



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
COORDENADORIA DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE ENSINO
SUPERIOR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO DELTA DO PARNAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL
ARTES, PATRIMÔNIO E MUSEOLOGIA

#TecedoresDeAfeto: UMA A/R/TOGRAFIA DO PATRIMÔNIO VIVO.

VÍTOR DE SAMPAIO PEREIRA

2022/2024

VÍTOR DE SAMPAIO PEREIRA

#TecedoresDeAfeto: UMA A/R/TOGRAFIA DO PATRIMÔNIO VIVO.

Trabalho Final apresentado à Banca de Defesa do Programa de Mestrado Profissional em Artes, Patrimônio e Museologia, da Universidade Federal do Delta do Parnaíba, como requisito para obtenção do título de Mestre, sob orientação da Prof.^a Dra. Maria Patrícia Freitas de Lemos e coorientação da Prof.^a Dra. Lilian do Amaral Nunes.

Linha de pesquisa: Artes, Patrimônio e Museologia.

Turma: 8 | 2022-2024

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Patrícia Freitas de Lemos

Universidade Federal do Delta do Parnaíba - UFDPAr
Orientadora

Profa. Dra. Lilian do Amaral Nunes

Universidade de São Paulo - USP
Coorientadora

Prof. Dr. Josenildo de Souza e Silva

Universidade Federal do Delta do Parnaíba - UFDPAr
Avaliador Interno

Prof. Dr. Pio de Sousa Santana

Universidade Estadual Paulista - UNESP
Avaliador Externo

Parnaíba – Piauí – 2024

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Delta do Parnaíba

P436t Pereira, Vitor de Sampaio
 #TecedoresDeAfeto: uma a/r/tografia do patrimônio vivo [recurso eletrônico] / Vitor de Sampaio Pereira. – 2024.
 287 f.

TFM (Mestrado em Artes, Patrimônio e Museologia) – Universidade Federal do Delta do Parnaíba, 2024.

Orientação: Prof.^a Dra. Maria Patrícia Freitas de Lemos

Coorientação: Prof.^a Dra. Lilian do Amaral Nunes

1. Patrimônio Vivo. 2. Museologia. 3. Arte pública. 4. A/r/tografia. 5. Afetividade. I. Título.

CDD: 069

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Vítor de Sampaio Pereira, declaro que este trabalho, com o título “#TecedoresDeAfeto: UMA A/R/TOGRAFIA DO PATRIMÔNIO VIVO”, é resultado de meus estudos e intervenções no Programa de Pós-Graduação, em nível de Mestrado Profissional, em Artes, Patrimônio e Museologia da Universidade Federal do Delta do Parnaíba / UFDPAr. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, assim como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho, segundo as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

Vítor de Sampaio Pereira

Parnaíba (PI), 18 de março de 2024.

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Em atendimento ao Artigo 6º da Resolução CEPEX nº 021/2014, autorizo a Universidade Federal do Delta do Parnaíba - UFDPa a disponibilizar gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais, o texto integral ou parcial da publicação supracitada, de minha autoria, em meio eletrônico, no Repositório Institucional (UFDPa), no formato especificado para fins de leitura, impressão e/ou *download* pela *internet*, a título de divulgação da produção científica gerada pela UFDPa a partir desta data.

Vítor de Sampaio Pereira

Parnaíba (PI), 18 de março de 2024.

Dedico este trabalho aos corpos nos encontros, aos entre-lugares, aos nós: às pessoas comuns e que geram vida na Vila-bairro Coqueiro da Praia em Luís Correia, Piauí.

AGRADECIMENTOS

O meu mais sincero sentimento de gratidão:

à vida bem vivida em comunhão com os corpos de afeto em que estive presente,

à Jacqueline Dias, minha companheira,

à Maria de Jesus, minha mãe,

à Morena Flor, minha filha,

às professoras Patrícia Lemos, minha orientadora e Lilian Amaral, minha coorientadora,

aos professores Josenildo de Sousa e Pio Santana,

às amigas e amigos, Patrimônios Vivos que fiz na Vila-bairro Coqueiro da Praia: Dona Neca, Seu Raimundo, Dona Chaguinha, Irmão Vicente, Seu Toin, Professora Cristina, Flávio Bagre, Professora Zinheira, Vêi da Nazaré e Seu Marcos,

aos amigos da turma 8: Francisco Ildenê, Wellington Araújo, Aracely Lucena, Adjane Cordeiro, Fabiana Barbosa, Valéria de Moraes, Ianna Cardoso, Carmem Célia e Christiana Damasceno,

aos amigos mestrando e mestres que se dispuseram de alguma forma a este trabalho: Niuza Alves, Laiane Fontenele, Fernando Gomes, Moisés Rêgo, Valdeci Freitas, Brenda Vieira e Gracineia Cruz.

Existirmos a que será que se destina? (Veloso, 1979).

RESUMO

Este trabalho destaca a prática artística de uma pesquisa-ação a/r/tográfica, realizada na Vila-bairro Coqueiro da Praia, em Luís Correia, Piauí. A arte pública produzida colaborativamente em grandes dimensões com a técnica de colagem de lambe-lambe, consolida-se como potencializadora de valorização das pessoas de referência da comunidade como Patrimônio Vivo. A abordagem relacional transforma o território em um museu a céu aberto, promovendo sensibilização artística, patrimonial e sociocultural. Os objetivos incluem, além de exposição em percurso museal no território do Museu da Vila, a contribuição para o autorreconhecimento da comunidade como guardião da memória coletiva, através da manutenção e comunicação de suas práticas tradicionais. Este estudo inova-se na integração entre arte pública e prática educacional baseada em arte, museologia e comunidade tradicional, destacando a participação ativa no reconhecimento e preservação do patrimônio local.

