Musealização em pontos de memória brasileiros

Cristiane Calheiros Lei[1]
Eliane Cristina de Freitas Rocha[2]
Álisson Valentim de Freitas[3]

Musealization at Brazilian memory spots

1- Introdução

Há diversas iniciativas de criação de centros de memória comunitários no Brasil. Algumas delas merecem destaque, como aquelas ligadas aos Pontos de Memória - instituições criadas para resgate da memória de comunidades, nascidos do Programa homônimo, que, por sua vez, surgiu em 2009, articulado a duas políticas públicas brasileiras: Programa Mais Cultura, do Ministério da Cultura, e o Programa Nacional de Segurança Pública e Cidadania – PRONASCI. Os pontos de memória são definidos pelo Instituto Brasileiro de Museus [IBRAM] como

> núcleos de iniciativa comunitária constituídos de forma autônoma em relação ao poder público, geridos de forma participativa pelas próprias comunidades, para a identificação, pesquisa e promoção de seu patrimônio material e imaterial, e que utilizam metodologias da museologia social visando ao reconhecimento e à valorização de sua memória coletiva (IBRAM, 2017).

Os Pontos de Memória se construíram com o Estado e a sociedade civil, por meio do emprego das ferramentas da Museologia Social (ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS INTERAMERICANOS [OEI], 2016). Quando o programa foi criado, onze territórios foram contemplados, sendo que dois deles já contavam com iniciativas de resgate de memórias - Rio de Janeiro e Porto Alegre - e os demais foram catalisados pelas ações capacitadoras do IBRAM - oficinas e visitas técnicas realizados entre os anos de 2009 e 2011 nos denominados pontos pioneiros: Museu de Favela -MUF (Rio de Janeiro, RJ); Beiru (Salvador, BA), Brasilândia (São Paulo, SP), Coque (Recife, PE), Estrutural (Brasília, DF), Grande Bom Jardim (Fortaleza, CE), Jacintinho (Maceió, AL), Lomba do Pinheiro (Porto Alegre, RS), Terra Firme (Belém, PA), São Pedro (Vitória, ES), Sítio Cercado - Museu de Periferia (MUPE) (Curitiba, PR) e comunidade do Taquaril (Belo Horizonte, MG).

1 Centro de Memória do Tribunal Regional Eleitoral de Minas Gerais: BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS, BR, Graduação em museologia, UFMG, Graduação .em medicina veterinária, UFMGS https://orcid.org/0000-0002-9809-7896, E-mail: cristianelei1969@gmail.com
2 Professora da Escola de Ciência da Informação (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG); Doutora em Ciência da Informação (UFMG); Mestre em Comunicação Social (UFMG). https://orcid.org/0000-0002-4606-016X, E-mail: prof.lili.rocha@gmail.com
3 Coordenador do Museu Mineiro: BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS, BR; Doutorando em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Mestre em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG); Museólogo graduado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Arquiteto Urbanista graduado pela PUC/Minas. https://orcid.org/0009-0002-1646-1031, E-mail: alissonvalentim@gmail.com

Nota: Agradecemos ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio à realização da pesquisa que originou esta publicação.

Data de submissão 14.03.2022
Data de aprovação 20.10.2022

Embora o IBRAM tenha envidado esforços tanto para consolidar iniciativas de pontos de memória, quanto para orientar e sistematizar a metodologia para construção de tais instituições, tais como a publicação da referência "**Pontos de memória**: metodologia e práticas em museologia social" (OEI, 2016), ainda há lacunas acerca do entendimento do processo de musealização destas entidades. Nesta direção, este artigo pergunta quais são os processos de musealização envolvidos na criação destes espaços, objetivando discutir o que e como se musealiza nos denominados pontos de memória pioneiros. Toma-se a musealização, alinhada à Nova Museologia, como um processo dinâmico de apercepção e atribuição de valor museal e/ou patrimonial às práticas sociais e culturais cotidianas dentro ou fora de espaços museais (Santos, 2002). Para cumprir este objetivo, o caminho metodológico incluiu trabalho de revisão bibliográfica narrativa sobre os processos de musealização e pesquisa bibliográfica específica a respeito dos pontos de memória, a qual resultou na recuperação de poucos artigos, monografias, dissertações e teses que foram objeto de leitura e análise, com resultados apresentados na seção 2 deste artigo. Diante da carência de referenciais bibliográficos, foi realizada uma pesquisa documental em materiais audiovisuais, entendendo documentos como registros de atividades realizadas pelos pontos de memória: foram recuperados registros audiovisuais sobre o processo de criação dos pontos pioneiros, no Youtube e Instagram, de 9 dos 12 pontos de memória pioneiros, dispostos no quadro 1. Os registros foram objeto de transcrição, interpretação e análise de conteúdo, com apoio do software Atlas TI. Os resultados da pesquisa documental entraram em diálogo com os resultados da pesquisa bibliográfica, sendo apresentados também na seção 2 deste artigo.

QUADRO 1 - Registros audiovisuais analisados na pesquisa

Pontos representados	Participantes dos pontos de memória presentes no vídeo	Referência
Ponto de Memória do Jacintinho (AL), autointitulado "Museu Cultura Periférica"	Uma das líderes do Ponto	Ess_temmemória (2021a)
Terra Firme (PA) Estrutural (DF) Lomba do Pinheiro (RS)	Sete representantes mulheres em papel de liderança e articulação dos Pontos	Ponto de Memória Terra Firme (2021b)
Grande Bom Jardim (CE)	Três homens em papel de liderança e articulação do Ponto	Almeida (2013)
Ponto de Memória Terra Firme (PA)	Três homens e duas mulheres participantes e articuladores do Ponto	Ponto de Memória Terra Firme (2021a)
Ponto de Memória do Taquaril (MG)	Um líder do Ponto.	Ess_temmemória (2021b)
Grande Bom Jardim CE) Taquaril (MG) Beiru (BA) Terra Firme (PA)	Três homens e duas mulheres em papel de liderança e articulação dos Pontos.	Ponto de Memória Terra Firme (2020)

Ponto de Memória da Estrutural (DF)	Uma mulher líder do Ponto	Saber Museu (2019)
Ponto de Memória da Estrutural (DF)	Uma mulher líder do Ponto	PONTOS (2011)
Ponto de Memória da Estrutural (DF)	Uma mulher líder do Ponto	Agência Brasília (2018)
Museu de Favela - MUF (RJ)	Um homem participante do Ponto	Museu de Favela Muf [MUF] (2019a)
Ponto de Memória São Pedro (ES)	Dois homens em papel de liderança do Ponto	TV Cecaes (2010)
Museu de Favela - MUF (RJ)	Uma mulher participante do Ponto	Museu de Favela Muf [MUF] (2019b)
Museu Beira da Linha do Coque (PE)	Quatro homens em papel de articulação e liderança do Ponto	Museu da Beira da Linha do Coque (2015)

Fonte: Dados da pesquisa. Nota: a maioria dos participantes presente nos registros audiovisuais teve papel protagonista e foi nominalmente citado na publicação do IBRAM sobre pontos de memória pioneiros (OEI, 2016).

2- Musealização em pontos de memória

2.1 - Memória, cultura e lutas: para que um museu?

Para que exista o ponto de memória em base comunitária, é necessário convocar a vontade da comunidade ou do grupo através de um processo de sensibilização em torno da importância do resgate da memória e da história, para que seja formado um conselho deliberativo para criação e gestão dos pontos. Tanto na pesquisa bibliográfica quanto documental sobre os pontos de memória, o foco no resgate das histórias e memórias, especialmente associada à ideia de um museu tradicional, não se apresentava para as comunidades. As ações instrumentalizadas para a implementação de iniciativas populares de memória foram pensadas a partir da relação simbólica, dos usos e apropriações sociais e urbanas de cada comunidade por meio da pesquisa-ação de maneira cooperativa e participativa, com o auxílio de especialistas.

A existência anterior de mobilização facilitou a formação de um conselho deliberativo logo no início do processo de concepção de um Ponto de Memória na comunidade Lomba do Pinheiro (OIE, 2016) e da Grande Bom Jardim (Almeida, 2013). A mobilização da comunidade para formação do Ponto de Memória Grande Bom Jardim (CE) aconteceu na prática cotidiana e a concepção do conselho gestor incorporou à sua formação moradores e membros das organizações comunitárias locais (Almeida, 2013).

Uma das líderes do Museu Cultura Periférica (Jacintinho, AL), (Ess_temmemoria, 2021a) conta que desde o início do processo de implementação do ponto de memória, houve o cuidado de chamar todas as lideranças comunitárias do bairro do Jacintinho, lideranças das grotas presente no bairro e lideranças de microterritórios, além de grupos culturais, grupos esportivos, coletivos de hip-hop e lideranças, inclusive, de outros bairros. Devido à ausência de recursos financeiros e problemas de disponibilidade, nem todos puderam continuar assiduamente, mas participaram esporadicamente em reuniões que demandam maior engajamento.

O Ponto de Memória da Grande São Pedro foi organizado por lideranças locais que não tinham muita experiência prévia de mobilização e isso foi visto por eles como uma desvantagem uma vez que os outros espaços "já partem das ONGs montadas, já com experiência" (TV Cecaes, 2010). Desta forma, a sensibilização do espaço foi realizada de forma mais direta entre os líderes da comunidade, os coletivos, os moradores e o IBRAM através de um seminário sobre os pontos de memória que aconteceu concomitantemente a uma pequena exposição com fotos e documentos que contavam um pouco sobre a história local (OIE, 2016).

No MUPE, o processo de sensibilização iniciou-se por meio de uma roda de histórias proposta pelo IBRAM com os organizadores do Museu da Maré e do MUF para ouvir seus relatos acerca da experiência já em curso nestes lugares (Pereira, 2018). O IBRAM realizou ainda uma oficina chamada "Museu, Memória e Cidadania" ministrada pelo museólogo Mário Chagas. A partir de então, várias reuniões aconteceram periodicamente para produção de conceitos para o ponto de memória.

É preciso ressaltar que a proposta do Pontos de Memória Pioneiros do IBRAM chegou a comunidades que majoritariamente já dispunham de mobilização social, ou seja, eram locais articulados para questões culturais e políticas de ações afirmativas, mas não havia, em geral, um trabalho de memória social (Ponto de Memória Terra Firme, 2020). Problemas como abastecimento de água (Lomba do Pinheiro, Porto Alegre), altos índices de analfabetismo, (Estrutural), e remoção e ocupação do espaço urbano (Bairro do Coque; Estrutural; Jacintinho; Grande Bom Jardim) levaram os moradores destes lugares a se organizarem para suplantar as dificuldades através da conscientização de que a união fomenta o alcance de resultados, tornando a articulação social uma ferramenta potente no trato com as autoridades e acesso às políticas públicas.

> Mesmo quando nós não tínhamos o reconhecimento do Estado, não estávamos, não tínhamos um Ponto de Memória, Brasília toda, pela nossa luta, já sabia que éramos um povo politizado. Um povo que lutava pelo direito. Um povo que sabia o que queria. Porém, a gente lutava desconectado. (Ponto de Memória Terra Firme, 2021b).

Em Belém, a mobilização dos moradores no Bairro da Terra Firme data dos anos de 1980 quando houve a aproximação e apoio do Museu Goeldi, uma reconhecida instituição científica, ao trabalho realizado pela comunidade. A formação do Ponto de Memória da Terra Firme se apoiou e cresceu no ativismo das figuras femininas que aderiram à causa (Ponto de Memória Terra Firme, 2021a). O Museu Lomba do Pinheiro já pensava e realizava atividades em torno da memória local antes de integrar o Projeto Pontos de Memória e seu processo de sensibilização iniciou-se a partir das lideranças comunitárias responsáveis por associações de moradores e por outras formas de organizações sociais que convidaram a população local a se inserir nesse projeto de educação patrimonial (Ponto de Memória Terra Firme, 2021b). A sensibilização do Ponto de Memória da Estrutural, em Brasília, aconteceu por meio de seminários e rodas de memória denominadas Café com Memória, o primeiro deles foi promovido com a presença dos líderes iniciais do movimento social da Estrutural. É uma região de alta concentração feminina, o que acabou por se refletir em sua maior participação nas instâncias deliberativas (Carvalho, 2019).

Como se pode observar as estratégias de sensibilização dos pontos não seguiram a uma padronização, ocorrendo em conformidade às realidades locais. O processo museal não precisa ser tecnicamente sofisticado e caro. Ele se adapta bem a comunidades relativamente pobres, porque conta com recursos locais e essencialmente com a energia humana (Varine, 2015). São muitas as possibilidades para mobilizar a comunidade, entre elas podemos citar os seminários, as rodas de memória, os debates, as exposições, as rodas de conversa, cartas e as oficinas. Essa diversificação ainda inclui iniciativas como a realização de uma gincana sobre a história do bairro

junto aos grupos culturais da região (Ponto de Memória Terra Firme, 2020) e a presença em feiras e eventos culturais, com exposição de fotos e proposta de dinâmica com o público desses locais (Ess_temmemoria, 2021a).

