criar uma narrativa que expõe os conflitos da República é essencial. Por isso, pensar em uma ideia que vai contra essa proposta de glorificar a forma colonizante, e, portanto, hierárquica, que se formou a República e também trazer protagonismo na exposição aos grupos excluídos seria construir uma narrativa que questione esses ideais da república e mostrar a participação deles no Estado durante esse período.

A Cabanagem seria uma forma de construir uma narrativa problematizante sobre a exclusão social e política de certos grupos. Contudo, a sua sala se parece modesta comparada à sala da Renascença, levando em conta os detalhes e o tamanho do espaço. Isso acaba por dar um destaque maior à narrativa sobre a República comparada à da Cabanagem. Isso pode ser visto na própria construção narrativa do totem expográfico e da mediação que tratam essa sala como o grande salão do Palácio. Se essa é a sala em destaque dentre todas as coisas, cadê as narrativas populares, dos grupos subjugados na história do Pará?

Na sala da *conquista do Amazonas*, a exposição apenas da narrativa do autor da obra é muito problemática, porque ela tem destaque no museu, tendo até uma sala só para ela com poltronas para sua admiração. E, quando a instituição propõe aos visitantes contemplar o discurso da tela que representa a subjugação de povos indígenas, colocando-os em segundo plano e como inferiores, ela apresenta algo totalmente colonialista em uma região que fora marcada historicamente por uma forte desigualdade social (como visto nos capítulos anteriores) e corrobora com uma estrutura racista. Não quer dizer que devemos apagar esse tipo de narrativas, mas quando há a exposição desse tipo de patrimônio, deve-se fazer um grande esforço contrário de decolonialidade para apontar que aquilo representado é uma afirmação de poder daquele momento, que foi resultado das experiências do passado.

Quando se expõe esse tipo de patrimônio, que traz narrativas colonialista, de um ideal branco europeu, torna-se necessário toda uma contextualização sobre o discurso colonialista e os malefícios que ele produziu sobre os povos indígenas e negros, pois assim ele estará inserindo esse pensamento no visitante. Como demonstra Van Dijk (2015), o discurso racista não se caracteriza apenas por uma apresentação negativa sobre o outro, que demonstra o nós como superior e o eles como inferiores, mas também se apresenta quando se torna branco essa representação desigual. Essa é a primeira representação imagética indígena na expografia, e, embora em outras salas haja descrição destes, não há imagem. Assim, quando estes estão em destaque na narrativa expográfica do museu, como é o caso no quadro, eles são narrados como inferiores.

Essa é a peça mais importante do museu, podendo dizer que é o carro-chefe da instituição, principalmente pelo seu tamanho e sua grandeza artística. Por isso, deve haver por parte da instituição um esforço narrativo contrário à narrativa dele que acaba por se tornar tão potente devido a esse fetichismo que há pela obra. Logo, seria de grande valor narrativas críticas sobre a perspectiva que se cria sobre os indígenas, demonstrando o quão maléfica essas visões foram historicamente e são atualmente para esses povos.

No passado, se construiu essa hierarquia a partir de um embranquecimento do protagonismo no Estado. Abdias Nascimento (2016) diz que o embranquecimento foi feito no Brasil como modo de genocídio, pois a representação de uma história do Estado sem aparecer os grupos indígenas e negros, e quando aparecem não sendo protagonistas, e o museu está sendo complacente a esse pensamento. Ou quando não, esse pensamento aparece como ideia de uma democracia racial que “serve a um modelo de opressão que exclui e mata, pois transmite a ideia de convivência pacífica e harmoniosa, de igualdade de condições e direitos, de pleno acolhimento das práticas tradicionais de negros e indígenas no caldeirão cultural da miscigenação e dos múltiplos sincretismos que caracterizam a brasilidade” (WILLIAN, 2019, p. 52-53).

Como diz Silvio de Almeida (2019), as pessoas racializadas são formadas por condições estruturais e institucionais. A ação dos indivíduos se dá em molduras de sociabilidade dotada de constituição historicamente inconsciente e do imaginário social que foram feitas a partir da manutenção de um poder de um grupo dominante que institucionalizou seus interesses, impondo a toda sociedade regras e padrões que tornem normal seu domínio. Ou seja, a ação dos indivíduos de uma sociedade se dá a partir de um imaginário social construído historicamente e que se mantém através de estruturas institucionais.