Palavras-chave: patrimônio vivo; museologia; arte pública; a/r/tografia; afetividade.

ABSTRACT

This work highlights the artistic practice of an a/r/tographic action research carried out in the Vila-bairro Coqueiro da Praia in Luís Correia, Piauí. Public art produced collaboratively in large dimensions with the lambe-lambe collage technique, consolidates itself as a enhancing of the appreciation of the community's reference people as Living Heritage. The relational approach transforms the territory into an open-air museum, promoting artistic, heritage and sociocultural awareness. The objectives include, in addition to exhibition on a museum tour, the contribution to the community's self-recognition as guardians of collective memory through the maintenance and communication of their traditional practices. This study innovates in the integration between public art, art-based educational practice, museology and traditional community, highlighting active participation in the recognition and preservation of local heritage.

Keywords: living heritage; museology; public art; a/r/tography; affectivity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTOGRAFIAS

	p.
Fotografia 01 - Estacionamento.	32
Fotografia 02 - Pesqueira.	32
Fotografia 03 - Beco entre restaurantes.	33
Fotografia 04 - Beco.	34
Fotografia 05 - Beco entre Mansões.	34
Fotografia 06 - Beco entre mansão e terreno baldio.	35
Fotografia 07 - Joseph Kosuth (1945-), uma e Três Cadeiras, 1965.	71
Fotografia 08 - Composição conceitual da obra Uma e Três Cadeiras, 1965.	72
Fotografia 09 - Fachada da Unidade Escolar Deputado João Pinto, antes da intervenção em 2018.	89
Fotografia 10 - Museu da Vila.	91
Fotografia 11 - Anexos do Museu da Vila.	91
Fotografia 12 - Sede do Museu da Vila.	92
Fotografia 13 - Fachada do Museu da Vila.	92
Fotografia 14 - Detalhe da fachada do Museu da Vila.	93
Fotografia 15 - Salão de entrada do Museu da Vila.	94
Fotografia 16 - Pesqueira na Praia do Coqueiro.	95
Fotografia 17 - Vista lateral da pesqueira.	95
Fotografia 18 - Parte interna da pesqueira.	96
Fotografia 19 - Rancho.	96
Fotografia 20 - Solenidade de Assinatura do TAUS da Pesqueira.	97
Fotografia 21 - Canoa Evelin em restauração.	99
Fotografia 22 - Plaquinhas na oficina de produção artística.	101
Fotografia 23 - Totens com apelidos dos pescadores na Praia do Coqueiro.	102
Fotografia 24 - Roda de gente.	103
Fotografia 25 - Cenário para teatro de bonecos.	114
Fotografia 26 - Oficina de confecção de cenário para teatro de bonecos.	115
Fotografia 27 - Pesqueira na Praia do Coqueiro.	116
Fotografia 28 - Plaquinhas na frente da pesqueira.	117
Fotografia 29 - Detalhe do estado das plaquinhas.	117

Fotografia 30 -	Plaquinhas com apelidos dos pescadores.	118
Fotografia 31 -	Bancada de oficina de marcenaria.	118
Fotografia 32 -	Pregando plaquinhas.	119
Fotografia 33 -	Oficina de fotografia.	120
Fotografia 34 -	Oficina de fotografia.	121
Fotografia 35 -	Cartaz do Curso de Desenho em parede bairro.	121
Fotografia 36 -	Eu e Irmão Vicente.	123
Fotografia 37 -	Pescadores Antônio da Laura, Lorão e Irmão Vicente.	123
Fotografia 38 -	Madeira doada pelo Museu da Vila.	143
Fotografia 39 -	Madeira cortada e lixada.	143
Fotografia 40 -	Chassi de tela.	144
Fotografia 41 -	Zinheira costurando tecido de ráfia.	145
Fotografia 42 -	Seu Raimundo limando os cantos do chassi.	146
Fotografia 43 -	Vítor de Sampaio e Professora Cristina grampeando tecido de ráfia.	147
Fotografia 44 -	Lambes aplicados pelo Coletivo Mucura.	149
Fotografia 45 -	8 metros de impressão.	150
Fotografia 46 -	Oficina na casa do Seu Raimundo.	151
Fotografia 47 -	Oficina na casa do Seu Raimundo: aplicação de cola.	152
Fotografia 48 -	Tela de ráfia com imagem do Seu Raimundo.	153
Fotografia 49 -	Refilagem a várias mãos.	157
Fotografia 50 -	Colagem em tecido de ráfia.	158
Fotografia 51 -	Oficina de lambe-lambe.	159
Fotografia 52 -	Registro das telas produzidas na oficina.	159
Fotografia 53 -	Seu Raimundo procurando um muro próximo a sua casa.	160
Fotografia 54 -	Preparação da parede para receber lambe-lambe.	161
Fotografia 55 -	Reboco aplicado.	162
Fotografia 56 -	Irmão Vicente pintando.	162
Fotografia 57 -	Reboco para obra da professora Cristina.	163
Fotografia 58 -	Lambe-lambe do seu Raimundo aplicado.	164
Fotografia 59 -	Pintura contornando o lambe-lambe.	165
Fotografia 60 -	Obra finalizada do Seu Raimundo.	165
Fotografia 61 -	Irmão Vicente preparando a cola.	166
Fotografia 62 -	Colagem de lambe-lambe do Irmão Vicente.	166
Fotografia 63 -	Pescadores na frente da obra do Irmão Vicente.	167