O IBRAM teve papel de conduzir as ações de políticas públicas no campo museal em 2009, e contribuiu, para a capacitação dos pontos no que diz respeito às metodologias e tecnologias para que os mesmos pudessem lidar com a memória: "a parceria do IBRAM ampliou nossa compreensão conceitual e política né transferindo conceitos operadores, tecnologias sociais e nos conectou a uma comunidade de irmã em nível Nacional" (Ponto de Memória Terra Firme, 2020). Além disso, fomentou a valorização das comunidades envolvidas, que se sentiram prestigiadas ao serem selecionadas para fazerem parte do Programa Pontos de Memória (Ponto de Memória Terra Firme, 2021a; Ponto de Memória Terra Firme, 2020).

2. 2 - Território, memória e história: o quê e como musealizar?

A metodologia para o desenvolvimento de um Ponto de Memória considera as inúmeras narrativas de seus constituintes na construção do trabalho de identificação e registro dessas experiências numa ação conjunta que ocorreu inicialmente entre corpo técnico do IBRAM e comunidade numa prática que ultrapassa a simples inventariação patrimonial da comunidade, mas que leva a comunidade a se apropriar e pensar em sua memória e identidade, uma vez que é responsável pela escolha do que preservar levando à redução da distância entre o sujeito e a ação, dando ao primeiro a possibilidade de reconhecer e se aproximar do seu patrimônio, e ao mesmo tempo, também ser objeto de estudo. Isso produz no indivíduo, e consequentemente na comunidade, o sentimento de empoderamento através do processo de conscientização de que o seu patrimônio é singular, e como tal, deve ser reconhecido e documentado.

> eu fiquei empoderada para chamar todas as pessoas na sede e começar a fazer as rodas de conversa, roda de memória. [...] E foi muito bom porque com isso começamos a conhecer todos e as pessoas começaram a conhecer o Ponto de Memória e também a conhecer o Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro. E nesse meio tempo, a comunidade também se sentiu valorizada, porque na roda de conversas, as pessoas idosas, elas podiam contar sobre os chás, as benzeduras, tudo que podiam fazer, os artesanatos. E elas se sentiam que alguém está lá não dá ouvidos a elas (Ponto de Memória Terra Firme, 2021b).

A falta, ou a presença diminuta, de um acervo institucional não precisa se interpor como um problema nos museus comunitários. Segundo Varine (2015) esses espaços podem ou não ter objetos e documentos em suas coleções, mas não deve residir aí seu objetivo principal. Quanto mais dinâmica for a forma de preservação e a conservação dos acervos, mais rica será a experiência. No Taquaril, a comunidade em sua totalidade é apreendida como um território de memória. A memória aqui é entendida como algo dinâmico que se move com a população. "Nem todo ponto de memória tem necessidade de ter uma sede, um lugar de referência para dizer o quanto de memória ele possui" (Ess_temmemória, 2021 b).

A musealização requer processos e a extroversão do patrimônio comunitário exige metodologias mais participativas e reflexivas. Segundo Duarte (2013, p. 114):

> A ideia de que o museu deve representar a sociedade na diversidade dos subgrupos que a compõem conduz e sustenta uma ampliação da noção de objeto museu. Este passa a incluir também uma cultura material do quotidiano, de um passado, mais recente e de classes e grupos étnicos antes tendencialmente não contemplados. [...] De forma compreensível, a ênfase se desloca da apresentação de objetos

> isolados e “únicos” para representações que procuram atender e elucidar os contextos socioculturais nos quais os significados dos objetos são gerados.

O MUF é bom exemplo dessa importância territorial nas ações de musealização. Fundado por moradores do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, da cidade do Rio de Janeiro, surgiu antes do Programa Pontos de Memória. A opção por se tornar um museu de território foi fundamentada na intenção de musealizar saberes, fazeres e experiências de seus moradores através da promoção de seus conhecimentos e do reconhecimento do seu território como um bem a ser valorizado transformando-o em lugar turístico cultural para desmistificação da favela como local de violência e pobreza na motivação da comunidade pelo,

> desejo de memória, de trabalhar a integração do território segundo ações que valorizem a memória local por meio do turismo como uma das ferramentas que agregam e atraem valor para o fortalecimento cultural do morro, além de incentivo à geração de renda, formação dos jovens e movimentação das dinâmicas sociais na comunidade. (Pereira, 2020, p.119).

A questão da geração de renda e movimentação social e cultural da comunidade não são questões acessórias para o museu comunitário, de acordo com Considera (2015), e como também se verifica em diversos pontos de memória (Ponto de Memória Terra Firme, 2021b), tais como Beiru, Jacintinho, MUF. O MUF, por exemplo, considera como seu patrimônio o enorme e complexo acervo vivo que engloba os cerca de 20 mil moradores que vivem em seu território museal e ainda o patrimônio natural que compreende a Mata Atlântica e a vista da cidade do Rio de Janeiro (Santos, 2017, p.550). A partir da proposta de musealização do território criou-se o projeto Circuito Casas-Telas onde a arte retrata a memória da favela nas paredes de suas casas e a Laje Cultural do Museu de onde é possível se avistar as lindas paisagens da cidade.

O Museu Lomba do Pinheiro é outro espaço que trabalhou a musealização do seu território. Ainda em 2009 firmou uma parceria com a UFRGS quando implementou-se o projeto de extensão universitária “Lomba do Pinheiro: memória, informação e cidadania”. Após integrar o projeto Pontos de Memória ocorreram oficinas de educação patrimonial e produção de textos. A partir de então, formou-se uma equipe de mediadores para o inventário e ação participativa (Santos, 2017, p.510). Durante o processo de inventariação ficou estabelecido que os bens imóveis seriam registrados dando origem a um catálogo em formato de mapa, intitulando o espaço como um museu de percurso, (Silva, 2012, p.4).

Com o desenrolar das ações, o MUPE enfrentou restrições técnicas e uma parceria com o Museu da Maré, através da intervenção do IBRAM, proporcionou a realização de uma oficina que abrangeu temas como montagem e concepção de exposições que fomentaram valores ao processo de construção da primeira exposição do espaço (Pereira, 2020, p.239). Em 2013, o museu fez um convênio com a Universidade Federal do Paraná para a formalização de um projeto de extensão intitulado “Contando 37 histórias de nossa gente: Museu de Periferia e Educação Histórica” que possuía como objetivo a elaboração e digitalização dos documentos do acervo. Durante as rodas de memória, designadas como Café da Memória, as pessoas além de compartilharem suas vivências, também dividiram documentos, fotos e outros materiais que ajudaram na composição do acervo do espaço. Foram executadas oficinas de expografia e atividades lúdicas junto às escolas da região e exposições itinerantes sobre a história do local foram montadas para ajudar na sensibilização da comunidade (Pergoraro, 2018).

No Ponto de Memória da Estrutural, o desenvolvimento do inventário participativo teve como foco inicial a produção de registros que contam a história do local e das pessoas da

comunidade através de rodas de memória. A primeira dessas ações foi a Oficina de Patchwork onde membros da comunidade aprenderam a costurar uma colcha de retalhos e durante a atividade vários temas transversais sobre museologia foram sendo inseridos na conversa. Após a produção dos registros foi necessário fazer a inventariação do material recolhido. Para isso, o museu desenvolveu uma parceria com a UNB que resultou num projeto de extensão chamado "Conservação do acervo do Ponto de Memória da Estrutural", que ofereceu oficinas cujos conteúdos abrangeram higienização, conservação, registro fotográfico e inventariação do acervo (Carvalho, 2019, p.318).

Parcerias constituídas com Universidades e outras iniciativas museais foram muito importantes para o desenvolvimento das ações instrumentadoras de musealização nos Pontos de Memória. A atuação dessas instituições, algumas vezes intermediadas pelo IBRAM, proporcionou conhecimento e tecnologias necessárias para que os espaços consigam respaldo para realização de seus projetos. Essas articulações através de parcerias são significativas pois além de estarem relacionadas a dimensão política dos espaços, ainda "representam a correlação de forças, domínio de conhecimentos, metodologias próprias, aspectos que impactam necessariamente e na autonomia dos grupos e nos movimentos acerca dos processos que pretendem desenvolver." (Pereira, 2020, p.239).

A escolha da narrativa é um passo importante na construção do contexto museal. No Grande Bom Jardim a primeira exposição trouxe a preocupação em pensar a luta social dos moradores, mas também de levar os elementos naturais e a religiosidade para dentro do espaço.

> Nós compreendemos que tudo que existe no território não caiu de paraquedas, é fruto é de lutas da resistência do povo e das suas organizações. Trabalhamos com arte, ofícios e afazeres, né. Nós demos visibilidade aos artesãos locais. Nós trabalhamos com os elementos naturais da palha da carnaúba. Então, a gente trouxe os elementos culturais naturais do território para esse debate público e em 2015 nós inauguramos a terra de todos os credos na grande Bom Jardim de onde viemos, onde a gente trouxe a importância das religiosidades no território para a formação do espaço social urbano e da territorialidade Grande Bom Jardim (Ponto de Memória Terra Firme, 2020).

Para realização do inventário participativo, seis jovens da comunidade foram selecionados para fazer o trabalho, por meio de seleção em dois editais. Foi necessária a realização de capacitação, "35 horas de formação em metodologia de pesquisa; 34 horas de fotografia básica; 70 horas de cartografia comunitária" (Almeida, 2013).

O Ponto de Memória da Grande São Pedro estimulou a formação de rodas de conversas e produziu seminário e oficinas de formação e capacitação de pessoas da comunidade para contribuir no inventário participativo. Foi feito um documentário sobre a formação do bairro para estimular a participação da coletividade no processo, o mesmo objetivo tinham as intervenções em escolas (Pereira, 2018, p.251). Aqui, a opção foi por ter um espaço itinerante "a ideia é tirar o museu parado onde você entra e tá tudo morto, tudo no seu lugar, que você não pode interagir com esse museu e levar esse museu para dentro das casas das pessoas, para dentro dos bairros das pessoas, das ruas, dos morros, né" (TV Cecaes, 2010).

O Museu Cultura Periférica também escolheu a itinerância, mas por instalações que envolvem não somente o bairro, mas a cidade. A premissa é dar visibilidade a memória do bairro sem ferir o olhar do outro. Gerando, assim, uma dinâmica de aproximação e acolhimento. A memória do bairro é sempre contada a partir dos processos biográficos dos moradores (Ess_temmemória, 2021a).

2. 3 - Memória de quem? Conflitos e confrontos de narrativas

A memória individual e a memória coletiva são importantes dimensões do processo de musealização. Para Considera (2015), apoiando-se em Halbawachs e Ricoer, a memória individual e coletiva não são sinônimas de história. A memória é viva e diz respeito à identidade individual e coletiva, enquanto a história estabeleceria uma ponte entre o passado e o presente. A história só faz sentido em relação com o presente. Considera (2015) propõe, com Ricoer, que os museus sejam constituídos do jogo entre a memória e a história: "Em outras palavras, os museus são vistos como depositários da memória, para que um dia, quando a lembrança do passado se fizer necessária, os objetos representantes deste passado possam ajudar a despertar a memória" (Considera, 2015, p. 149). Os museus se colocariam no jogo entre aquilo que se quer imortalizar e o sentido histórico daquilo, especialmente nos museus populares:

> Os museus representativos de pequenas comunidades ou grupos sociais, surgem a partir da "vontade de memória", e por isso apresentam algumas características peculiares: o espaço do museu passa a ser re-significado e torna-se um espaço múltiplo de participação popular [...]. São instituições dinâmicas, com seus conflitos de poder e de "incessante metamorfose", garantindo o direito à memória.[...] Nos museus comunitários principalmente, o direito à memória é também o direito à liberdade de expressão; de construção de memórias que lhes são convenientes a cada momento (Considera, 2015, p. 155).

De acordo com Halbwachs (2013) um indivíduo que lembra é inserido e habitado por grupos de referência; a memória é sempre construída coletivamente, visto que as lembranças reportam relações sociais e são moldadas a partir de um princípio comum e noções compartilhadas, ainda que seja uma ação do sujeito individual. A memória é um trabalho de reconhecimento e reconstrução, uma vez que não é uma repetição linear de acontecimentos, e sim um resgate desses acontecimentos dentro de um contexto espaço-temporal, por isso, é preciso um mínimo de concordância entre as memórias dos indivíduos para que elas possam se complementar, formando um patrimônio comum. O trabalho da memória social realizado nos Pontos de Memória podem ter sua importância entendida sob duas óticas: como um marco territorial do resgate histórico da construção coletiva para promoção da autoestima da comunidade e também como juiz do valor da contribuição individual de cada morador.

> Na exposição tinha uma parede inteira, que foi forrada com cópias do diário oficial como se fosse um papel de parede com o nome das pessoas. Aleatoriamente as pessoas chegavam, achava seu nome, eu achei o meu, não foi de propósito, todo mundo chegava lá e ficava procurando o nome, foi lindo, foi uma iniciativa muito importante porque quem achava seu nome falava, foi importante, foi dando pra entender então a museologia, olhar um para a vida do outro, se preocupar um com o outro é importante, para a sociedade é importante para a nossa história, pra mim, contar a minha luta (Agência Brasília, 2018).