Portanto, um museu que está em um local que historicamente subjugou certas culturas e a partir disso replica em seu discurso expográfico essa mentalidade, ele acaba por normalizar a hierarquização e a exclusão de certas culturas, o que gera factualmente na sociedade a discriminação e, posteriormente, a desigualdade.

De acordo com o autor, a discriminação pode ser direta e indireta. Direta é quando a intenção de discriminar é mais clara. Já a indireta é quando situações específicas de um grupo minoritário são ignoradas. Portanto, quando o museu não demonstra como certos discursos que, em sua expografia, criaram e criam percepções preconceituosas sobre determinados grupos, ele está sendo discriminante, já que indiretamente ele ignora os problemas que tais narrativas causaram a esses grupos minoritários.

Almeida (2019) ainda diz que essas discriminações, há longo tempo, como a hierarquia cultural que aconteceu na história do Estado, leva a estratificação social, ou seja, esses discursos discriminantes são provocadores de desigualdade. Logo, o museu, ao se apoiar em discurso da monumentalidade sem um contraponto, acaba por ser um reproduzidor de seus efeitos, um reproduzidor de colonialidade e, por consequência, de desigualdade.

Esse pensamento excludente chega na atualidade também como forma de esquecimento. Jessé de Souza (2018) diz que é esquecido pela maioria dos nossos melhores intérpretes e pensadores sociais o tema da escravidão como o fio condutor da análise. Foram os interesses organicamente articulados à escravidão que permitiram a manutenção da unidade do vasto território brasileiro e foi também a escravidão que determinou, inclusive, o modo de vida peculiar do homem livre no Brasil. A exposição também esquece esse fio condutor quando fala sobre a história do Estado. Não há questões sobre a escravidão que foram de suma importância para o Estado e por isso se esquece como isso afeta a região até hoje.

Como mostra Rodney William (2019), a principal forma de racismo se dá por uma dominação cultural que é formada a partir de uma dominância política, econômica e social. Como diz Fanon (1980, p. 37):

Para isso, é preciso destruir os seus sistemas de referência. A expropriação, o despojamento, a rapina, o assassinio objetivo, desdobram-se numa pilhagem. O panorama social é desestruturado, os valores ridicularizados, esmagados, esvaziados.

Portanto, a forma perversa feita pelo colonizador é desumanizar um grupo para a instauração de uma dominância, mostrando sua superioridade de maneira constante e

consistente (WILLIAM, 2019). E isso acontece na exposição quando há um esvaziamento de referências sobre negros e indígenas, e quando há uma exaltação de um grupo branco e elitista.

Essa perspectiva de inferioridade de uma cultura, de embranquecimento e de esquecimento na atualidade pode ganhar forma de violência urbana. Em meu trabalho sobre a Chacina de Belém, evento que ocorreu em 2014 na capital do Estado, mostro como a morte de 10 jovens durante uma chacina que aconteceu como resposta à morte de um miliciano partiu de uma visão preconceituosa sobre uma determinada cultura periférica (LEÃO, 2021).

A morte desses 10 jovens partiu de uma escolha de milicianos que buscavam aterrorizar a região periférica da cidade. As vítimas foram escolhidas baseadas em roupas e características físicas que são marcas de uma cultura periférica, como diziam os familiares das vítimas. Elas foram escolhidas porque eram tidas como vidas não passíveis de luto, que não causam enlutamento social. A ideia das vidas não passíveis de luto vem do livro *Quadros de Guerra: quando as vidas são passíveis de luto?* (2017), da filósofa estadunidense Judith Butler.

Butler (2017) diz que o enquadramento sobre o que é uma vida ou não, e quem ou não é mais passível de luto, se dá através de uma construção social. Ou seja, há uma hierarquização ontológica construída historicamente e socialmente. Quem está no topo dessa hierarquia é visto como ser mais precário, logo, deve ser mais protegido. Já quem tá embaixo é visto como uma vida inferior, que, se morto, não será tão sentido socialmente.