Fotografia 64 -	Lambe-lambe da Dona Chaguinha com intervenção de Pintura.	168
Fotografia 65 -	Visita à Gráfica Relevo.	170
Fotografia 66 -	Visita à Gráfica Relevo.	170
Fotografia 67 -	Painéis.	172
Fotografia 68 -	Telas dispostas em suporte de rede de nylon.	173
Fotografia 69 -	Painéis de apresentação.	174
Fotografia 70 -	Abertura da Exposição.	174
Fotografia 71 -	Comunicação na obra do Flávio Bagre.	175
Fotografia 72 -	Comunicação na obra da Professora Cristina.	176
Fotografia 73 -	Comunicação na obra do Seu Raimundo.	176
Fotografia 74 -	Comunicação na obra do Lorão (Véi).	177
Fotografia 75 -	Comunicação na obra da Professora Zinheira.	177
Fotografia 76 -	Artistas/co-e-laboradores/expositores.	180
Fotografia 77 -	Entrevista com Irmão Vicente.	181
Fotografia 78 -	Entrevista com a Professora Cristina.	181
Fotografia 79	Intervenção no lambe-lambe do Seu Toin.	193
Fotografia 80	Detalhe do rosto com parte recuperada.	193

MAPAS

Mapa 01 -	APA Delta do Parnaíba.	88
Mapa 02 -	Localização do Museu da Vila.	90
Mapa 03 -	Percurso da Exposição #TecedoresDeAfeto.	171

MOSAICOS

Mosaico 01 -	Avanço de cerca para o mar.	35
Mosaico 02 -	Série Nazaré do Mocajuba de Alexandre Sequeira.	74
Mosaico 03 -	Série Resistência de Maurício Pokémon.	75
Mosaico 04 -	Série Paridade de Gê Viana.	76
Mosaico 05 -	Pintura mural.	99
Mosaico 06 -	Estacas coloridas.	100

FIGURAS

Figura 01 -	Flyer para redes sociais da oficina Pega, Junta e Cola.	120
Figura 02 -	Identidade Visual da Série Flor de Salsa.	131
Figura 03 -	Fotomontagem da Professora Cristina.	133
Figura 04 -	Fotomontagem da Professora Zinheira.	134
Figura 05 -	Fotomontagem dona Chaguinha.	135
Figura 06 -	Identidade Visual da Série Alga Marinha.	136
Figura 07 -	Fotomontagem do Seu Raimundo.	138
Figura 08 -	Fotomontagem do Irmão Vicente.	139
Figura 09 -	Fotomontagem do Seu Lorão.	140
Figura 10 -	Fotomontagem do Seu Toin.	141
Figura 11 -	Fotomontagem do Bagre.	142
Figura 12 -	Modelo das postagens.	185
Figura 13 -	Elementos que compõem a legenda das postagens.	186
Figura 14 -	Hibridização entre museologia, patrimônio e intervenções artísticas.	189

QUADROS

Quadro 01 -	Identificação da Pesquisa.	20
Quadro 02 -	Momentos-chave da nova museologia.	42
Quadro 03 -	Museu Tradicional x Museu de Território.	45
Quadro 04 -	Caminho para a legitimação do ser humano como patrimônio vivo.	51
Quadro 05 -	Interseções entre pesquisa-ação e a/r/tografia.	83
Quadro 06 -	Roteiro de ações.	85
Quadro 07 -	Identificação dos Co-e-laboradores.	125
Quadro 08 -	Identificação das postagens por sua composição em partes.	183
Quadro 09 -	Nova museologia e o novo território do Museu da Vila.	196

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABREMC	Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários
AMAR Delta	Associação Mãe das Associações da Resex Delta do Parnaíba
AMBC	Associação de Moradores do Bairro Coqueiro
APA	Área de Proteção Ambiental
BNCC	Base Nacional Comum Curricular
CEP/UFDPar	Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Delta do Parnaíba
CF/88	Constituição Federal de 1988
Dr.	Doutor
Dra.	Doutora
EC	Emenda Constitucional
ESPII	Emergência em Saúde Pública de Importância Internacional
ESPIN	Emergência em Saúde Pública de Importância Nacional
FIOCRUZ	Fundação Oswaldo Cruz
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICMBio	Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade
ICOM	International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus)
IEBA	Investigação Educacional Baseada em Arte
IEMA	Instituto Estadual de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão
IES	Instituição de Ensino Superior
IFCE	Instituto Federal do Ceará
IFMA	Instituto Federal do Maranhão
IFPI	Instituto Federal do Piauí
MAPM	Mestrado em Artes, Patrimônio e Museologia
MEC	Ministério da Educação
MINOM	Mouvement Internationale pour la Nouvelle Muséologie (Movimento Internacional pela Nova Museologia)

MOC	Museu Oficina da Ilha das Canárias
MUV	Museu da Vila
OC	Objetos de Conhecimento
OMS	Organização Mundial da Saúde
ONU	Organização das Nações Unidas
p.	Página
PBA	Pesquisa Baseada em Arte
PBP	Pesquisa Baseada na Prática
PEBA	Pesquisa Educacional Baseada em Arte
PPG	Programa de Pós-Graduação
PPGAPM	Programa de Pós Graduação em Artes, Patrimônio e Museologia
Prof.	Professor
Profa.	Professora
RESEX	Reserva Extrativista
RPV	Registro do Patrimônio Vivo
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SNM	Semana Nacional de Museus
TALE	Termo de Assentimento Livre e Esclarecido
TAUS	Termo de Autorização de Uso Sustentável
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
TFM	Trabalho Final de Mestrado
UC	Unidade de Conservação
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UECMR	Unidade Escolar Carmosina Martins da Rocha
UEMA	Universidade Estadual do Maranhão
UESPI	Universidade Estadual do Piauí
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFDPAr	Universidade Federal do Delta do Parnaíba
UFMA	Universidade Federal do Maranhão
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPA	Universidade Federal do Pará

UFPI	Universidade Federal do Piauí
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
ULISBOA	Universidade de Lisboa
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNESP	Universidade Estadual Paulista
UT	Unidades Temáticas

LISTA DE SÍMBOLOS USADOS NAS REDES SOCIAIS

Símbolo	Nome	Definição
#	Hashtag	Símbolo usado para criar indexação em publicações nas redes sociais, ou seja, na <i>internet</i> é usado para criar <i>links</i> , quando precede palavras-chave ou tópicos específicos, e se torna um botão virtual clicável que permite aos utilizadores encontrar o conteúdo relacionado.
@	Arroba	É utilizado como indicador de perfis de usuários em redes sociais. Ao colocar o símbolo seguido do nome de perfil de alguém em uma publicação ou comentário, essa pessoa receberá uma notificação da menção.