De acordo com uma das líderes do Museu Cultura Periférica (Jacintinho/AL) (Ess_temmemoria, 2021) a memória não era um recorte trabalhado por eles em Maceió, mas foi agregada pelo grupo que participou do 1º Encontro Teia da Memória, realizado em Salvador. Ela ressalta que a política pública de direito à memória possibilitou trabalhar a memória como fator de inclusão e transformação social e que a vontade de memória dos moradores proporcionou uma inquietação pertinente em relação àqueles que sempre falaram por eles. O

critério utilizado para a escolha dos locais de implantação dos Pontos de Memória baseado no baixo índice de desenvolvimento humano e na alta taxa de violência (Pereira, 2018, p.116), incomodou parte dos moradores destes bairros pois foi considerado segregador uma vez que eles não se sentiam definidos pelo violência da periferia. Os Pontos de Memória trazem a perspectiva de que a periferia é um local vivo onde as pessoas constroem suas casas e suas memórias, protagonizando seu próprio discurso diferente daquele mostrado pelo Estado e pela mídia e que reivindicam o direito de contar a sua história sem atravessadores.

> A grande questão é, a partir de qual momento as nossas vozes serão também escutadas? Quando a periferia vai poder contar sua história a partir do seu olhar e não do olhar da grande mídia? Não no olhar das desigualdades? Porque essa história é a história da falta, é o local que falta tudo, é falta de saneamento básico, falta infraestrutura, falta segurança pública, falta escola, falta (Ess_temmemória, 2021b).

Uma das líderes do Museu Cultura Periférica (Jacintinho-AL) (Ess_temmemoria, 2021a) ressalta a importância da apropriação da palavra museu pelos espaços, visto que originalmente, segundo José do Nascimento Júnior (Santana, 2020, p.92), não havia essa intenção no programa Pontos de Memória, "a ideia era de arejar a política museológica. Não era tornar os espaços em museus". Adjetivar os pontos de memória como museu, para a representante do Jacintinho, perpetua a diversidade de narrativas e a inclusão de outras vozes na construção da história. O Ponto de Memória do Jacintinho se chama Museu Cultura Periférica, não se limitando ao território geográfico proposto pelo PRONASCI, mas abarcando o movimento cultural periférico de Maceió.

A criação e manutenção dos Pontos de Memória é marcada por conflitos que envolvem questões geográficas, identitárias, assim como político-partidárias. Por tratar de uma dinâmica que possui muitos agentes, os espaços lidam com problemas que afetam sua organização. O Ponto de Memória da Estrutural, criado a partir de reivindicações dos moradores da Vila Estrutural, no Distrito Federal, pelo direito à cidade, reflete como os acordos com o governo local geraram tensões. A ausência de infraestrutura e programas sociais fez com que os moradores pressionassem os governantes para que algumas medidas fossem tomadas, somado a isso havia um conflito interno que envolvia o lixão situado no local. Muitos moradores o possuíam como fonte de renda, mas ele afetava diretamente o Parque Nacional, vizinho ao espaço. A presença de representantes de diferentes partidos políticos na comunidade, devido a sua proximidade com o plano piloto, impuseram ainda mais densidade às discussões. As rodas de memória promovidas entre os moradores para o compartilhamento de suas recordações sobre a vila acabaram por amenizar os conflitos surgidos (Agência Brasília, 2018) conferindo à memória o seu sentimento de pertença.

A concepção dessas iniciativas populares de memória não aconteceu sem as dificuldades de conciliação que um trabalho de gestão coletiva e participativa exige: "Democracia é uma coisa muito difícil [...]. Trabalhar coletivamente, eu tenho noção, exige muito mais tempo e muito mais desprendimento das suas vontades em prol de uma vontade coletiva" (Ess_temmemória, 2021a).

Ainda que a união das comunidades transformem as reivindicações na busca de um bem comum, cada grupo dentro de um mesmo espaço possui particularidades que podem gerar pontos de tensões. Mesmo que vivenciem uma problemática comum, conflitos se instalam. No Ponto de Memória Museu Mangue do Coque, as disputas internas conduziram a uma ruptura entre os participantes levando a formação de um outro espaço denominado Museu da Linha do Coque resultado das discordâncias na forma de como os processos museais foram conduzidos pelo IBRAM (Santana, 2020).

Lugares de memória são interpostos por relações de poder que naturalmente abarcam conflitos e confrontos de narrativas. Segundo Santos (2017, p.255) “As experiências são válidas, mesmo que haja conflitos já que a gestão comunitária dos patrimônios locais por essas experiências museológicas (...) possuem o potencial de contribuir com a construção de sua autonomia e determinação”. Não se pode esquecer que um dos aspectos estratégicos à concepção de uma identidade territorial é o da construção histórica dos moradores bem como o sentimento de pertencimento gerados a partir dessas práticas e experiências que servirá como instrumento de estratégia nas relações com o Estado no processo de participação, atingindo metas para a formação do espaço cidadão (Oliveira, 2010, p. 89, apud Santana, 2020, p.66).

3. Considerações finais

O processo de musealização envolvido na criação dos Pontos de Memória requer a convocação da vontade de memória de comunidades, vontade esta despertada quando as comunidades se tornam conscientes da importância da memória para o presente das pautas de suas lutas cotidianas. Tal processo não é rígido e padronizado, requer criatividade e convocação de vontades, respeito às diferenças e singularidades dos grupos que compõem as comunidades, para que exista a constituição de um espaço que não necessariamente está em uma sede territorial como num museu tradicional. Ações de sensibilização e capacitação são importantes para o despertar desta vontade, com metodologia participativa, sendo várias delas realizadas muito fortemente pelo IBRAM nos anos iniciais da implementação do Programa Pontos de Memória. Os pontos se constroem como museus-processo em que o que se prioriza não é a formação de coleções, mas a relação da comunidade com o seu território e suas lutas. O caminho é atravessado por conflitos entre os membros internos e também externos à comunidade, para fazerem valorar as narrativas em torno das memórias comunitárias e seus ganhos.

REFERÊNCIAS

Almeida, A. (2013). Inauguração-Ponto de Memória Grande Bom Jardim - Programa Pontos de Memória IBRAM. [Vídeo 39 min]. Obtido de: https://www.youtube.com/watch?v=-AvQrZ1eC-4&ab_channel=AdrianoAlmeida.

Agência Brasília (2018, 22 de janeiro). Maria Abadia - coordenadora do Ponto de Memória da Estrutural. Agência Brasília. [Vídeo 3 min]. Obtido de: https://www.youtube.com/watch?v=X7p-YMKxpeo&ab_channel=Ag%C3%AAnciaBras%C3%ADlia

Carvalho, S.K.P. (2019). Luta, resistência e conquista: a extensão universitária no Ponto de Memória da Estrutural, Distrito Federal. *Museologia & Interdisciplinaridade*, *8*(16), 310–329. DOI:https://doi.org/10.26512/museologia.v8i16.27327.

Considera, A. F. (2015). Direito à Memória e Museus. *Museologia & Interdisciplinaridade*, *4*(8), 147–157. https://doi.org/10.26512/museologia.v4i8.16909.

Duarte, A. (2013). Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora, *Revista Museologia e Patrimônio, 6* (2), p. 99-117.

Ess_temmemória. (2021, 22 de janeiro). *Live Ponto de Memória do Jacintinho.* [Vídeo 59 min] Obtido de https://www.instagram.com/p/CKXI1dcn-Z_/. a

Ess_temmemória. (2021, 20 de janeiro). *Live Ponto de Memória do Taquaril*. [Vídeo 82 min]. Obtido de https://www.instagram.com/p/CKSCJfJH7Su/ e https://www.instagram.com/p/CKR_PVvH4f3/ . [Vídeo 82 min]. b

Ferreira, R. A. (2011, 3 de maio). Ponto de Memória (Estrutural - DF) - III Conferência de Cultura do DF. [Vídeo, 1 min]. Obtido de: https://www.youtube.com/watch?v=PVtZXTuF2SE&ab_channel=RafaelAyanFerreira.

Halbwachs, M. (2013). *A Memória Coletiva*. (2ª ed), Centauro.

Instituto Brasileiro de Museus. (2017). *Ibram institucionaliza Programa Pontos de Memória*. http://www.museus.gov.br/portaria-do-ibram-institucionaliza-o-programa-pontos-de-memoria/> Recuperado em 3 jan. 2020.

Museu da Beira da Linha do Coque (2015, 10 de maio). Museu da Beira da Linha do Coque por dentro. [Vídeo, 19 min]. Obtido de: https://www.youtube.com/watch?v=ibwVci7n3pE&t=1032s&ab_channel=MuseudaBeiradaLinhadoCoque.

Museu de Favela Muf. (2019, 1 de agosto). Apresentação por Sidney Silva. 2019. [Vídeo, 2 min). Obtido de: https://www.youtube.com/watch?v=HAuTmFjqD8. a

Museu de Favela Muf (2019). Apresentação. [Vídeo, 1 min]. Obtido de: https://www.youtube.com/watch?v=YReUotHVM4U&ab_channel=MuseudeFavelaMuf. b

Organização dos Estados Ibero-Americanos. (2016) *Pontos de memória:* metodologia e práticas em museologia social. Phábrica.

Pegoraro, V. M. (2018). *Museu de Periferia-MUPE: possibilidade de uso de documento em estado digital para o ensino de história na Rede Municipal de Ensino de Curitiba*. [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Paraná.

Pereira, M. R. N. (2018). *Museologia decolonial: Os Pontos de Memória e a insurgência do fazer museal*. [Tese de Doutorado], Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Pereira, M. R. N. (2020). Política Pública de Direito à Memória: apontamentos sobre a trajetória do Programa Pontos de Memória. *Museologia & Interdisciplinaridade, 9* (17), 111-128.

Ponto de Memória Terra Firme (2020, 1 de dezembro. *Roda de conversa Pontos de Memória: História viva e cultura em movimento – MemorArte*. [Vídeo, 96 min]. Obtido de:

https://www.youtube.com/watch?v=k0Toyx4lApA&ab_channel=PontodeMem%C3%B3riaTerraFirme.

Ponto de Memória da Terra Firme. (2021, 4 de março). *Roda de Memória*. [Vídeo,35 min]. Obtido de: https://www.youtube.com/watch?v=BrknW_c3moI&ab_channel=PontodeMem%C3%B3riaTerraFirme. a

Ponto de Memória Terra Firme. (2021, 5 de março). *Saberes dos Pontos de Memória*. YouTube .[Vídeo, 70 min]. Obtido de : https://www.youtube.com/watch?v=Q1uWv023CQU&ab_channel=PontodeMem%C3%B3riaTerraFirme. b

Santana, R. (2020) *Memória e resistência: do Instituto Brasileiro de Museus aos Museus Comunitários do Coque*. [Dissertação de Mestrado], Universidade Federal de Pernambuco.

Santos, M. C. T. M. (2002). Estratégias museais e patrimoniais contribuindo para a qualidade de vida dos cidadãos: diversas formas de musealização. *Cadernos de Sociomuseologia*, 18(18). Obtido de https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/364

Santos, S. S. (2017) *Ecomuseus e Museus Comunitários no Brasil: estudo exploratório de possibilidades museológicas*. [Tese de Doutorado], Universidade de São Paulo.

Saber Museu. (2019, 18 de dezembro). Entrevista com Maria Abadia Teixeira (Ponto de Memória da Estrutural – DF). [Vídeo, 16 min]. Obtido de: https://www.youtube.com/watch?v=t47sL_sADXc.

Silva, C. F. (2012). Inventário Participativo e Percurso Cultural no Ponto de Memória Lomba do Pinheiro: do desenvolvimento metodológico a ação educativa. *Museu da Língua Portuguesa*. Obtido de https://museudalinguaportuguesa.org.br/wp-content/uploads/2017/10/Inventario-Participativo-e-Percurso-Cultural-Claudia-Feijo_Lomba-do-Pinheiro.pdf

TV Cecaes. (2010, 24 de maio). Ponto de Memória em São Pedro, ES. [Vídeo,3 min]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=67cz8GB4jYo&ab_channel=tvcecaes.

Varine, H. (2015). O museu comunitário como processo continuado. *Cadernos do CEOM, 7*(41),28-31.

MUHNAC: 'Artistas, Património e o Museu' Estudo do Caso: Ação Educativa com crianças

Marta Jecu[1]

MUHNAC: 'Artists, Heritage and the Museum' Case Study: Educational Action with children

Introdução

Este artigo tem como objetivo problematizar o programa educativo que foi realizado em fevereiro de 2022, por ocasião da exposição "Artistas Património e o Museu", que decorreu entre 1-30 de fevereiro de 2022 no Museu de História Natural de Lisboa.