No caso da chacina que estudei, vejo que uma cultura periférica fora enquadrada como inferior e principalmente criminalizada. O resultado disso foi a impunidade dos assassinos da chacina e a falta de comoção social com as vítimas do evento, o que dificultou as famílias das vítimas em reivindicar justiça, já que elas foram aceitas como não passíveis de morte, pois foram enquadradas como criminosos, indivíduos descartáveis para sociedade, mesmo a inocência dessas vítimas sendo provada judicialmente (LEÃO; MENESES NETO; 2018).

Atesto essa falta de empatia social com esse caso como o resultado de uma colonialidade que fora construída historicamente a partir da subjugação de uma cultura não branca na capital paraense, e esta cultura, por não ser branca, elitista, acaba por ser combatida na esfera pública (LEÃO, 2021). Por isso, vejo aqui que essa hierarquização cultural, essa perspectiva de inferioridade de uma cultura, de embranquecimento e de esquecimento provoca na atualidade diversos problemas sociais, sendo um exemplo a violência urbana, que

é gritante na cidade de Belém, vista como uma das cidades mais violentas do mundo e o Estado do Pará um dos mais violentos do país.

Embora a exposição do Museu do Estado do Pará diga que busca contar a história do Pará a partir de seus acervos, tendo nas salas temáticas narrativas sobre o Estado, em grande parte da expografia os salões de expografia-memória servem apenas como lugares de memória para uma cultura branca, elitista e europeia, sendo feitos esforços para exaltar o modo de vida desse grupo. E esse pensamento de exaltar um tipo de cultura é tão forte na expografia do museu que aparece até nas salas temáticas, como o que acontece na pinacoteca, com as mesas e cadeiras; e até no salão de baile, onde até uma sala vazia é vista como um espaço de visitação, pois ele se torna uma fonte documental da luxúria e da vida do passado elitista.

No Museu do Estado do Pará, quando há a exposição de diferentes culturas, não há equivalência entre elas, dando destaque a uma em detrimento de outras; observa-se que há uma compreensão parcial ou incompleta daquelas que não ganham destaques, prevalecendo um interesse de um grupo ou de uma mentalidade excludente. Fora quando não há essas culturas na expografia, sendo esquecidas. Ou seja, quando não se demonstra essa equivalência em uma região historicamente colonializada e desigual, há uma contribuição à desigualdade. Isso se dá porque os receptores (visitantes) tendem a aceitar crenças, conhecimentos e opiniões através do discurso produzido por aqueles que são considerados fontes autorizadas, confiáveis ou críveis, nesse caso, o museu.

Portanto, em resumo, essas perspectivas colonializantes que são vistas na expografia do Museu do Estado do Pará, ao serem trazidas para a atualidade, podem corroborar com problemas atuais quando, em um espaço museal, se dá protagonismo somente a um certo tipo de vida que fora privilegiada historicamente na região e invisibiliza ou inferioriza grupos subjugados na história do Estado, podendo, como visto no caso da chacina, serem espaços que corroboram com uma hierarquia ontológica local, tirando a precariedade de determinados grupos ao não serem expoentes das vozes destes. Logo, o museu, deste jeito, acaba por ter uma função social colonializante, sendo reprodutor de colonialidade.

11. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Baseado na análise anterior, vejo que mostrar na expografia como as perspectivas colonializantes causam efeitos perversos historicamente e atuais é de suma importância para

debater sobre conflitos e exclusões no Estado. Sensibilizar positivamente para demonstrar a importância de culturas indígenas e negras na região daria um protagonismo a esses povos e, no mínimo, traria um equilíbrio para a exposição.

A participação dos negros e indígenas com lugar de destaque na exposição em um museu de história é importante para a percepção da identidade paraense por seus visitantes. Segundo Gevanilda Santos (2009, p. 27):

A identidade pode ser definida como algo interativo, dinâmico e marcado por relações de poder que permitem a criação de uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e decifrar ou discernir os elementos de opressão e vislumbrar caminhos para a transformação do contexto opressor. Esse caminho leva o indivíduo a compreender a si mesmo e ao contexto que lhe cerca - o que aumenta sua capacidade de reconhecer as situações de racismo, além de denunciá-las e combatê-las.