Quadro 01 - Identificação da Pesquisa

1. TÍTULO	
#TecedoresDeAfeto: UMA A/R/TOGRAFIA DO PATRIMÔNIO VIVO	
2. INSTITUIÇÃO	
2.1. Nome da instituição	Universidade Federal do Delta do Parnaíba
2.2. Sigla	UFDPAr
2.3. Endereço	Av. São Sebastião, Nº. 2819 Bairro Ministro Reis Veloso Parnaíba Piauí Brasil CEP: 64.202-020
2.4. PPG	Artes, Patrimônio e Museologia
3. MESTRANDO	
3.1. Nome completo	Vítor de Sampaio Pereira
3.2. CPF	010 788 163 - 28
3.3. RG	2 103 249 - SSP - PI
3.4. <i>Link</i> do currículo Lattes	http://lattes.cnpq.br/9453563884527298
3.5. Endereço completo	Rua Manoel Borges de Andrade, 311, bairro Dirceu, Residencial Sol Nascente, Parnaíba - PI, CEP: 64004-350.
3.6. Celular	(86) 99825-5203
3.7. E-mail	vitordesampaio@ufpi.edu.br
4. ORIENTADORA	
4.1. Nome	Maria Patrícia Freitas de Lemos
4.2. Instituição	Universidade Federal do Delta do Parnaíba
4.3. Titulação	Doutora em Educação Matemática (PUC-SP)
4.4 E-mail	mpflemos@gmail.com
5. COORIENTADORA	
5.1. Nome	Lilian do Amaral Nunes
5.2. Instituição	Universidade de São Paulo
5.3. Titulação	Pós-Doutora em Arte e Cultura Visual (UFG) e em Arte, Ciência e Tecnologia (IA/UNESP)
5.4 E-mail	lilianamaraln@gmail.com

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	24
1 - ENTENDENDO AS PRETENSÕES DE SER	25
1.1. O despertar do pesquisador	25
1.2. Das pretensões do pesquisador e benefícios previstos.....	27
2 - PROBLEMÁTICA	29
2.1. Delimitação do problema	29
2.2. Justificativa	37
2.3. Objetivos.....	38
2.3.1. Geral	38
2.3.2. Específicos	39
3 - REVISÃO DE LITERATURA	39
3.1. Nova Museologia e Patrimônio Imaterial: a escavação do patrimônio vivo	40
3.1.1. A museologia social e seus rumos	46
3.1.2. Patrimônio vivo - corpo mundo.....	48
3.2. A/r/tografia: sobre o prazer de uma prática viva	54
3.3. Arte e sensibilidade: as EENNTTREETELLiNNhaasS.....	58
3.3.1. Museologia e estética relacional: uma Pesquisa Viva.....	61
3.4. Arte pública: por um museu performático	62
3.5. Musealização do patrimônio de natureza imaterial vivo.....	65
3.6. Afetar e estar presente	67
3.7. As possibilidades de escrever e afetar para além de letras.....	70
3.6.1. Referências artísticas da técnica e de conceitos.....	73

4 - MÉTODOS E TÉCNICAS	77
4.1. Tipo de Pesquisa: uma fisicalização de desejos que dançam	77
4.2. Contexto territorial dos afetos	86
4.2.1. Museu da Vila: a potência de tecer	89
4.3. Das pessoas como co-e-laboradoras	104
4.4. Processos e Produtos.....	106
4.5. Arte de plantar e colher afetos: procedimentos de coleta de dados	107
4.6. A preparação do artista-etc.: fazer artístico a/r/tográfico	110
5 - RESULTADOS DA PESQUISA	110
5.1. Práticas artísticas: o método em sequência didática	110
5.1.1. Práticas de Imersão	112
5.1.2. Práticas de Tecitura na Rede de Afetos.....	124
6 - ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	188
6.1. Compreendendo a investigação a/r/tográfica do Patrimônio Vivo	188
6.1.1. Museologia = híbrida = lugar de ser e estar = sabedoria = mestiçagem = prática viva	190
6.1.2. Patrimônio vivo = envolvimento = afeto = amor = livro vivo	191
6.1.3. Intervenções artísticas = beleza = potência = processo = comunidade .	191
6.2. Interações da comunidade com as obras públicas	192
6.3. Por um novo território	194
6.4. Aspectos Éticos	197
6.5. Riscos	198
CONCLUSÕES	199
REFERÊNCIAS.....	203

GLOSSÁRIO	214
APÊNDICES	221
ANEXOS	257

INTRODUÇÃO

Este trabalho aborda a dimensão relacional (Bourriaud, 2009), individual e coletiva do “patrimônio imaterial” (Desvallées; Mairesse, 2013; Unesco, 2003) na comunidade da Vila-bairro Coqueiro da Praia, em Luís Correia, Piauí, dando ênfase para o reconhecimento e valorização das pessoas de referência do local, detentoras de conhecimento tradicional e de “afetividade” (Spinoza, 2016; Wallon, 2007), como Patrimônio Vivo.