Inserida na programação oficial da Temporada França-Portugal 2022 - uma iniciativa de diplomacia cultural entre Portugal e França, a exposição e o programa educativo associados tem a chancela do CeiED - Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento, Universidade Lusófona. O projeto "Artistas, Património e o Museu" incluiu, além da exposição e dum programa educativo, também uma vertente académica com uma conferência sobre arte contemporânea e museologia na Fondation Maison des sciences de l'homme (FMSH) Paris e uma publicação que são financiados pelo programa "*Seed Ilind*" da Universidade Lusófona.

Com a curadoria de Marta Jecu, investigadora auxiliar do CeiED e de Sofia Marçal, museóloga, a exposição coletiva contou com obras dos artistas contemporaneos José de Guimarães, Julien Creuzet, Kiluanji Kia Henda, Mariana Caló, Francisco Queimadela, Sergio Verastegui, Susana Gaudêncio e Théo Mercier.

No contexto da preocupação com o património extraeuropeu, a história da museologia científica e o pensamento colonial e pós-colonial a ela associado, a instituição museu e a forma como enquadra a história têm sido intensamente escrutinados. Esta exposição coletiva e os eventos associados propõem-se como uma metodologia multidisciplinar, provocando um olhar lúdico, crítico e irónico sobre a forma como os museus refletem o património. Através das lentes da arte contemporânea, a exposição lançou uma reflexão crítica sobre o patrimônio, na sua dimensão pessoal, na sua dimensão global e coletiva. A exposição teve como objetivo refletir sobre os museus como 'média de comunicação' para ler a história e observar como a arte contemporânea integrou gradualmente este 'média', contribuindo com as suas soluções específicas para a democratização do 'display' museológico. A exposição propôs que a arte conceptual tenha um papel importante a desempenhar no campo da nova museologia, como fator criativo que, uma vez introduzido nos museus, se torne uma ferramenta para repensar e descolonizar o objeto museológico, operando também a critica institucional.

[1] PhD "Interart Studies" Universidade Livre de Berlin. Magister "Cultural Anthropology" Universidade de Bucareste, Investigadora CeiED - Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento, Universidade Lusófona https://orcid.org/0000-0003-1322-9384, E-mail: **marta.jecu@ulusofona.pt**

Dois foram os objetivos desta exposição e do programa educativo associado: por um lado, revelar de forma acessível estratégias comuns nos museus que formulam um modo de apresentação hegemónico. Por outro lado, o projeto pretendia registar e mostrar metodologias emergentes que repensam o 'dispositivo' museu e desenvolvem alternativas.

A exposição entendeu-se como um exercício de trabalho com arte contemporânea para o desenvolvimento de soluções versáteis e de novos modelos de transmissão de informação que formulam possíveis propostas que os museus podem adotar para de-colonizar o olhar de quem os visita sobre o respetivo conteúdo, de-colonizando assim também o próprio conteúdo.

As obras de arte contemporânea incluídas nesta exposição realizaram uma reinterpretação da estrutura 'museu'. Cada uma das instalações apresentadas funcionou como um micro museu, que ao invés de reproduzir os princípios de um museu histórico, reverteu esses mesmos critérios museológicos. Dessa forma, eles desconstruíram a base colonial e hegemônica desses princípios e mostraram a maneira como este 'media' de leitura de conteúdo foi impondo uma determinada maneira de ver os objetos expostos. Acima de tudo, esta exposição procurou mostrar que a arte contemporânea introduz progressivamente crítica institucional (com a arte conceitual do século XX, até aos nossos dias) e soluções alternativas, progressistas e inclusivas na exposição museológica. A exposição mostrou algumas dessas soluções e propôs um percurso a partir de posições históricas até outras recentes.

Os trabalhos e o material expostos - que datam dos anos 1960 até agora - pretendiam abrir um campo de prática no qual os objetos museológicos e artísticos se fundissem, no sentido de uma ligação não-hierárquica e fusional, entre património europeu e não-europeu. Por exemplo, nos trabalhos de Théo Mercier, Susana Gaudêncio e Julien Creuzet, objetos híbridos, de identidade crioula, estão presentes nas obras que questionam os princípios de atribuição de valor e de inclusão no 'patrimônio' europeu. Estes trabalhos propõem também soluções de como podemos imaginar os museus europeus após a restituição de objetos, nos quais trabalhamos, não apenas com material digital, mas também com 'interpretações' desse mesmo material – abordagem que corresponde à missão de arte concetual que dissolve a presença material do objeto cultural. Por exemplo as alegorias de 'caixas' de museus de Sergio Verastegui também são um meio de descolonizar a maneira como os museus formam a visão de seu público sobre os objetos. Eles mostram micro-museus, que incluem o espectador junto com os seus objetos do cotidiano – um exercício de des-exotização.

O contexto do museu

O MUHNAC integra, junto ao Jardim Botânico Tropical e o Jardim Botânico de Lisboa, um complexo gerido pela Universidade de Lisboa. Ele desenvolve atividades científicas, educativas, culturais e de lazer, com vistas, segundo o site oficial da instituição, à preservação e valorização do “património e da difusão da cultura científica sobre a ciência tropical e a história e memória da ciência e da técnica nos descobrimentos, na expansão e na colonização portuguesas”. O Jardim Botânico Tropical ocupa uma área total de cerca de 7 hectares, integrando um Parque Botânico aberto ao público com 5 hectares. Com um património vegetal especializado em flora tropical, o Jardim encontra-se classificado como Monumento Nacional.

Criado em 1906, por Decreto Régio, com o nome de Jardim Colonial, foi instituído no âmbito da organização dos serviços agrícolas coloniais e do Ensino Agronômico Colonial do Instituto de Agronomia e de Veterinária. Com uma forte vocação didática, foi considerado "base indispensável ao ensino" por ser "indispensável o exemplar vivo para que a demonstração seja rigorosamente scientifica e educativa, para que o alumno não fique imaginando somente como são os animaes e os vegetaes, mas tenha a noção viva da realidade" (Muhnac 2022). Em 1983 o Jardim adotou a designação de Jardim-Museu Agrícola Tropical (JMAT), constituindo uma das unidades funcionais do Instituto de Investigação Científica Tropical. Em 2007, o Jardim foi classificado como Monumento Nacional.

Seguindo esta mesma lógica, o acervo do MUHNAC é composto por espécimes, artefactos, objetos e documentos do período colonial português, e embora esteja aberto a diferentes eventos, estudos e exposições de arte, além das iniciativas de repensar tal acervo, ainda deixa a desejar no que diz respeito às demandas atuais de reparação histórica e reflexões de coloniais.

O programa educativo

O programa educativo, como parte integrante desta exposição, foi pensado especialmente para um público não especializado. A proposta do programa educativo foi desenhada em conjunto por investigadoras do Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Diversidade (CeiED) da Universidade Lusófona, numa articulação interdisciplinar e complementar entre dois domínios do conhecimento: a sociomuseologia e a educação.

O objetivo foi o de transmitir, através de soluções criativas e lúdicas, um novo modo de olhar sobre o próprio museu e a maneira, muitas vezes destorcida, como este reflete o passado e a história.

Neste sentido o programa educativo pretendia desconstruir preconceitos, deslocar a atenção para o museu e não para os objetos no seu interior e alterar ligeiramente a forma como o espectador/visitante assume uma posição passiva no museu - determinando uma posição em que uma visita a um museu pode se transformar num jogo com o próprio museu - provocativo, criativo e contestador.

A proposta foi planeada para crianças e adultos não especializados. Uma primeira atividade foi um programa de ação educativa com crianças de 8 e 9 anos das duas escolas de Lisboa (Agrupamento de Escolas Passos Manuel e Agrupamento de Escolas Patrício Prazeres), nos dias 22 e 24 de fevereiro de 2022. Uma segunda atividade foi uma visita guiada com adultos da associação RENOVAR MOURARIA para migrantes falantes de língua portuguesa.

Esta segunda atividade teve como objetivo transmitir a um público não especializado a necessidade de responsabilizar o museu por responder às necessidades sociais atuais de todos. Juntos, tentámos discutir o fato de que o museu deve representar de forma concreta as comunidades sociais e deve ser 'usado' como um espaço coletivo, em que os grupos sociais devem fazer propostas ao museu e, desejavelmente, organizar várias atividades no museu. Nesse sentido tivemos o prazer e a honra de receber o reitor da Universidade Lusófona e diretor do departamento de Museologia da ULHT, que partilhou os princípios fundamentais da sociomuseologia. A conversa com o professor Mário Moutinho aconteceu no dia 21 de fevereiro

de 2022. Nesta sessão participaram professores do projeto "Academia CV.PT" - uma parceria entre o Agrupamento de Escolas Patrício Prazeres e a Associação Renovar a Mouraria - e coordenadores de associações para migrantes.

A seguir focar-nos-emos especialmente nas atividades desenvolvidas com as crianças, onde o nosso principal objetivo foi experimentar uma complementaridade metodológica, combinando métodos da sociomuseologia e métodos ativos de aprendizagem inspirados no sociodrama. Procurámos desenvolver com as crianças novas ferramentas de 'utilização' e compreensão do museu e dos seus objetos, para provocar uma confrontação ativa das crianças com o próprio museu. Concretamente, desenvolvemos uma linha de ações onde as crianças pudessem adotar a perspetiva dos objetos e vivenciado-os de outra forma que não a prescrita pelo próprio museu.

No centro do programa educativo com crianças esteve o trabalho artístico de Kiluanji Kia Henda “Havemos de Voltar” (vídeo HD, som estéreo, 17 minutos, 2017), integrado na exposição 'Artistas, Património e o Museu'. Este filme mostra a viagem de uma impala empalhada, fugindo do Museu de História Natural de Luanda e regressando à floresta onde acabará por morrer (de novo) numa guerra civil. O filme tensiona o museu como espaço mausoléu, onde a objetificação cristaliza narrativas de saber e poder sobre outros povos e seres e traz as elucubrações de uma impala empalhada e exposta num museu, e o seu desejo e tentativa de fuga e retorno às origens.

A exposição incluiu juntamente com o vídeo também um conjunto de fotografias de Kiluanji Kia Henda com os dioramas históricos deste museu colonial em Luanda, com animais taxidermizados e a reprodução da vegetação local. Essas obras trazem de forma irónica uma dimensão de luto pelas 'vidas' animadas e inanimadas que o museu captou e instrumentalizou, sobretudo durante a história colonial. Assim, as obras apresentadas nesta exposição propõem formas alternativas de se desviar disso através atos anárquicos: invisibilizando objetos – tapando-os com panos pretos que são usados habitualmente para os proteger do pó – ou deixando-os escapar do museu, como acontece, através do imaginário, no filme apresentado

Uma primeira ação desenvolvida com as crianças pretendeu, a partir dos princípios da Sociomuseologia, aproximar o público infantil de outras narrativas e cosmogonias. Neste museu, com coleções que fazem parte da história colonial portuguesa, a nossa proposta era de apresentar perspetivas indígenas e autóctones que não aparecem no MUHNAC, apesar da presença de referenciais e objetos de diversas etnias comporem o seu acervo. Numa segunda ação, optamos também por uma metodologia ativa de aprendizagem, inspirada no sociodrama, onde se incluem técnicas corporais para 'vivenciar' e 'encarnar' os objetos expostos no museu e o museu próprio. Os participantes viveram estas técnicas e ações como uma construção coerente, através da qual puderam interagir e participar de forma ativa.

Metodologia: Ação inclusiva sociomuseológica

A primeira ação desenvolveu questões relacionadas à diversidade cultural, introduzindo perspetivas dos povos originários, para compartilharmos e apresentarmos outras conceções de natureza, diferentes da ideia positivista moderna. A ideia de natureza como recurso, ou de

objetificação de outros seres (que é característica de museus de história natural coloniais e normativos), teve o intuito de ser tensionada ou problematizada com os participantes da ação.

Museu como lugar de sons e silêncios[2] e o objeto gerador

A organização da ação pautou-se pelo conceito de *objeto gerador* do professor e historiador brasileiro Francisco Régis Lopes Ramos. Inspirado no conceito de *palavras geradoras* do educador Paulo Freire, Ramos (2004, p.32) relembra um pressuposto fundamental freireano: a leitura do mundo que precede a leitura das palavras, e o movimento da escrita das palavras como promotora da re-escrita do mundo:

> O objetivo primeiro do trabalho com o objeto gerador é exatamente motivar reflexões sobre as tramas entre sujeito e objeto: perceber a vida dos objetos, entender e sentir que os objetos expressam traços culturais, que os objetos são criadores e criaturas do ser humano. Ora, tal exercício deve partir do próprio cotidiano, pois assim se estabelece o diálogo, o conhecimento do novo na experiência vivida: conversa entre o que se sabe e o que se vai saber - leitura dos objetos como ato de procurar novas leituras. (Ramos, 2004, p.32)

Ramos (2004) observa que ao entrarem no museu, os objetos perdem suas funções originais e passam a ter outros valores regidos pelos mais variados interesses. Em sua argumentação, o historiador traz como exemplo paradigmático os museus de história natural, cujo objetivo enciclopédico gira em torno do coletar, estudar, e exibir espécies com o intuito de enquadrar e classificar. É esta tipologia de museu que marca o auge da Ciência Moderna e Positivista aliada a ideia de neutralidade. A ideia proposta por Ramos (2004) é que a partir de objetos cotidianos, seja possível ampliar o diálogo e as reflexões sobre o tempo presente, pois "conhecer o passado de modo crítico significa, antes de tudo, viver o tempo presente como mudança, como algo que não era, que está sendo e que pode ser diferente" (Ramos, 2004, p.21).