Brulon (2020) diz que musealizar é materializar, é dar matéria ao pensamento, e produzir musealidade é uma prática política que implica a criação de uma significação positiva, nas vitrines. Essas materialidades museais contribuem para a reiteração social de certos imaginários e reificam hierarquias. Com isso, os museus tornam-se equipamentos culturais que atribuem valor e produzem inteligibilidade por aqueles que eram excluídos das arenas de representação.

Vejo, então, que a prática da representação dos que não eram representados e de seus aspectos culturais faz com que se produza uma intangibilidade destes num imaginário coletivo social paraense, entendendo estes como participantes da sociedade local, da cultura e da história do Estado. Portanto, é importante para os paraenses tais grupos serem vistos como identitários e saber quem e como sofreu com as subjugações culturais, assim estando atentos e se tornando capazes de reconhecer discursos coloniais sendo feitos na atualidade.

Por isso, o desenvolvimento social, a partir do museu, só será conseguido com o enfrentamento de problemas gerados pela exclusão e com a exposição da diversidade, coisa que não é vista no caso estudado. Embora esse trabalho aponte uma expografia que leva a aspectos colonializantes e excludentes, noto um esforço por parte das pessoas que trabalharam no museu para que a exposição seja a mais democrática possível. Contudo, a visão de se construir um trabalho expositivo, que só se pautou no acervo e em uma história já estabelecida, demonstra a falta de um debate e um estudo museológico no meio desse processo colaborativo, seja na sua parte estrutural, ou na sua parte teórica/comunicacional. No entanto, o que mais destoa é a falta, na discussão expográfica, de vozes e participação de atores dos grupos representados.

Por isso, aponto que este trabalho tinha, em um primeiro momento, uma pesquisa mais voltada à diversidade cultural e, com isso, haveriam visitas com grupos negros e indígenas para saber suas impressões sobre a exposição. Contudo, devido à chegada da pandemia, o trabalho teve algumas modificações para que pudesse ser feito mesmo com as dificuldades impostas. Logo, esta pesquisa baseou suas críticas em leituras acadêmicas. Já as perspectivas destes grupos que fariam a visita ainda são bastante caras para a proposta de análise que faço aqui e espero que surjam novas pesquisas que as englobem, principalmente porque esta pesquisa é meu pontapé para analisar os museus do Estado.

O curso de Museologia da UFPA foi criado em 2009, época em que muitos museus já estavam consolidados e com exposições de longa duração que permanecem até os dias atuais. Isso demonstra que, embora haja inúmeras pesquisas de outros campos que discutam sobre a história do Pará, estas ainda não estão *linkadas* com o campo museal do Estado. Isso não quer dizer que não existam trabalhos sobre os museus do Estado antes disso, contudo, a visão museológica é essencial para a inserção de um debate atual nessas instituições que foram cunhadas e construídas a partir da visão da época.

A exposição, como demonstrado durante todo o trabalho, vai muito além de expor o objeto. Todo acervo tem seu contexto, tem seu discurso. E, como demonstrado a partir da Análise do Discurso, todo discurso tem seu interdiscurso. Ou seja, toda narrativa tem por trás informações não ditas. Por isso, é essencial uma pesquisa do contexto e história do objeto, principalmente quando o local onde estes irão ser expostos tiver uma história forte de colonialização.

Assim sendo, uma expografia tem poder de persuasão, já que ela cria um discurso e como o discurso é interativo e atua sobre o outro, ele, quando for descriminalizante e preconceituoso, tem o poder de criar preconceitos, além de que, quando não se é contrário a certas representações descriminalizantes, sendo o discurso polifônico, ele pode reforçar esses preconceitos.

Por isso, não se deve ter a percepção de que o acervo só demonstrará o que a expografia quer, mas sim que ele trará um não dito que já existe naquele meio. Daí a necessidade de pesquisa sobre esse não dito e, no caso deste ser excludente, combatê-lo.