Contudo, para chegar a este pensamento, o texto destaca a descontinuidade de ações museológicas, agravadas pela pandemia da COVID-19 até meados de 2022 e suas ramificações nas esferas política, socioambiental, sanitária e humana, por inércia política e desinvestimentos que resultaram em um colapso nas instituições culturais. A especulação imobiliária, associada à falta de fiscalização, expõe os pescadores artesanais a um processo de “gentrificação” (Glass, 1964), afetando a “paisagem cultural” (IPHAN, 2009) e, conseqüentemente, a comunidade local.

A desvalorização das políticas culturais, aliada ao descaso político, contribui para a invisibilidade do ser humano. Diante desse cenário, esta investigação propõe a utilização de “práticas artísticas” (Amaral, 2018) através da “a/r/tografia” (Dias; Irwin, 2023), como meio de reconhecimento e valorização do patrimônio vivo na comunidade, destacando a resistência dos moradores frente às mudanças impostas.

No decorrer do texto, buscamos responder à problemática explorando essas práticas artísticas e buscando entender como elas podem contribuir para a percepção dos moradores sobre si na comunidade, para fortalecer a identidade territorial e revitalizar o Museu como um espaço compartilhado. A justificativa enfatiza a importância de ações que valorizem as pessoas como patrimônio vivo, ressignificando sua conexão com o território e estimulando ações colaborativas que promovam trocas sustentáveis da arte como experiências (Dewey, 2010) e conhecimentos para construção de um tecido vivo de afetividade.

A pesquisa adota abordagens “qualitativas” (Minayo, 1994), “sistêmicas” (Capra, 1982) e “relacionais” (Bourriaud, 2009), explorando a arte como um entre-

lugar (Irwin, 2023a; 2023b) mediador de conflitos e expressão coletiva que ressignifica o conceito de patrimônio comunitário.

1 - ENTENDENDO AS PRETENSÕES DE SER

1.1. O despertar do pesquisador

O despertar para essa pesquisa rememora o momento da lida com arte na adolescência, onde se deu o interesse em entender como as coisas funcionam: como uma caneta risca? Como a TV na casa dos vizinhos funcionava? Por que o ventilador gira? Será que triturando um caco de telha infinitamente, até passar da forma de pó, ele vira água? Por que o sangue da gente muda de cor quando seca? Como a voz vibra no canto? De questionamentos infantis à vida adulta, as conclusões focaram na certeza de que tudo o que o ser humano cria, ao menos uma linguagem artística está empregada no que é feito.

Acreditamos que estas reflexões e questionamentos sobre as particularidades de uma área de conhecimento estarem (estão presentes em outras áreas que também se fazem presentes no que o ser humano é capaz de criar, desde a ideia, que passa pela experiência de cada indivíduo e por seu corpo treinado, até a materialização do que se dedica a fazer. Vamos tomar como exemplo que para se ter a primeira caneta esferográfica, alguém desenhou, outra pessoa esculpiu e outros profissionais mediram e verificaram espessura do bico e o diâmetro da esfera que deixa a tinta sair na quantidade exata, enfim, tem-se aí, numa simples caneta, várias profissões e vários conhecimentos cruzados, um não sendo mais importante que o outro, uma estrutura relacional simbiótica técnica e codependente onde a arte não perde seu papel fundamental que é existir nas e para outras existências.

Nesse sentido, pensar nas minúcias da construção dos objetos e desenhar tudo, sonhar acordado com milhares de perguntas sobre como o ser humano faz o que está ao nosso alcance e como a arte faz parte delas, amadureceram minhas perspectivas de suporte para tentar interpretar a natureza artificial da cidade através da busca por conhecimentos em arte mais elaborados pois, a única maneira que conseguia conceber “criar algo” era através, a partir e/ou com arte.

A partir das primeiras buscas por respostas, o *desenhar*¹ era puro prazer e o encontrar respostas no teatro foi trazendo aos poucos a perspectiva de ler pessoas em seus contextos de vida para refazê-las no palco, onde o meu próprio corpo foi experimentado como palavra, como signo mutável que busca maneiras de falar através do movimento. Isto me direcionou para a dança a partir dessas necessidades físicas do teatro, na interpretação do movimento e nas subjetividades do sentir o corpo e poder falar com ele gerando interpretações outras.

Desse entrelaço entre teatro, dança e artes visuais me redescubro na arte da performance que tenta revelar leituras e provocar indagações, principalmente aos performers, seres que experimentam existir no processo performático, sobre um mundo ideal, sobre o próprio sentir como fonte para e como obra em si, sobre o papel do ser humano e todas as imbricações que isto significa e comunica. A performance se dá como acontecimento, através de técnicas assentadas na hibridização de linguagens, não apenas entre as linguagens artísticas, mas nas possibilidades conceituais da arte contemporânea que revelou o fato de que a realidade do fazer artístico, conceitual ou técnico/prático, e a nossa vida são impactados da mesma maneira, apenas por estarmos presentes no espaço dos acontecimentos propostos pelo viver.

Concomitantemente às experimentações artísticas, o ser docente de arte já era um fato. Ensinar e aprender se dava na troca que acontecia em uma oficina, no palco ou em uma exposição, assim como também se dava com amigos e desconhecidos em uma simples conversa. Em todos esses momentos, seguramente, já se fazia a aula ideal, o debate. Ser artista foi e é um acontecimento paralelo a ser professor de arte e como tal, pesquisador de perspectivas de ensino e de técnicas para o fazer. Investigador da própria existência entrelaçada a outras formas de existir.