Segundo a proposta de Ramos (2004), o papel educativo dos museus não deve estar pautado na classificação da natureza de modo a sustentar a dicotomia entre sujeito e objeto com base na superioridade do homem sobre as coisas. O historiador argumenta que as relações humanas se dão através das relações no mundo e com o mundo. Sendo assim, o objeto gerador não é um método, mas um parâmetro para a construção de práticas pedagógicas criativas "que possibilitam novas leituras da nossa própria historicidade" constituindo visitantes ativos para os museus (Ramos, 2004, pp. 62).

Portanto, o foco na responsabilidade social do museu convoca à reflexão crítica, pondo em jogo o tensionamento entre o museu tradicional e o museu aberto e integrado à sociedade do seu tempo.

---

[2] Este título faz menção às ideias de Mário Chagas em seu texto "Memória e poder: dois movimentos" que faz parte do livro 'Introdução à Sociomuseologia' (2020)

> Para assumir seu caráter educativo, o museu coloca-se, então, como o lugar onde os objetos são expostos para compor um argumento crítico. Mas só isso não basta. Torna-se necessário desenvolver programas com o intuito de sensibilizar os visitantes para uma maior interação com o museu. Não se trata da simples "formação de platéia", a valorização do museu como forma de criar uma "cultura mais refinada". Antes de tudo, objetiva-se o incremento de uma educação mais profunda, envolvida com a percepção mais crítica sobre o mundo do qual fazemos parte e sobre o qual devemos atuar de modo mais reflexivo. (Ramos, 2004, p.20-21)

Partindo deste princípio, um objeto qualquer do/no museu pode propiciar novas reflexões e, a partir do diálogo, gerar novas narrativas que ajudem na compreensão das problemáticas da atualidade favorecendo a participação do público e a sua presença na vivência experiencial do conteúdo expositivo.

A ação educativa em processo e a metodologia utilizada

Tendo em consideração o conceito de objeto gerador como parâmetro para o desenvolvimento das ações educativas (Ramos, 2004), o filme de Kiluangi Kia Henda, tornou-se o nosso objeto gerador.

Na receção dos alunos, na sala da exposição de arte contemporânea, começámos por identificar as crianças com autocolantes. Sentámo-nos depois em roda, no chão, para nos vermos uns aos outros. Começámos por conversar, fazendo a nossa apresentação e informando-os dos objetivos desta visita e do que se iria passar durante aquelas duas horas que íamos passar em conjunto: alguns jogos iniciais; a audição de uma banda sonora/ painel sonoro, com sons e falas de pessoas com perspetivas culturais e cosmologias diferentes do que a perspetiva eurocêntrica representada na maioria das exposições permanentes do museu; a visualização do filme do artista angolano Kiluangi Kia Henda presente na exposição de arte contemporânea; jogos dramáticos, com atividades expressivas corporais ligadas ao filme e uma conversa final.

Para a introdução da ação inclusiva sociomuseológica através do painel sonoro, foram selecionados alguns sons e algumas vozes de personalidades ameríndias e africanas. O intuito foi reunir as crianças em uma roda, sentadas no chão, e descontraidamente oferecer outra forma de estar no museu, que não fosse apenas através da utilização da visão. A construção de uma faixa de áudio permitiu que fosse solicitado às crianças visitantes direcionarem a atenção para a escuta, favorecendo a imaginação e a imersão no espaço do museu.

As pessoas escolhidas para comporem o conteúdo da faixa de áudio com suas vozes foram: a escritora moçambicana e vencedora do Prêmio Camões de Literatura 2021, Paulina Chiziane; o ativista e líder indígena brasileiro Davi Kopenawa; a curadora da exposição, Marta Jecu, com a leitura da tradução de um texto de Davi; e uma representante de um coletivo de mulheres Caiçaras do litoral de São Paulo, no Brasil.

O conteúdo foi escolhido estrategicamente a partir de uma pesquisa na internet. O trecho com a voz de Paulina Chiziane, por exemplo, foi extraído de uma live realizada no contexto da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), intitulada 'Árvores e escrita' onde a escritora conta sobre a sua relação sagrada com as árvores, a partir da concepção de seus ancestrais (Chiziane, Vieira Juniro, 2021).

A partir da escuta conjunta da faixa sonora, foram feitas algumas perguntas como, por exemplo, de que ano eram as gravações. Em relação à fala de Paulina Chiziane sobre a representação das árvores para o seu povo africano ancestral, algumas crianças responderam que seria de cerca de 100 anos atrás. Sobre a fala de Davi Kopenawa em sua língua originária, algumas crianças responderam que eram povos que viveram há muitos anos na selva. Apesar de serem personalidades contemporâneas e falas recentes, as crianças tendem a percebê-las como antigas ou parte do passado, o que já não existe mais.

Após uma breve conversa, foram entregues às crianças e professores, alguns folhetos com uma foto de cada personalidade, seus nomes, localidades e algumas referências para consulta de mais informações.



Ação educativa com crianças de 8 e 9 anos do agrupamento de Escolas Passos Manuel, assistindo ao filme de Kiluangi Kia Henda ("Havemos de Voltar" (vídeo HD, som estéreo, 17 minutos, 2017), 22 de fevereiro de 2022 (Fi. 1, 2)

Metodologia: aprendizagem ativa e expressiva

A atividade de aprender habitualmente é associada à escola tradicional, à mente e ao ouvir passivamente, ao permanecer sentado, como um recetor, a receber algo que outros têm para transmitir, para ensinar, ou seja, como se os alunos fossem todos iguais e, no mesmo momento, todos tivessem as mesmas necessidades para prosseguirem o seu desenvolvimento enquanto pessoas, enquanto seres humanos diversos e diferentes uns dos outros. “Ensina-se a todos como a um só”.

Na escola tradicional os alunos, ou estudantes, são desta forma tomados com sujeitos passivos, como tábuas rasas ou apenas recetores de pedaços de conhecimento que vão armazenando no cérebro, como em prateleiras de um armário. O corpo, com todas as suas perceções, emoções, sentimentos, potencialidades expressivas e necessidades de movimento é completamente ignorado. Foi por estas razões que Paulo Freire designou a escola tradicional de “educação bancária” (Brighente & Mesquida, 2016; Freire, 1972, 2003).

As metodologias ativas e expressivas de aprendizagem, inspiradas no sociodrama, desenvolvem a espontaneidade e a criatividade, podem proporcionar aprendizagens no que se refere a diversas formas de relacionamento interpessoal e de relacionamento com o mundo através da expressão corporal e dramática. A utilização do “role-play” e de técnicas expressivas corporais, criando ou recriando situações, possibilita o desenvolvimento da empatia e da atenção ao mundo envolvente, quer no que é relativo ao respeito pela diversidade humana, como à forma como culturas diferentes se relacionam com a natureza, como fazendo parte integrante desta (Sternberg & Garcia, 2000; Lima-Rodrigues & Belchior, 2022).

Nas atividades educativas, desenvolvidas no Museu de História Natural da Universidade de Lisboa, durante a Exposição de Arte Contemporânea “Artistas, Património e Museu”, no âmbito da Temporada Portugal-França, procurámos, tendo em consideração todas estas dimensões do ser humano e as potencialidades das metodologias ativas e expressivas de aprendizagem, explorar os referentes histórico-sociais da atualidade, numa perspetiva decolonial. Esta é uma abordagem que é indispensável para fazer face a problemas que atravessam as sociedades ocidentais, como a sociedade portuguesa. Referimo-nos ao racismo e à xenofobia, ao homofobia e ao machismo, a todo os tipos de discriminação e exclusão, mas também ao consumismo e à forma predatória como são utilizados os recursos naturais, problema que está na origem das alterações climáticas da atualidade. Está em causa a nossa forma de viver em sociedade, em sociedades que se caracterizam por uma enorme mobilidade, muito diversificadas culturalmente e cosmopolitas, em que é necessário aprender a viver com o diferente. A diversidade deve ser encarada como um enriquecimento expansivo do conhecimento individual e por isso também como uma mais-valia coletiva e partilhada. Mas também está em causa a forma como se encara o mundo natural e os recursos proporcionados pelo mundo natural – o Planeta como a casa comum da humanidade.

Esta segunda parte das atividades educativas com as crianças utilizando metodologias ativas e expressivas de aprendizagem, procurando formar uma unidade coerente com as propostas fundamentadas na sociomuseologia, teve os seguintes objetivos:

a) Sensibilizar para a diversidade de "histórias que contam" os animais, as peças, os objetos, os artefactos que existem num museu e como estes se tornam "outros" quando retirados seus contextos em que ganharam vida;

b) Despertar para a diversidade de formas de relação com o mundo natural, em diferentes culturas e sociedades, do qual o ser humano é parte integrante.

Visto o filme de Kiluangi Kia Henda, conversámos um pouco sobre o que era o filme: a história da impala no Museu de História Natural de Luanda, os seus sonhos, no museu, e a vida diária da impala antes de ser musealizada, onde vivia, com quem, como seria o seu dia, o que ia fazendo ao longo do dia, … Propusemos que fizessem "role-play", que fizessem de impala, de acordo com o que íamos conversando e as sugestões que iam dando, seguindo o jogo do "Rei-Manda": uma criança dava uma sugestão, mostrava com o seu corpo e em movimento a ideia que queria expressar, e todos os membros do grupo a imitavam.

Foi deste modo que começámos por recordar o filme, nas suas várias fases. Uma criança mostrava com o seu corpo era estar presa no seu corpo empalhado, no museu, e todas as outras reproduziam a mesma cena, à sua maneira. Outra lembrava-se do sonho da impala de se querer libertar, e todas as crianças dramatizavam essa cena. O filme foi assim completamente reconstituído. Reconstituiram ainda, em ação, expressivamente, as várias cenas de um dia da impala, as suas necessidades básicas, mas também os seus sentimentos de prazer e de liberdade naquela paisagem, fora do museu, com a família e amigos: o dormir, o acordar, o comer, o correr, o brincar, …

Foram momentos de grande entusiasmo, prazer e envolvimento, mas também de expressividade, que terminaram numa conversa sobre o que tinham vivido. Afinal a impala tinha também sido um ser vivo como cada um deles.

Todos perceberam como o filme, ao contar a história da impala no museu, era também fantasia, mas que acabava por nos permitir aceder a outras histórias, quer a história do sonho em que ela queria libertar-se do seu corpo e do museu; mas também a da impala no seu ambiente natural. Acontece o mesmo a todos os objetos nos museus, sejam eles quais forem.

Nunca tinham realizado atividades como estas em museus, com banda sonora e com jogos de expressão dramática, apesar de num dos grupos, a maior parte de os alunos conhecer mais do que cinco museus, quer em Portugal, quer no estrangeiro.

Follow-up

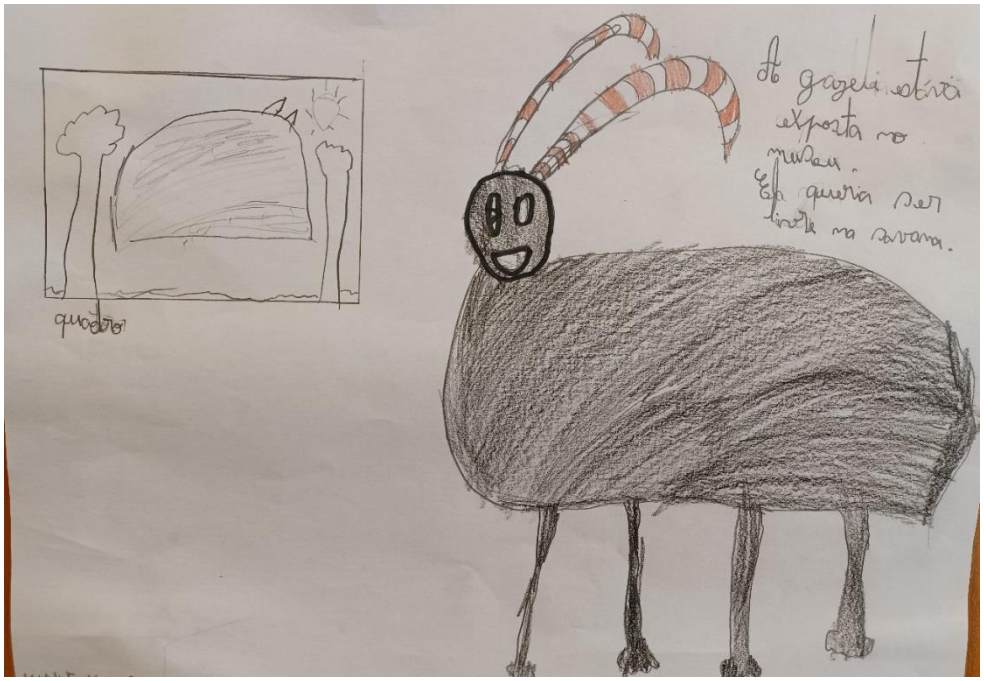
Depois estas atividades, houve uma atividade de *follow-up*, cerca de 10 a 15 dias depois, nas respetivas escolas. Por aquilo que pudemos observar e ouvir junto de cada uma das turmas, podemos afirmar que estas atividades tiveram grande impacto nas crianças: lembravam-se de forma entusiástica de toda a sequência das atividades realizadas, de toda a narrativa do filme, das personagens do filme e do que quais os seus papéis. Contavam e conversavam sobre tudo com muito empenho e satisfação.