Controlar o discurso é uma das principais formas de poder, já que controlar a mente das pessoas é uma das formas fundamentais de reproduzir a dominação e a hegemonia. Por isso, é importante estar atento a essas formas de colonialidade e a essas instituições que podem ser suas provocadoras, pois, assim como na fábula de George Orwell, essas perspectivas elitistas e contrarrevolucionárias, ao parecerem disfarçadas e mais elaboradas,

acabam por provocar novas desigualdades, mantendo uma hierarquização, enquanto que a maioria diversa luta por uma perspectiva mais democrática de poder e para não ser apenas uma base subjugada que se mantém, apesar da troca de poder no topo, ora governada por homens, ora por porcos, não sabendo mais diferenciá-los.

12. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. Racismo estrutural /. -- São Paulo : Sueli Carneiro ; 2019. 264 p.

BAENA, Antônio Ladislau. Ensaio Corográfico sobre a província do Pará. Brasília: Senado Federal, Conselho editorial, 2004, 413 p.

BASTOS, N. W. B. A Representação das Classes Populares no Jornal A Província do Pará (1898 e 1911). In: Revista Anagrama (USP), v. 9, p. 4-16, 2015.

BAUER, Jonei Eger. A Construção de um Discurso Expográfico: Museu Irmão Luiz Godofredo Gartner. UFSC: Florianópolis, SC, 2014. 117 p.

BOLLE, Willi; CASTRO, Edna; VEJMEKKA, Marcel. Amazônia: região universal e teatro do mundo. São Paulo, Globo, 2010.

BRANDÃO, H. H. N. Analisando o discurso. In: Ataliba Teixeira de Castilho (Org.). Portal da Língua Portuguesa. São Paulo: Fundação Roberto Marinho, 2006.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus. ANAIS DO MUSEU PAULISTA, v. 28, p. 1-30, 2020.

BUTLER, Judith. Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto? Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha; revisão de tradução de Marina Vargas; revisão técnica de Carla Rodrigues. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, 288 p.

CARDOSO, Rafael. Coleção e construção de identidade: museus brasileiros na encruzilhada. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Battrel (Org.). História representada: o dilema dos museus: Livro do Seminário Internacional., (Ed.). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003. p. 183-196.

CARLAN, Claudio Umpierre. Os museus e o patrimônio histórico: uma relação complexa. História [online]. 2008, vol.27, n.2, pp.75-88. ISSN 1980- 4369.
<https://doi.org/10.1590/S0101-90742008000200005>.

- CARVALHO, José Murilo de. “Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi”. São Paulo: Companhia da Letras, 1987
- CASTRO, Edna. CAMPOS, Índio. Formação Socioeconômica da Amazônia. In: Formação Socioeconômica da Amazônia / Edna Ramos de Castro e Índio Campos, Organizadores. – Belém: NAEA, 2015. Pág. 15 - 37.
- CASTRO, Raimundo Nonato de. As representações indígenas no processo de colonização do Brasil. In: Revista eletrônica história em reflexão (UFGD), v. 6, 2012, p. 01/11-12,
- CASTRO, Raimundo Nonato de. A CONQUISTA DO AMAZONAS: Antônio Parreiras e a sua representação da Amazônia. In: Nova Revista Amazônica, v. 7, 2019, p. 97-116.
- CHAGAS, Mário de Souza. Memória e poder: dois movimentos. In: Ensaios de museologia. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2011, p. 43 – 81.
- CHAGAS, Mário. Há uma gota de sangue me cada museu. Edição: 2ª ed. Editora: Argos, 2015.
- CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. Tradução Luciano Vieira Machado62 Editora UNESP, 2001. 282 p.
- COELHO, Geraldo Mártires. 2007. Vida intelectual e sociabilidade urbana na Belém da *belle époque* da borracha (1890-1910). In: XXIV Simpósio Nacional de História da Associação Nacional de História (ANPUH), 2007.
- CORONIL, Fernando. Natureza do pós-colonialismo: do eurocentrismo ao globocentrismo. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial/Editor, 2005, p. 50-62.
- COSTA, Kelerson Semerene. Apontamentos sobre a formação histórica da Amazônia: uma abordagem continental. In: Série Estudos e Ensaio. Rio de Janeiro: FLACSO, 2009.
- CRUZ, Ernesto. História do Pará. Belém: UFPA, v. 2. (Coleção Amazônica. José Veríssimo). 1963. 380 p. Disponível em: <http://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/99>
- CUNHA, M. N. B. da. A Exposição Museológica Como Estratégia Comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial. In: Revista Magistro, v. 01, 2010. p. 109-120.
- CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. [S.l.: s.n.], 2006.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. CIDADANIA, DEMOCRACIA E DIREITOS SOCIAIS: IMPASSES E DESAFIOS EM UM SÉCULO DE HISTÓRIA NO BRASIL RDRST, Brasília, Volume 2, n. 2, 2016, p 36-67, jul-dez/2016
- DERENJI, Jussara da Silveira. Igrejas, palácios e palacetes de Belém / Jorge Derenji e Jussara da Silveira Derenji. Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2009. 228p (Roteiros do Patrimônio; 6)