Do mesmo modo, as mesmas condições que criam o aprendiz curioso, também acrescentam ao profissional artista, pesquisador e professor de arte em escolas privadas em 2003, mesmo antes de ingressar no curso superior de Educação Artística

¹ Durante a escrita deste texto, serão assinaladas em *itálico*, termos e/ou expressões identificadas metaforicamente como objetos de merecido destaque. Neste caso, “o desenhar” representa todo um arcabouço de ações e significados inerentes à condição de estudante de arte.

com habilitação em Artes Plásticas da Universidade Federal do Piauí (UFPI), em 2004. A experiência precoce como docente me mostrou que ensinando eu aprendia muito mais sobre tudo o que pode rodear alguém e principalmente sobre a realidade da educação afastada do centro de Teresina e como o desafio era, e é, maior para o ensino de arte e fomento cultural.

1.2. Das pretensões do pesquisador e benefícios previstos

Durante todo esse percurso individual e em coletivos estudantis, com suporte acadêmico profissional, a identidade deste artista, professor e pesquisador vem sendo construída a partir do interesse pelo poder transformador de realidades que percebemos nos processos artísticos, tanto pelas histórias de artistas que lemos e vemos de suas obras renomadas, quanto pelo *o que* o fazer artístico nos proporcionou enquanto pessoa negra da periferia da zona norte de Teresina, capital do estado do Piauí, filho de mãe *solo*, que sempre se interessou pela relação de troca no meio cultural.

A formação acadêmica e atuação profissional, nos possibilita estar em contato direto com artistas, arte-educadores, produtores culturais e apreciadores de arte e cultura popular que interagem nos processos de colaboração em técnicas e conceitos por meio de oficinas, cursos, debates e apresentações em festivais de artes cênicas, dança, exposições de artes visuais, acontecimentos performáticos, rodas de conversa em congressos, exposições de artes visuais e residências artísticas.

É evidente que enquanto artista, arte-educador e professor de arte, ser *pesquisador em arte*², reitera a necessidade *do debruçar* sobre as informações a respeito do que é proposto nos contextos de vida a que somos apresentados, onde o que mais se evidencia é o que as comunidades têm de mais potente, sua identidade caracterizada pela vida, existência, evolução histórica, resignificação e manutenção do seu patrimônio material, imaterial e vivo. Patrimônio vivo como um desdobramento das vidas que fazem a existência ser o que é. De tudo o que existe como reiterante

² Profissional que busca, através de práticas artísticas, enriquecer o debate sobre a realidade em que o pesquisador e os colaboradores da pesquisa se inserem para encontrar possibilidades não tradicionais de fazer ciência.

da memória depender da existência de alguém, não apenas como corpo que faz com a experiência adquirida nas relações e suas consequências, mas como presença que permanece mnemonicamente na coletividade.

Por este motivo, enquanto arte-educador-pesquisador, Especialista em Metodologia do Ensino de Artes, e dentro do contexto dessa curiosidade epistêmica, surgiu o interesse em ingressar no Programa de Pós-Graduação em Artes, Patrimônio e Museologia (PPGAPM), que se efetivou em 2022.

A partir dessa oportunidade, iniciamos uma imersão no contexto da Vila-bairro Coqueiro da Praia, em Luís Correia-PI. Neste momento que se deu, como possibilidade de mediação, a troca de experiências do fazer artístico na arte pública através da técnica do lambe-lambe, um processo artístico que consiste na colagem de imagens impressas sobre papel em paredes e muros, realizada no território da Vila-bairro Coqueiro da Praia, em Luís Correia-PI, contexto geográfico de localização do Museu da Vila, entendido também como lugar propício ao exercício da visualidade crítica em seus locais de passagem, como ruas, becos e a orla da praia, espaços de vivências e memórias coletivas.

No âmbito deste trabalho, tivemos a pretensão de propiciar uma extensão do programa de mestrado através de uma prática artística no meio urbano do território do Museu da Vila (MUV), visando promover um diálogo intergeracional, multiprofissional e “hipercultural” (Han, 2019) que busque reconhecer o potencial gerador de conhecimento nas interações entre indivíduos respeitados por sua comunidade.

O relatório descreve uma investigação que destaca a presença das pessoas como determinante marcador de identidade e memória, enfatizando a importância de viver como um processo em constante transformação, onde valorizar essas pessoas como bens culturais imateriais de relevância, contribui para uma cultura de igualdade e respeito, propagando sua memória como um tecido de afetos criado de forma colaborativa a partir da prática a/r/tográfica, como meio de autorreconhecimento das pessoas de referência e reflexão crítica do patrimônio vivo pelo artista propositor que é simultaneamente um *pesquisador* atento às relações estabelecidas e *professor*

mediador de leituras individuais que se atravessam e criam interseções, como entrelugares de potenciais existências na poética de viver.

2 - PROBLEMÁTICA

Este cenário aborda a complexidade de fatores ligados ao tecido vivo de patrimônio cultural de natureza imaterial na Vila-bairro Coqueiro da Praia, destacando desafios para o início da investigação e como esses fatores influenciam a conjuntura do autorreconhecimento como ferramenta de manutenção da memória coletiva.

2.1. Delimitação do problema

O esboço desta investigação se inicia em março de 2022 quando o mundo estava imerso numa realidade não imaginada pelas atuais gerações. Com a pandemia do novo coronavírus, o Sars COV-2, que infectou milhões de pessoas e provocou uma onda de mortes e sequelas nos sobreviventes da Covid-19, doença causada pelo vírus.

Tivemos que nos obrigar a entender como funcionava essa nova realidade e a manter um distanciamento social que nos pegou totalmente de surpresa, mas que foi necessário para amenizar os efeitos da infecção da doença e, mesmo assim, ainda sofremos com as milhares de vidas humanas perdidas.