Em textos escritos por uma das turmas sobre esta visita de estudo, referem os nomes do painel sonoro e os países de origem de cada um dos autores dos discursos auditivos.

Todo o *feed-back* recebido, quer no final das atividades, quer no *follow-up*, nos textos e desenhos recolhidos, foi extremamente positivo:

> *(…) Quando o senhor chinês apareceu e disse que queria comprar a impala, o senhor Bltazar, não deixou. Então ele pagou a uns senhores para roubarem a impala. Quando estva a ser roubada, ela imaginou que voltava para a savana. (…) Eu acho que a visita foi incrível* (R. da Costa, 9 anos).
>
> *(…) Depois vimos um filme pequeno que falava de uma impala que estava num museu e que um dia um senhor queria comprá-la, mas um senhor chamado Baltazar disse ao senhor chinês que não podia. Depois o senhor chinês pediu a quatro senhores para roubarem a impala e foi o que fizeram. No fim do filme a impala sonha a ser caçada. Mais tarde fizemos um jogo de dramatização que era para imitarmos as personagens do filme. (…) Eu gostei muito.* (C.Noivo, 9 amos)
>
> *(…) Quando chegámos fizemos uma roda (…) ouvimos vozes de um índigena [do Brasil] chamado Davi Kopenawa, a escritora moçambicana Paulina Chiziane, vencedora do prémio Camões 2021. Depois vimos um filme angolano que mostrava uma impala (…) Gostei muito. As monitoras eram fixes.* (Paulini Soares, 9 anos)
>
> *(…) A seguir ouvimos umas vozes que a monitora pôs que eram do Davi Kopenawa, um chefe de uma tribo chamada Yanomami, no Brasil, a outra voz que se seguiu foi de uma escritora moçambicana chamada Paulina Chiziane, ela venceu o prémio Camões; por fim, ouvimos a voz de uma monitora que ali estava, chamada Marta, que era romena. (…) O sítio não era muito confortável, mas eu gostei muito de fazer aquela experiência.* (M. Barateiro, 9 anos)
>
> *(…) A segunda [atividade] tínhamos de ouvir vozes para ver se conhecíamos (…) A primeira voz era do Davi Kopenawa, a segunda era da Paulina Chiziane, e a terceira era da Marta, nossa monitora. A nossa terceira atividade foi vermos um filme sobre uma impala que estava na floresta e depois tinham-na trazido para um museu. (…) A impala sonhou que estava na floresta com outros animais. Um da levaram a impala para o comerciante chinês enrolada em sacos. A nossa quarta atividade foi imitar as personagens do filme e fazer coisas: a impala a dormir, a comer, a beber água, o senho chinês a pedir para comprar a impala e o senhor Baltazar a conversar com ele. A quinta foi falarmos sobre museus. (…) Eu gostei muito da visita.* (V. Vicente, 9 anos)

Estes excertos que recolhemos foram-nos oferecidos por uma das professoras. A outra turma tinha alguns desenhos que fotografámos:



Desenho realizado por uma criança de 8 /9 anos do Agrupamento de Escolas Patrício Prazeres, que problematiza o museu, assim como resulta do filme de Kiluanji Kia Henda "Havemos de Voltar" (vídeo HD, som estéreo, 17 minutos, 2017), desenho recolhido no 09.03.2022.

Reflexões Finais – Conclusões

E se mudássemos de ponto de vista eurocêntrico? Será que o "conhecimento popular original" via as plantas como recursos? Que outras perspetivas deixaram de ser comunicadas nos museus? E a sabedoria ancestral dos povos originários, do povo da floresta com outras cosmogonias, como podem ser integrados e transmitidos? Promovendo a inclusão e integração da comunidade na escrita da história e na criação de narrativas pode ser um caminho eficiente para a alcançar um museu pluri-perspetivico.

São muitos os desafios a enfrentar quando o contexto de aprendizagem muda e esta passa a acontecer num museu – seja ele normativo ou inovador. O elicitar outros sentidos, a utilização do discurso verbal numa língua diversa ou na própria língua, mas com uma outra pronúncia desconhecida, o fazer o apelo a memórias e vivências anteriores dos participantes, o proporcionar-lhes a vivência de novas experiências das quais o corpo e o movimento fazem também parte - é utilizar outros recursos de comunicação e de interação, uma outra forma de estar, que facilita uma maior expressividade comunicativa entre todos os participantes na atividade, incluindo quem a dinamiza.

Desde muito cedo que cada ser humano, individualmente e em grupo, é mais do que a soma das suas diversas dimensões. É um todo através do seu corpo, com as suas potencialidades expressivas, e percetivas, em interação com o mundo que o rodeia, com as sensações agradáveis, ou desagradáveis, as relações que vai estabelecendo com os objetos, com outros seres vivos, com os outros seres humanos mais próximos e protetores, mais distantes e desconhecidos, desenvolvendo emoções, afetos, sentimentos, intuições a par do desenvolvimento do conhecimento dito mais cognitivo e linear. Aprender envolve todas estas

dimensões, em interação umas com as outras, incluindo a dimensão relacional (Belchior, 2021; Sternberg & Garcia, 2000).

Neste programa educativo pretendemos expressar esta multiplicidade do ser, do mundo material com as suas vidas e identidades culturais e sociais sobrepostas e do próprio museu. Procurámos elaborar metodologias de trabalho destinadas a um público não especializado e a crianças, incentivando caminhos de pensar o museu de forma reflexiva. Isso significa, por um lado, voltar a atenção para o próprio museu com um olhar crítico que desestabiliza a posição hegemônica que o museu assume diante do espectador, e, por um outro lado, incorporar seu potencial como espaço de ação, de urgência e de compartilhamento de valores culturais e sociais. Estimulando as crianças a questionar o papel do museu através da apropriação e incorporando suas funções, temos procurado incentivar pontualmente as crianças a pensarem o museu de acordo com as suas próprias necessidades, o que irá assim subverter uma perpetuada transmissão hegemónica e eurocêntrica de informação nos museus.

Referências:

Belchior, M. (2021). Becoming a Sociodramatist: Sociodrama in Education. In D. Adderley, M. Belchior, A. Blaskó, K. Galkocsi, M. Maciel, M. Westberg, & M. Werner (Eds.), *Sociodrama - The Art and Science of Social Change* (pp. 266–286). L'Harmattan. http://sociodramanetwork.com/sociodrama-theory-and-methods/

Brighente, M. F., & Mesquida, P. (2016). *Paulo Freire: from denunciation of a banking education to the announcement of a liberating pedagogy*. Pro-Posições, 27(1), 155–177. https://doi.org/10.1590/0103-7307201607909

Chagas, M. (2020). Memória e poder: dois movimentos. In Moutinho M., Primo J. (Eds.) *Introdução à Sociomuseologia*. Lisboa: Edições Universitarias Lusofonas.

Chiziane, P., Vieira Juniro I. (2021). Mesa 6, Árvores e escrita. https://www.youtube.com/watch?v=UnU1KrOXNJQ (accessado 30.11.2022)

Freire, P. (1972). *Pedagogia do Oprimido*. Edições Afrontamento.

Freire, P. (2003). *Pedagogia da Esperança*. Paz & Terra.

Lima-Rodrigues, L., & Belchior, M. (2022). Aprendizagem baseada na Ação: (trans)formação de professores para a inclusão. In A. P. Pereira, M. Loureiro, E. de, H. Reis, & R. C. Rodriguez (Eds.), *Atas Congresso Luso Brasileiro de Educação Inclusiva* (pp. 184–187). https://conlubra2022.weebly.com/uploads/1/6/4/6/16461788/atas_conlubra_vers%C3%A3o_final.pdf

Muhnac (2022), site web, https://www.museus.ulisboa.pt/en/node/1116

Ramos, F. R. L. R. (2004). *A danação do objeto. O museu no ensino de História*. Editora Argos.

Sternberg, P., & Garcia, A. (2000). *Sociodrama: Who's in Your Shoes?* Praeger Publisher.

Fonte de financiamento: Seed Ilind, ULHT

Museu e Sustentabilidade: pensar e agir sustentável a partir da proposta de criação do Museu Orgânico Salinas e Manguezais no município de Chaval, Ceará, Brasil

Neycikele Sotero Araújo[1]
Rodrigo de Sousa Melo[2]
Solano de Souza Braga[3]

Museum and Sustainability: thinking and acting sustainably based on the proposal to create the Organic Museum of Salinas and Mangroves in the municipality of Chaval, Ceará, Brazil,

Introdução

Desde a Revolução Industrial a forma de produzir e consumir vem acelerando, impulsionada por uma racionalidade econômica que até a década de 1970 não levou em consideração os limites físicos da natureza. Diante dos agravamentos ambientais provocados pelo crescimento desenfreado da produção e consumo, a sociedade foi forçada a parar para pensar sobre o meio ambiente e o futuro do planeta, bem como os impactos negativos provocado pelo sistema econômico capitalista que mercantilizou a natureza e a destituiu de sua potencialidade ecológica.

Diante da crise ambiental foi revisto a relação do homem com a natureza e pensado formas que pudesse integrar o social, ambiental e econômico em um único eixo de desenvolvimento, a partir dessa proposta nasceu o conceito de desenvolvimento sustentável e as sugestões de mudança do pensando que ultrapassasse a racionalidade econômica para chegar a racionalidade ambiental, buscando unir os valores da diversidade cultural e os limites e potenciais da natureza (LEFF, 2006).

Após a apresentação do conceito de desenvolvimento sustentável na década de 1980, os governos, organizações e sociedade vem assumindo compromissos para promoção da sustentabilidade. A museologia, assim como as demais áreas do conhecimento, também vem desenvolvendo práticas museológicas que atuam na problematização da degradação ambiental e na conscientização da relação do homem com seu território. A partir da visão da museologia social, da racionalidade ambiental e da premissa que o território faz o homem e o homem

[1] Graduada em História pela Universidade Estadual Vale do Acaraú-UVA. Pós-graduação em Ensino de História do Ceará pela Universidade Estadual Vale do Acaraú-UVA. Graduada em Administração pela Universidade Estadual Vale do Acaraú- UVA. Pós-graduação em Gestão Pública Municipal pela Universidade Aberta do Brasil-UAB/Universidade Estadual do Ceará-UECE.
https://orcid.org/0000-0002-2629-5447 , E-mail: neycisotero@ufpi.edu.br
[2] Professor efetivo do Curso de Bacharelado em Turismo e do Mestrado Profissional em Artes, Patrimônio e Museologia (MAPM) Universidade Federal do Delta do Parnaíba - UFDPar (Parnaíba, PI)
https://orcid.org/0000-0003-0156-967 | E-mail: rodrigomelo@ufpi.edu.br
[3] Doutorado em Desenvolvimento e Meio Ambiente (PRODEMA / UFPI) Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Licenciatura em Geografia (EaD) Mestrado em Geografia UFMG
https://orcid.org/0000-0002-6231-4756 | E-mail: solanobraga@yahoo.com.br

transforma o território, nasce a proposta de criação do Museu Orgânico Salinas e Manguezais no município de Chaval-Ceará.

1. De onde vem? Parar e pensar sobre sustentabilidade

O atual sistema econômico de produção segue um processo linear de extração, produção, distribuição e consumo, que foi impulsionado a partir da revolução industrial, e negligência o fator de limite físico presente na natureza, provocando a degradação do meio ambiente e o caos ecológico. A sociedade contemporânea está tão imersa nesse sistema de produção e consumo que não conseguem perceber e entender os impactos sociais, econômicos, culturais, naturais e éticos que ele vem provocando na sociedade.

De acordo com Leff (2006) a ciência economia inaugurada no século XVIII nasce com uma visão mecanicista, onde a natureza é percebida apenas como matéria-prima do processo de produção. "(...) A natureza é desnaturalizada, sua organização ecossistêmica e termodinâmica é ignorada e convertida em recursos naturais, em matéria-prima usada como simples insumos no processo de produção, que não são produtoras de uma substância de valor." (LEFF, 2006, p. 172)

O crescimento desenfreado da produção e o forte marketing para o consumo fizeram nascer o que conhecemos como obsolescência planejada e obsolescência perceptiva, a primeira significa que o objeto "foi criado para ir para o lixo", vem programado para ser usado por um curto período de tempo; a segunda nos convence a "jogar fora" as coisas que ainda são úteis, pelo simples fato que "já não está na moda", a estratégia foi mudar as aparências das coisas, para que as pessoas desejassem sempre o "novo modelo", pois assim estariam mantendo seu status social. Nesse ritmo não teremos planeta para a próxima geração.