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Conceitos-chave de Museologia. Editores; Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 100 p.

DESVALLÉES, Andre. Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition. In: BARY, Marie-Odile; TOMBELEM, Jean-Michel (Dir.). Manuel de muséographie: petit guide à l'usage des responsables de musée. Haute-Loire: Séguiet, 1998.

DOS SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. In: Rev. bras. Ci. Soc. [online]. vol.19, n.55, 2004, p.53-72.

DOS SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A escrita do passado em museus históricos. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2009. 144 p.

DUCAN, Carol. O museu de arte como ritual. In: Revista Poiésis, n. 11, nov. 2008. p.117-134.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e Eurocentrismo. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial/Editor, 2005. p. 24-32.

ESCOBAR, Arturo. Actores, redes e novos produtores de conhecimento: os movimentos sociais e a transição paradigmática nas ciências. In: SANTOS, Boaventura Sousa (org.). Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado. Porto: Afrontamento, 2003. p. 639-666.

FANON, Frantz. Em defesa da revolução africana. Trad. Isabel Pascoal Lisboa: Sá da Costa, 1980.

FARAGE, Nadia. As muralhas dos sertões: os povos indígenas no rio Branco e a colonização. 1986. 364f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/278898>>. Acesso em: 15 de Janeiro de 2020.

FASSA, Sarah. A história representada. Porque refletir sobre o dilema dos museus. In: História representada: o dilema dos museus. Rio de Janeiro, 2003. p. 19-24. Z

FIGUEIREDO, Aldrin Moura. A Pintura da História: Patrimônio e Paisagem na Amazônia, 1890-1910. In: CANCELA, C. D.; SILVEIRA, F. L. A. Paisagem e Cultura: Dinâmicas do Patrimônio e da Memória na Atualidade. Belém: EDUFPA, 2009.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Sobre o império e a honra: a decoração e o uso do antigo Palácio dos Governadores do Pará ao tempo de Augusto Montenegro (1901-1908). In: Gonçalves de Vasconcelos e Sousa; Ana Pessoa. (Org.). Actas do III Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores. 1ed.Porto: Editora da Universidade Católica do Porto, 2018, v. , p. 235-254.

GARCIA, E. F. O projeto pombalino de imposição da língua portuguesa aos índios e a sua aplicação na América meridional. *Tempo. Revista do Departamento de História da UFF*, v. 12, 2007. p. 33-48.

GOMES, Heloísa Toller. Quando os outros somos nós: o lugar da crítica pós-colonial na universidade brasileira. In: *Acta Sci. Human Soc. Sci. Maringá*, v. 29, n. 2, 2007.

HARRIS, Mark. *Rebelião na Amazônia. Cabanagem, raça e cultura popular no Norte do Brasil, 1798-1840*. Campinas: Unicamp, 2017.

HOBBSAWN, E.J. *Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, 270 p

ICOM, 2020. Internacional Conselho de Museus. Disponível em:
<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition>

IPHAN, Dossiê IPHAN: Círio de Nazaré. – Rio de Janeiro: Iphan, 2006. 101 p.

KETTLE, W. O. O inventário de Antonio Landi e a invenção do arquiteto genial: história, biografia e a valorização do passado amazônico. *Cantareira (UFF)*, v. 1, p. 1, 2011.

LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial/Editor, 2005. p. 8-23.