Além da preocupação com a vida de amigos e familiares, passamos a ter medo da falta de comida pelo aumento do desemprego, mas ao mesmo tempo alguns setores continuaram produzindo em massa para suprir a necessidade da nova peça de sobrevivência que compôs visualidade aos corpos das pessoas, como uma extensão vital para a condição de continuar vivo, a máscara cirúrgica. Junto dessa nova peça descartável do vestuário, também se intensificou a produção de álcool em gel e luvas que nos colocaram mais temores: quem está se preocupando com o lixo gerado ou com o meio ambiente se tem tanta gente passando fome, desempregada, morrendo e enterradas em valas coletivas?

Somado ao caos na saúde pública, houveram frequentes e desastrosas manipulações políticas que sistematicamente, além de boicotar os investimentos para prevenção, por meio da vacinação contra a Covid-19, fraturaram as áreas socioculturais que buscavam, através de dispositivos legais, o afro-referenciamento da população negra brasileira, a saúde e a manutenção das populações tradicionais e originárias. Praticamente zeraram as leis de incentivo para a área cultural e artística, fazendo com que o Brasil, entre 2019 e 2022, entrasse em um colapso quase que total das instituições públicas e privadas de vários setores.

Estes problemas políticos, socioambientais, sanitários e humanitários foram fatores determinantes que contribuíram para a descontinuidade de ações de museus no mundo todo, até mesmo os que já possuíam seu acervo digital, encontraram dificuldades em suprir as demandas da nova realidade global pois “se, antes da Covid-19, muitos museus ainda engatinhavam no que diz respeito ao mundo digital, a relação dos visitantes com esse novo cenário também era incipiente” (MUSEU DA VIDA FIOCRUZ, 2023).

Trazendo a problemática global para o contexto local, nos questionamos: o que aconteceu com o Museu da Vila e toda sua complexidade nas relações que foram se estabelecendo desde sua criação? Para responder a este questionamento, nos atemos ao fato de que a virtualização desse equipamento da UFDFPar sempre foi um sonho. Pelos motivos citados, percebe-se, ainda hoje em 2023, como problema resquício do período de distanciamento social e da falta de investimentos federais, estaduais e municipais na reestruturação e retomada efetiva de projetos abandonados ou engavetados, a falta de engajamento coletivo em questões relacionadas à sustentabilidade e ao desenvolvimento social e cultural local, e consequentemente a perda da memória coletiva a respeito de mulheres e homens que construíram a história de tradições culturais na comunidade do Coqueiro da praia e circunvizinhanças.

Assim como em outros municípios do Piauí, percebeu-se, durante a pandemia da Covid-19, os desmontes das estruturas de fiscalização das Unidades de Conservação (UCs) no país inteiro, fazendo com que as políticas para a área do meio

ambiente, e consequentemente para a educação ambiental, tivessem seus efeitos quase zerados, em se tratando de educação ambiental e sustentabilidade, pois:

[...] se diminuiu a atuação dos instrumentos de proteção ambiental construídos ao longo de décadas, colocando em risco a biodiversidade, a cultura dos povos tradicionais, o equilíbrio climático e a segurança hídrica do país (Paz, 2022, p. 3).

Não obstante, os problemas gerados na área da saúde com o isolamento social, juntamente com a interrupção de processos de educação ambiental e patrimonial, a comunidade já era vítima de um predador sorrateiro: a especulação imobiliária.

A falta de planejamento e fiscalização das autoridades competentes fortalece o processo em que os pescadores artesanais são arrancados de suas casas, de seu território, banidos do seu bem viver pelo processo de higienização social capitalista.

A respeito disso, Fernando Gomes nos alerta quando diz que:

A especulação imobiliária empreendida na região evidencia o processo de gentrificação característico da ocupação do Vila-bairro do Coqueiro, município de Luís Correia-PI, promovendo uma modificação do espaço urbano, onde áreas antes ocupadas por pescadores artesanais dessa porção do litoral piauiense são remodeladas e transformadas em espaços nobres de recreação pela classe mais abastada do estado, com a construção de casas de veraneio em lugar à vila de pescadores (Gomes, 2023, p. 169-170).

A gentrificação é uma realidade da Vila-bairro Coqueiro da praia. De acordo com Maurício Fernandes de Alcântara:

O termo gentrificação é a versão aportuguesada de gentrification (de gentry, “pequena nobreza”), conceito criado pela socióloga britânica Ruth Glass (1912-1990) em *London: Aspects of change* (1964), para descrever e analisar transformações observadas em diversos bairros operários em Londres (Alcântara, 2018, p. 1).

Ela se faz crescente na comunidade onde quem tem poder e dinheiro constrói mansões e quem não tem condições de investir, aluga terreno para estacionamento (Fotografia 01) ou o vende para dar lugar a mais mansões. A respeito deste fator de afastamento do tradicional, Lilian Amaral reforça que:

As políticas de reconversão e reforma urbana que estão transformando tanto a fisionomia humana quanto a morfológica das cidades, consistem em favorecer os processos de gentrificação [...] para sua posterior requalificação como zonas residenciais de categoria superior ou para sua adaptação às novas indústrias tecnológicas que demandam lógicas globalizadoras (Amaral, 2018, p. 181).

Fotografia 01 - Estacionamento.



Foto: o autor, 2022.

A cada ano aumenta a procura por imóveis no litoral piauiense, muitos investidores têm adquirido terrenos e construído edifícios sem respeitar as normas ambientais e urbanísticas vigentes. Isso tem causado impactos negativos na *paisagem cultural* e natural da praia, que fica evidente na fotografia seguinte.

Fotografia 02 - Pesqueira.



Ao fundo da pesqueira existem mansões que contrastam com a precariedade do abrigo de pesca da comunidade. Foto: o autor, 2022.