Todas essas coisas produzidas e consumidas são descartadas de forma rápida, mais como "jogar fora" algo, se no planeta não existe o "lado de fora"? O pensamento de que apenas reciclar resolveria essa problemática vem caindo por terra, haja visto que o consumo acontece em um ritmo cada vez maior e sem consciência do processo de produção e do seu impacto na natureza. Conforme Leff (2006) a racionalidade econômica promovida pelo sistema econômico capitalista é baseada exatamente no modelo que ignora os limites dos recursos naturais diante do lucro acima de qualquer impacto.

Com a crise ambiental, a economia não enfrenta mais problemas de escassez relativa de recursos e sim uma escassez global que não é natural e sim gerada pela destruição das condições ecológicas de sustentabilidade da economia global, como resultado dos níveis de entropia gerados em escala planetária pelo processo econômico: desflorestamento, contaminação do ar, água e solos, aquecimento global (...) (LEFF, 2006, p. 172)

A partir dos sinais de "adoecimento do planeta" apontados pela crise ambiental, Leff (2006) aponta a insustentabilidade ecológica da racionalidade econômica e propõe uma mudança de lógica a partir da racionalidade ambiental, fomentando novos "estilos de desenvolvimento, fundados nas condições e potencialidades dos ecossistemas e no manejo prudente dos recursos" (SACHS, 1982 apud LEFF, 2006, p. 134).

O cenário de crise ambiental forçou a sociedade a parar e repensar a racionalidade econômica vigente, avaliando os impactos negativos iniciados no tempo presente e que seriam agravados no tempo futuro, caso não fosse repensado o crescimento econômico que "avança a custa da perda de fertilidade da terra e da desorganização dos ecossistemas, enfrentando a inelutável degradação entrópica de todo processo produtivo" (LEFF, 2006, p. 135), aconteceria um possível colapso na qualidade de vida das gerações presentes, provocando incertezas em relação às condições do meio ambiente para as gerações futuras. Diante dos impactos negativos apresentados pela crise ambiental e o reconhecimento da existência dos limites físicos naturais, iniciou-se uma agenda de diálogos entre comunidade científica, sociedade e poder público de todo o planeta para pensar sobre sustentabilidade, pode-se citar como principais encontros a Convenção de Estocolmo em 1972, o RIO+10 em 1992 e o RIO+20 em 2012.

O discurso do desenvolvimento sustentável foi oficializado e difundido amplamente na raiz da Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, celebrada no Rio de Janeiro, em 1992. No entanto, a consciência ambiental começou a se expandir a partir dos anos 1970, a partir da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano, celebrada em Estocolmo, em 1972. Nesse momento foram apontados os limites da racionalidade econômica e os desafios apresentados pela degradação ambiental ao projeto civilizatório da modernidade. (LEFF, 2006, p.135)

Embora o discurso sobre o desenvolvimento sustentável tenha aparecido apenas na década de 1990, o conceito de desenvolvimento sustentável foi gestado na década de 1980 durante a Comissão de Brundtland, quando foi elaborado o relatório Nosso Futuro Comum, sendo o conceito apresentado pela primeira-ministra norueguesa Gro Harlem Brundtland, que definiu o desenvolvimento sustentável como "a forma como as atuais gerações satisfazem as suas necessidades sem, no entanto, comprometer a capacidade de gerações futuras satisfazerem as suas próprias necessidades" (Brundtland apud SCHARF, 2004, p.19).

A partir desta definição, percebe-se que o comprometimento da capacidade de regeneração da natureza está ligado diretamente ao consumo desenfreado que fomenta a produção generalizada do desperdício, apresentando-se como um problema não apenas econômico e ambiental, mas também social. Conforme apontou Leff (2006), depois da criação e socialização do conceito de desenvolvimento sustentável, foi realizada a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, que aconteceu em junho de 1992 no Rio de Janeiro, para dialogar sobre formas de garantir às gerações futuras o direito ao desenvolvimento. Foi elaborado e aprovado "um programa global (conhecido como Agenda 21) para dar institucionalidade e legitimidade às políticas do desenvolvimento sustentável" (LEFF, 2006, 138), o presente programa fixou o tripé do desenvolvimento sustentável baseado nas dimensões econômica, ambiental e social que deveriam acontecer de forma simultânea nas ações que seriam realizadas para promover, em escala planetária, um novo padrão de desenvolvimento. Os compromissos estabelecidos com a Agenda 21 seriam aplicados em um período de 23 anos.

Em 2012, depois de 20 anos da primeira conferência, foi realizada novamente no Rio de Janeiro a segunda Conferência para renovar o compromisso global com o desenvolvimento sustentável, que ficou conhecida como Rio+20. Na ocasião foi avaliado as ações realizadas conforme as orientações da Agenda 21, bem como as lacunas deixadas na implementação das ações e os novos desafios emergentes e foi elaborado a Declaração Final da Conferência Rio+20, o documento recebeu o nome de "O Futuro que Queremos" e lançava as bases para promoção de objetivos para o desenvolvimento sustentável. Posteriormente, em 2015, aconteceu em Paris mais um encontro para respostas obtidas da implantação da Agenda 21 e partiu-se para proposição de uma nova etapa, a chamada "Agenda 2030", na qual foram definidas as ações necessárias para o cenário atual que haviam sido desconsideradas anteriormente (OLIVEIRA, 2019).

Nesse último encontro foram pactuados 17 objetivos, tendo como ponto de partida os resultados, estudos e lacunas deixadas pela implementação da Agenda 21 (OLIVEIRA, 2019), o documento orientador recebeu o nome de "Transformando o nosso mundo: a agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável", os representantes dos 193 Estados-membros da ONU comprometeram-se a realizar medidas transformadoras para promoção do desenvolvimento sustentável nos próximos 15 anos.

Os documentos norteadores para promoção do desenvolvimento sustentável que instituíram os programas Agenda 21 e Agenda 2030 em todo o planeta estão orientando os possíveis caminhos para uma nova racionalidade, conduzindo a sociedade para o que Leff (2006) chama de estratégias do ecodesenvolvimento. Esse modelo reconhece a necessidade de criar e implantar formas de produção e um estilo de vida mais sustentáveis "baseados nas condições e

potencialidades ecológicas de cada região, assim como na diversidade étnica e na capacidade das populações locais para a gestão participativa dos recursos". (LEFF, 2006, p.135)

Assim, para que a sustentabilidade e o modelo de racionalidade ambiental sejam aplicados conforme a análise de Leff (2006) é preciso buscar uma ecotecnologia baseada nos ritmos e ciclos biológicos, promover a produção destinada às necessidades básicas do ser humano e integrar as práticas produtivas dos povos tradicionais resultantes das cosmovisões e culturas. Outro ponto defendido é a desconstrução da economia globalizada para fundar economias regionais e locais baseadas nas potências da natureza e nos sentimentos culturais dos povos.

2. A nova museologia e o compromisso com a sociedade

No final do século XX, em paralelo com o desenvolvimento da teoria museológica, nascia também a concepção de uma nova museologia. Cita-se como marcos referenciais dessa ideia, que estava em ebulição, a Mesa-Redonda de Santiago, no Chile, realizada em 1972 pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) e UNESCO, que teve o tema central o papel social dos museus na América Latina, e a declaração de Quebec, publicada em 1984 instituindo os princípios de base de uma nova museologia que deu origem em 1985 a criação do Mouvement Internationale pour la Nouvelle Museologie (MINOM). Diante desses debates e rompimento com alguns paradigmas que norteavam até então o pensar e fazer museológico, emerge uma museologia preocupada com o social, direcionando seu olhar para as comunidades, o patrimônio cultural e natural e o território. Observa-se tal pensamento a partir da Declaração de Quebec que reforça a função social do museu.

Ao mesmo tempo que preserva os frutos materiais das civilizações passadas, e que protege aqueles que testemunham as aspirações e a tecnologia actual, a nova museologia – ecomuseologia, museologia comunitária e todas as outras formas de museologia activa – interessa-se em primeiro lugar pelo desenvolvimento das populações, reflectindo os princípios motores da sua evolução ao mesmo tempo que as associa aos projectos do futuro. (DECLARAÇÃO DE QUEBEC, 1999, p. 223)

O museu apresenta-se nessa nova fase como um lugar que nasceu para estar a serviço da sociedade. A museologia social vem falar e mostrar à população que o museu não é "lugar de guardar coisa velha", mas sim lugar de encontro do homem com sua ancestralidade, com sua história e memória, bem como lugar de pensar formas sustentáveis de existência. Conforme descreve o pesquisador Átila Tolentino (2016, p.31-32) a museologia social possui as mesmas funções básicas de um museu que são "preservar, pesquisar e comunicar". Mas é ressaltado que essas funções devem partir da premissa de serem realizadas de forma "participativa, os sujeitos sociais são a preocupação primeira, bem como os problemas sociais, econômicos, políticos e ambientais enfrentados pelas comunidades, com vistas à luta e à busca por seu desenvolvimento sociocultural".

Assim, o papel do museu é ser ferramenta de reflexão e atuação frente às questões sociais existentes em seu território, pois a partir da prática museológica a comunidade é convidada a pensar e falar sobre sua história, sua memória, seu patrimônio cultural e natural e os problemas que enfrentam, construindo de forma coletiva sua memória social, bem como formas de superar os problemas apresentados e potencializar o sentimento de pertencimento ao seu lugar.

Ao pensar em formas de agir sustentáveis na contemporaneidade, percebe-se que o museu é uma das instituições que possuem grande potencial de fomento ao desenvolvimento sustentável. As ações das instituições museais contribuem para promoção da economia local com o incentivo ao turismo cultural, para promoção da inclusão social da comunidade por meio do acesso à produção cultural e para valorização e proteção do patrimônio cultural e natural do território com a realização de ações educativas e promoção de boas práticas de sustentabilidade.

3. Proposta de criação do Museu Orgânico Salinas e Manguezais no município de Chaval como espaço de fomento para o pensar e agir sustentável no âmbito local

A agenda 2030 para promoção do desenvolvimento sustentável orienta que as ações realizadas devem promover o impacto positivo tanto na esfera macro (global), como na esfera micro (regional e local). Para que o pensar e agir sustentável seja de fato uma realidade concreta, é necessário que as pessoas tenham consciência dos impactos que suas atitudes negativas geram dentro da sua comunidade e podem prejudicar, em um médio período de tempo, a saúde do planeta. Por isso, Leff (2016) propõe uma racionalidade que esteja ligada ao meio ambiente, pois é a partir desse novo ângulo de visão que é possível perceber que natureza e homem estão unidos na mesma teia de evolução. A racionalidade ambiental convida a sociedade a construir uma "nova racionalidade produtiva, fundada nos limites das leis da natureza, assim como nas potencialidades ecológicas e na criatividade humana" (LEFF, 2016, p.136). Seguindo essa proposta, nasceu a ideia de construção do museu orgânico Salinas e Manguezais no município de Chaval , localizado no Estado do Ceará.

Diferente da ocupação das principais vilas e povoados que movimentaram a economia da Capitania do Ceará através da criação do gado e, por consequência, a produção da carne de charque no século XVIII, o povoado de Chaval, só aparece nos documentos escritos no final da segunda metade do século XIX, estando localizado na região pertencente à vila de Granja. Segundo Caio Passos (1980) o local onde floresceu o povoado de Chaval era conhecido por Salgado do Iboaçú , e outrora fora habitado por índios Tremembés. Os primeiros imigrantes que chegarem ao Salgado do Iboaçú, segundo Pinho Pêssoa (1980), descendiam da família Carneiro da Cunha, que conduzida pelo padre Antônio Carneiro da Cunha Araújo, que possivelmente já conhecia o lugar devidos suas andanças pela freguesia de Amarração, iniciaram a povoação do local. O local ocupado e depois comprado pelo padre Antônio Carneiro era reconhecido pelo Governo Imperial como terras devolutas, ou seja, terras públicas, que não haviam sido doadas por sesmaria e nem ocupadas por posseiros para plantação, foi nesse pedaço de chão que o padre Antônio Carneiro e seus familiares fixaram-se, construindo casas, salinas, fazendo plantações e pescando.

O município de Chaval foi emancipado politicamente em 22 de novembro de 1951 por meio da lei estadual n° 1.153, sendo separada do território e da administração do município de Camocim. No ano de 2021 o município comemora 70 anos de emancipação política, e todos os anos é apresentado a "mesma história oficial" sobre a cidade, contudo pouco ou quase nada os chavalenses conhecem sobre a história do seu patrimônio cultural e natural. Outro fator negativo na cidade é a poluição em algumas áreas, principalmente nos manguezais que ficam no cais do porto da cidade. A partir dessas observações e guiada pelo viés da racionalidade ambiental tem-se o alicerce da ideia de criação do museu.