LEÃO, Andrey. **VIOLÊNCIA URBANA E COLONIALIDADE NA SOCIEDADE BELENENSE: O CASO DA CHACINA DE BELÉM**. Belém, 30 SIALAT 2021

LEÃO, Andrey; MENEZES NETO, Hugo. **MUSEOLOGIA E ACERVOS PARTICULARES: O CASO DAS FAMÍLIAS DA CHACINA DE BELÉM**. In: *REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO PARÁ*, v. 4, p. 193-212, 2018.

LE GOFF, Jacques. *História e memória / Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão[et al.]* -- Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios)

LOPES, Camila da Costa; et al. *Presença e Influência Africana na Amazônia do Século XIX: na Microrregião de Óbidos/PA*. In: *IV CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA: CULTURA, SOCIEDADSE E PODER*, Jataí. 2014.

LOPEZ, A. M. M. ; CUNHA, J. R. ; ARRUDA R A . **O MULTICULTURALISMO E A GLOBALIZAÇÃO**. In: *Eventos Pedagógicos*, v. 3, 2012. p. 301-307.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. *Amazônia: uma história de perdas e danos, um futuro a (re)construir*. In: *Revista Estudos Avançados, USP - São Paulo*, v. 1, 2002. p. 107-121.

MALDONADO-TORRES, Nelson. *Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas*. In: *Org. Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado- Torres, Ramón Grosfoguel. Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico / -- 2. ed.; - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.*

MANGUEL, Alberto. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Stranch. São Paulo. Companhia das Letras, 2001. 360 p.

MAROEVIC, Ivo. O papel da musealidade na preservação da memória. Texto apresentado no Congresso Anual do ICOFOM – Museologia e Memória. Paris e Zagreb, 18 de Fevereiro de 1997. Tradução de Tereza Scheiner.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista, Nova Série, v.2, p.9-42, jan./dez. 1994.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: O Lado Mais Escuro Da Modernidade. In: Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2017, vol.32, n.94, e329402. Epub June 22, 2017. ISSN 1806-9053. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17666/329402/2017>. Acesso em: 20 de Janeiro de 2020.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, E. (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 71-103.

MONTALVÃO, Cláudia Soares de Azevedo. Visualizando o passado: museu e história. In: Org. José Neves Bittencourt, Sarah Fassa Benchetrit, Vera Lúcia Bottrel Tostes. História representada: o dilema dos museus /. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003. p. 113-126.

MORIN, Edgar. O método IV. As idéias: a sua natureza, vida, habitat e organização. Publicações Europa-América. Biblioteca Universitária, 1991. Trad. Emílio Campos Lima. 319 p.

NASCIMENTO, Abdias do. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

NEIDE, Gondim. A invenção da Amazônia, 2º edição, Manaus: Editora Valer, 340 p., 2007.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28

OLIVEIRA, Adélia Engrácia de. Amazônia: Modificações sociais e culturais decorrentes do processo de ocupação humana (sec. XVII ao XX). In: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, série Antropologia, vol. 4, n. 1, 1988, p. 65-116

ORLANDI, E. P. Análise do discurso: princípios e procedimentos. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005. 100 p.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. Formas de dominação sobre o indígena na fronteira amazônica: Alto Amazonas, de 1650 a 1910. In: Caderno CRH, Salvador, v. 25, n. 64, Jan./Abr. 2012. p. 17-31.

PEREIRA, M R N. Museologia Decolonial: os Pontos de Memória e a insurgência do fazer museal. In: CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA, v. 55, 2018. p. 01-335.

PESSANHA, José Américo. O sentido dos museus na cultura. In: O museu em perspectiva. Rio de Janeiro: Funarte, 1996, p.33. (Série Encontros e Estudos, v. 2).

POULOT, Dominique. Museu, Nação, Acervo. In: Anais do Museu Histórico Nacional. 2002.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino- americanas. Buenos Aires. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial/Editor, 2005. p. 107-130.

RICCI, Magda. Cabanagem, cidadania e identidade revolucionária: o problema do patriotismo na Amazônia entre 1835 e 1840. Tempo [online]. 2007, vol.11, n.22, pp.5-30. ISSN 1413-7704. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042007000100002>. Acesso em 20 de Fevereiro de 2020.