Segundo Varine (2013, p. 19) "um território é o produto de toda uma história natural e humana" e é a partir desse território que a comunidade é convidada a pensar sobre suas origens e o futuro que desejam construir para as próximas gerações. Tendo o museu a vocação de preservar o patrimônio, encontra-se na definição de museu integral a ideia do museu orgânico Salinas e Manguezais. Foi considerado que o conceito "Museu Integral" se fundamenta na abordagem mais complexa em relação ao patrimônio. Esse tipo de museu tem como premissa a compreensão e o estabelecimento das relações com o espaço, o tempo e a memória para, assim, atuar diretamente junto a determinados grupos sociais (SCHEINER, 2012).

A definição de museu integral foi consagrada no texto da Carta de Santiago em 1972 (SCHEINER, 2012) e apresenta a percepção holística que o museu tem diante do meio ambiente, pois integra o patrimônio cultural e natural, tangível e intangível, unindo território, comunidade e sua relação com o espaço, tempo e memória. Foi seguindo a história contada pelos moradores mais antigos de Chaval, que encontrou-se no Cais do Porto o marco zero da cidade e as marcas deixadas pelo tempo que dariam formas ao museu orgânico .

Imagem 1 – Visão aérea do cais do porto



Fonte: Chaval Drone. Chaval-CE, maio de 2021

A cidade é construção histórico-cultural e guarda em suas ruas, casas e paisagem a identidade cultural de seus moradores, conforme Carvalho (2010, p.17) a cidade "é o lócus continuo de cultura, onde natureza, construção material, símbolos e significados e representações se constroem em diversidade e em harmonia." A cidade de Chaval tem em sua paisagem natural os manguezais e os monólitos gigantes que integram a paisagem cultural composta pelos barcos, canoas, salinas e armazéns. A maré é a principal fonte de alimento, lazer e renda, é de suas águas que nascem as salinas, onde é produzido o sal, uma das atividades, econômica e cultural, mais antigas exercidas na cidade. O sal após extraído é colocado em barcos e levado para o cais do porto para serem armazenados nos galpões.

Imagem 02 – Imagem da rua que dá acesso ao cais do porto



Fonte: Facebook Fotos de Chaval

O cais do porto foi a porta de acesso dos moradores mais antigos ao território, bem como a saída do sal para venda em outras cidades e a entrada de outras mercadorias em Chaval. A natureza e a cultura dos chavalenses estão ligados a esse portal. Em um texto da escritora chavalense Iolanda Nogueira a partir da fotografia apresentada acima, pode-se perceber as memórias atreladas a esse espaço.

Muitos dos primeiros moradores de Chaval entraram no lugarejo, pisando nesse tapete de barro vermelho com suas laterais tão protegidas quanto enfeitadas por charmosas muretas

que lhe davam um ar romântico e bucólico. Foi nesse caminho que tantos marinheiros cruzaram ao chegar de outras paragens, quando grandes navios ancoravam nas águas do Ubatuba. Os mais velhos contam o quanto eram animados os dias e as noites do Cais do Porto na época em que ele era o anfitrião de grandes embarcações que traziam rapazes com trajes brancos que frequentavam bares e casas noturnas e passeavam por entre armazéns e moageiras de sal que haviam naquele lugar. Todas essas construções, feitas de madeira, faziam lembrar os cenários do velho Oeste. As tábuas acinzentadas das paredes, com seus cantos arredondados pela maresia, deixavam os raios de sol entrar pelas suas frestas, alumiando as mãos ligeiras dos trabalhadores jovens e adultos, que ensacavam o sal em saquinhos de um quilo. Nos tempos passados, quando o "ouro branco" de Chaval escoava em grande quantidade, fazia muito dinheiro circular na nossa região.

A proposta de criação do Museu orgânico Salinas e Manguezais busca reunir as memórias da cidade em um espaço de encontro com o passado, presente e futuro, a partir da exposição de fotografias antigas da cidade, de objetos antigos dos moradores, com ênfase aos objetos de trabalho dos pescadores e trabalhadores de salinas, além de construção de roteiros de vivência cultural e ambiental no território.

Uma das primeiras propostas de atividade para constituição do museu é o desenvolvimento de um inventário participativo, uma metodologia utilizada na museologia social para identificar e registrar, junto com a comunidade, suas referências culturais. Conforme Florêncio (2016) o inventário participativo é uma atividade formativa que envolve produção de conhecimento e participação.

A iniciativa visa propiciar aos usuários o contato com princípios de uma pesquisa de campo, técnicas básicas de levantamento documental, sistematização e interpretação de dados e difusão de informações. Também pretende divulgar alguns preceitos éticos de pesquisa, como o emprego responsável e autorizado de imagens, depoimentos e conhecimentos coletados ao longo do levantamento (FLORÊNCIO, 2016, p.6-7)

Com a realização do inventário participativo será possível fortalecer o vínculo da comunidade com seu patrimônio cultural e natural, o inventário “(...) vai despertar, nos indivíduos participantes, valores como cidadania, participação social e qualidade de vida” (SILVA, 2020, p.210) gerando o sentimento de pertencimento ao seu lugar, inclusão social e possibilidades de geração de renda, com a proposta de publicação de um e-book do patrimônio cultural e natural, tangível e intangível do município de Chaval, que poderá ser distribuído nas escolas e comercializado em atividade turística, bem como a criação de roteiros turísticos, fomentando o turismo responsável dentro do segmento de turismo cultural e ecoturismo.

De acordo com Gonçalves (2019) o turismo é uma das principais atividades econômicas em nível mundial e devido aos seus impactos a sustentabilidade foi inserida no planejamento e desenvolvimento das atividades, fazendo surgir o turismo sustentável, conhecido posteriormente como turismo responsável. O termo turismo responsável vem do pensamento sustentável e sua origem está relacionada ao trabalho de Jost Krippendorf desenvolvido em 1987 que propôs um conjunto de estratégias de planejamento e gestão, ambos relacionados ao envolvimento das comunidades locais no processo de implantação do turismo, mecanismos de controle do turismo de massa e a cobrança de uma taxa desse desenvolvimento, bem como a importância de programas de educação para a conscientização dos turistas sobre os impactos gerados pela visitação (GONÇALVES, 2019).

Em 2003 a OMT (Organização Mundial do Turismo) criou o manual do turista responsável, “para que os viajantes tenham consciência de seu papel e de seus potenciais impactos, através de práticas adequadas recomendadas” (GABRIELLI, 2017 apud GONÇALVES, 2019, p.19). Assim, a forma de fazer o turismo está ligada à responsabilidade que cada agente social (operadores, hoteleiros, governos, pessoas locais e turistas) assume dentro dessa relação. Conforme

Gonçalves (2019) para que o turismo responsável alcance o equilíbrio dentro dos três pilares do desenvolvimento sustentável (econômico, ambiental e social) é preciso que

(...) o turismo responsável deve fazer uso cuidadoso dos recursos ambientais para garantir a manutenção dos processos ecológicos essenciais e a conservação do patrimônio natural e da biodiversidade. Além disso, o turismo responsável deve respeitar a autenticidade sociocultural das comunidades anfitriãs, preservando suas estruturas típicas de construção, sua herança cultural e valores tradicionais, e cooperando para uma melhor compreensão intercultural. Essa forma de turismo deve apoiar operações economicamente viáveis e duradouras, com benefícios econômicos adequadamente distribuídos a todas as partes interessadas; e promover emprego estável e a possibilidade de benefícios e serviços sociais para hospedar comunidades, contribuindo para a redução da pobreza. (MUSARÒ, 2014, p. 102 apud GONÇALVES, 2019, p. 20)

Agindo a partir da racionalidade ambiental, optou-se por uma forma de fazer turismo que esteja alinhado às práticas de sustentabilidade, respeitando o território visitado e colaborando para preservação do patrimônio cultural e natural, bem como criando oportunidades de geração de renda para a cidade. Por meio do fomento ao turismo responsável, propõe-se a criação de roteiros turísticos de forma colaborativa, tendo a comunidade junto a este processo.

A primeira proposta de roteiro será referente ao patrimônio cultural, onde a comunidade compartilhará com o visitante a herança presente seja na arquitetura, na gastronomia, nos saberes e fazeres do povo chavalense. Segundo Carvalho (2010, p. 24) “os turistas culturais buscam roteiros, destinos e produtos capazes de oportunizar experiências ditas como únicas e provocadoras dos sentidos (...)”, e isso acontece a partir da integração com a cultura, história e memória da comunidade visitada, estabelecendo-se assim o turismo cultural que caracteriza-se “(...) também, pela motivação do turista em conhecer regiões onde o seu alicerce está baseado na história de um determinado povo, nas suas tradições e nas suas manifestações culturais, históricas e religiosas” (MOLETTA, 1998, 9-10 apud MAGALHÃES, 2005, p. 30-31).

Imagem 03 – Vista aérea da sede do Município de Chaval-CE



Fonte: Chaval Drone. Chaval-CE, maio de 2021.

O município de Chaval em sua composição geográfica possui como paisagem natural, que ao longo dos anos tornou-se também paisagem cultural, os grandes monólitos que servem de mirantes para a comunidade e muito chamam a atenção dos visitantes. Outro recurso e patrimônio natural são os rios Timonha e Ubatuba que banham a cidade. Os dois rios têm suas nascentes na serra da Ibiapaba, especificamente no município de Viçosa do Ceará, e formam o estuário Timonha-Ubatuba. Este estuário “é um dos maiores berçários de peixes e crustáceos

do Nordeste, sendo fundamental para o ciclo de vida de espécies marinhas brasileiras em perigo de extinção", dentre elas o Peixe-boi-marinho (Trichechus manatus), a Tartaruga-de-pente (Eretmochelys imbricata), a Tartaruga-oliva (Lepidochelys olivacea), a Tartaruga-de-couro (Dermochelys coriacea) e o Mero (Epinephelus itajara), (PEREIRA; ROCHA, 2015 apud ARAÚJO, 2020, p.18).

O estuário Timonha-Ubatuba além de ser berçário de diversas espécies, é composto pelo ecossistema manguezal, apresentando uma forte biodiversidade. O território do município de Chaval, devido a sua representativa área ambiental, faz parte de duas unidades de conservação, uma a nível federal, APA do Delta do Parnaíba, e outra a nível estadual, APA da Ibiapaba.

Imagem 04 – Pescaria artesanal no Cais do Porto



Fonte: Acervo pessoal de Neycikele Sotero. Chaval-CE, maio de 2021.

Diante desse cenário, vislumbrou-se também a possibilidade de fomentar o ecoturismo a partir da sugestão de criação de uma segunda opção de roteiros, buscando despertar no visitante uma consciência ambiental a partir da oferta de passeios de barcos pelo estuário, trilha ecológica pelo parque de pedras (grandes monólitos), bem como trilhas para visita aos sítios de pinturas rupestres (Casa de Pedra, Pedra do Oliveira, Trovoada e Nova Olinda) presentes no território. A prática do ecoturismo "Se utiliza de forma sustentável do patrimônio natural e cultural, incentiva a sua conservação, promove a formação de consciência ambientalista e garante o bem estar das populações envolvidas" (IEB -INSTITUTO DE ECOTURISMO DO BRASIL,1996 apud PIRES, 1998, p. 83)

Percebe-se que é possível realizar atividades econômicas, como o turismo, sem impactar negativamente a comunidade anfitriã e o meio ambiente, contudo é necessário um bom planejamento guiado a partir da racionalidade ambiental. Conforme Leff (2006) tal racionalidade estaria composta por um conjunto de critérios que auxiliaria os agentes sociais na tomada de decisão, nas orientações para pensar as políticas públicas, bem como nas normatizações dos processos de produção e consumo. A prática museológica integrada ao turismo responsável e a gestão social o pensar e agir sustentável torna-se exercícios fundamentais para promoção do desenvolvimento sustentável.

Considerações Finais

Pretendeu-se neste artigo apresentar a proposta de criação do Museu Orgânico Salinas e Manguezais no município de Chaval, como uma forma prática de pensar o desenvolvimento sustentável no âmbito local, propondo dentro da dimensão social, ações de gestão social com o diálogo entres os diversos atores sociais sobre as demandas locais e as formas de atendê-las, compreendendo o território como o espaço de cidadania e o museu como o elo que une a

comunidade ao seu território. Na dimensão ambiental foram pensadas propostas de ações que promovam a valorização e preservação do patrimônio natural e cultural, bem como práticas de gestão e educação ambiental e na dimensão econômica ações que fomentem o turismo responsável e a distribuição de renda a partir dessas atividades.

A partir das ações propostas será construído um portfólio do projeto, almejando captar recursos financeiros para implantação do museu, mas antes, o projeto será apresentado aos profissionais da secretaria de educação municipal de Chaval, bem como para a comunidade, para compartilhamento da ideia e coleta de sugestões.