ROQUE, Carlos. História geral de Belém e do Grão Pará. Belém: DistribeL, 2001.

ROOSEVELT, A. Determinismo ecológico na interpretação do desenvolvimento indígena da Amazônia. Belém: MPEG, 2009 (Coleção Emilie Snethlage).

SALLES, Vicente. O negro no Pará: sob o regime da escravidão. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Belém: UFPA, 1971. 336 p. (Coleção Amazônica. Série José Veríssimo). Disponível em: <http://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/48>. Acesso em: 20 de Março de 2020.

SALLES, Vicente. O negro e as transformações sociais no fim do século XIX no Grão- Pará. Brasília: Microedição do Autor, 1988.

SANTOS, Gevanilda. Relações raciais e desigualdade no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2009. 94p.

SANTOS, M. C. T. M. Reflexões sobre a Nova Museologia. In: Cadernos de Sociomuseologia: Reflexões museológicas: caminhos de vida. v. 18 n. 18. 2002.

SANTOS, M.C.T.M. Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN/DEMU, 2008. 254 p.

SANTOS, Roberto A. O. Relações de produção na Amazônia Brasileira: perspectiva histórica, do século XVII ao século XX. In MENDES, Armando Dias (Org.). Amazônia terra e civilização: uma trajetória de 60 anos. Belém: Banco da Amazônia, 2004.

SCHEINER, T. C. M. Apolo e Dioniso no Templo das Musas: Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental. Dissertação de Mestrado. ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, 1998. 152 p.

SILVA, Helder Kuiawinski da. A Cultura Afro como Norteadora da Cultura Brasileira. Perspectiva (Erexim), v. 38, 2014. p. 25-35.

SOUZA, James. Mão-de-obra indígena na Amazônia colonial. In: Tempo de Histórias, n.º. 6, 2002, p. 1-18.

SOUZA, Jessé. A classe média no espelho: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade / Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018. 288p

SOUZA JUNIOR, José Alves de. O cotidiano das povoações no Diretório. In: Revista Estudos Amazônicos. Vol. V, n.º 1, 2010, p. 79-106

TEIXEIRA COELHO NETO, José. Dicionário Crítico de Política Cultural. São Paulo: Iluminuras, 1997. 448p.

TEIXEIRA, Maria Cláudia. A memória e a história a partir de museus e da constituição de arquivos em torno do espaço urbano. In: ESTUDOS LINGUÍSTICOS (SÃO PAULO. 1978), v. 43, 2017. p. 932-943.

TRINDADE, E. M. A. . Palácio e Residência dos Governadores da capitania do Grão-Pará e Maranhão. O projeto de Landi. In: Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (Org.). Artistas e Artífices: e sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, v. , p. 143-164.

VAN DIJK, Teun A. Discurso e Poder. São Paulo: Contexto, 2008, 281 p.

_____. Discursos das elites e racismo institucional. In: Org. Gláucia Proença Lara, Rita Pacheco Limberti. Discurso e (des) igualdade social. 1 ed. – São Paulo: Contexto, 2015. p. 31-48.

VARINE-BOHAN, Hugue de. O museu comunitário como processo continuado. In: Cadernos do CEOM – Centro de Estudos do Oeste de Santa Catarina. Ano 27, n. 41, dez 2014.

VARINE-BOHAN, Hugue de. “A mesa-redonda de Santiago do Chile, 1972”, in Marcelo Mattos Araujo e Cristina Bruno (eds.), A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos, São Paulo, Comitê Brasileiro do ICOM/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (mimeo.), (1995).

VIDAL, Josep Point. Formação Institucional e Desenvolvimento Regional no Estado do Pará. In: Formação Institucional da Amazônia / Fábio Carlos da Silva, Nirvia Ravena, Organizadores. – Belém: NAEA, 2015. Pág. 347- 389.

VIOTTI DA COSTA, Emília. Da monarquia à república: momentos decisivos/ – 6.ed. – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WILLIAM, Rodney. Apropriação cultural. / Rodney Willian. – São Paulo: Pólen, 2019. 208p (Feminismo Plurais / coordenação Djamilia Ribeiro)