A população tradicional aos poucos é expulsa para locais mais distantes ou ligeiramente atrás destes “espaços nobres” que se imprensam na disputa pelo

horizonte marinho. O que resta como lugar de passagem são apenas becos estreitos deixados, alguns ainda por conta da manifestação dos moradores, através da associação ou, em um caso mais recente no ano de 2022, pela ação da coordenação do Museu da Vila, que mobilizou a comunidade quando percebeu que estavam tentando murar um desses becos para adicionar um metro a mais ao seu patrimônio material pessoal, em detrimento do patrimônio cultural coletivo.

Fotografia 03 - Beco entre restaurantes.



Estes locais de passagem são a principal via de acesso da comunidade à praia. Do lado esquerdo, - Bar e Restaurante O Faísca, do direito, Bar e Restaurante O Carlão. Fotografia: o autor.

Fotografia 04 - Beco.



Foto: o autor, 2022.

Fotografia 05 - Beco entre Mansões.



Foto: o autor, 2022.

Fotografia 06 - Beco entre mansão e terreno baldio.



Os posseiros do terreno baldio já colocam a cerca em um limite que deixa acesso à praia apenas a quem chega a pé. De um beco a outro é necessário andar entre 100 e duzentos metros. Foto: o autor, 2022.

Mosaico 01 - Avanço de cerca para o mar.



Nesta imagem dupla podemos perceber que a cerca do antigo terreno baldio avançou à medida que o terreno foi limpo e construído com casa para aluguel por temporada. Foto: o autor, 2023.

Incidindo no morador tradicional, todos esses fatores (o afastamento imposto, a desvalorização de políticas culturais, descaso político, desemprego, fome, produção em massa de lixo descartável, especulação imobiliária, gentrificação) contribuem para desvalorizar o ser humano, a ponto de torná-lo invisível ou mesmo apagá-lo.

De todo modo, podemos sentir a partir dos moradores da Vila-bairro Coqueiro da Praia que o local ainda se trata de “uma vila de pescadores artesanais, onde seus moradores resistem às dinâmicas do tempo presente” (Rêgo, 2022, p.29), mesmo com a constante evolução do turismo fomentando modificações físicas, econômicas e sociais, e essa resiliência é evidenciada, felizmente, pelos registros produzidos durante as investigações socioculturais e científicas realizadas pelos egressos do PPGAPM, que geraram TFMs para o acervo do MUV como parte de seus “Processos e Produtos”.

É importante elucidar o fato de que, dentre esses trabalhos, vários mestrandos, como Fábio Lopes (2019), Moisés Rêgo (2022), Valdeci Freitas (2021), dentre outros, utilizaram ou desenvolveram *práticas artísticas*³ durante suas vivências de pesquisa-ação⁴ na Vila-bairro Coqueiro da Praia e, como Marina Medeiros, artista, professora de arte e museóloga egressa deste PPG, ratificam o entendimento de que a arte e suas “[...] formas de expressão podem ser a chave para a conscientização das identidades no território” (Medeiros, 2019, p. 136).

Pensando na arte como fator entrelaçador de trocas, focadas nas pessoas como *patrimônio vivo* e em constante mutação, elaboramos a seguinte pergunta que desenha o percurso da investigação:

- Como os moradores colaboradores da pesquisa, a partir do contato com práticas artísticas de arte pública que criam um percurso museal em um

³ Neste contexto, estamos falando de ações que envolvem arte, mas no contexto desta pesquisa, entendemos as práticas artísticas como todas as ações que produziram relações afetivas e que culminaram nas intervenções artísticas inseridas na Vila-bairro Coqueiro da Praia, criando uma exposição em percurso museal do Museu da Vila como um Museu de Território. (Ver item 5.1. Práticas artísticas: o método em sequência didática, página 110).

⁴ A Pesquisa-ação é a principal metodologia de pesquisa qualitativa abordada pelo Programa de Mestrado Profissional em Artes, Patrimônio e Museologia da UFDPAr na formação de museólogos e artistas interessados no patrimônio cultural.

Museu de Território, conseguem se perceber como Patrimônio Vivo na comunidade?

Em busca de responder a este questionamento, surgiram outras questões que nos fizeram pensar em:

- a) como potencializar a presença do Museu da Vila como sendo o território compartilhado da comunidade? e;
- b) como engajar as pessoas para retomar ações colaborativas que fortaleçam a identidade local?

Estes questionamentos foram nossa base sensível para todas as indagações que surgiram nas “experiências singulares” (Dewey, 2010) que o processo pôde proporcionar durante a execução das etapas desta pesquisa-ação a/r/tográfica, a partir de uma pedagogia de arte-educação ativadora da percepção, por aguçamento sensorial, com foco no autorreconhecimento como *Patrimônio Vivo*.

2.2. Justificativa

As experiências proporcionadas pelo Mestrado em Artes, Patrimônio e Museologia (MAPM) da UFDPAr, no bairro Coqueiro da Praia, foram experiências vivas por terem sido projetos de pesquisa-ação e por atravessarem o imaginário criativo dos moradores que, pelas características da investigação utilizada, foram cocriadores de perspectivas de entendimento sobre a realidade na vila.

A realização de ações que valorizem as pessoas como patrimônio vivo em constante troca de experiências com turistas e, de maneira sustentável, entre si e com a natureza, fez-se necessária por estimular novas percepções do papel da humanidade, enquanto cuidadora de seus bens e propagadora de seu conhecimento, provido nas suas experiências, para as gerações futuras.

Partindo do pressuposto da coletividade ativa na comunidade da Praia do Coqueiro, a pretensão do *fazer pesquisa* foi pensar em metodologias de trabalho com arte “como situações relacionais que provocam ou evocam significados através da contemplação e da problematização” (Irwin, 2016, p. 15) para repensar existências e

potências de existir na comunidade, sendo assim, mantendo a vida em constante mutação, mas sem o distanciamento das conquistas geradas *nas e pelas* relações, consequentemente produzindo novos conceitos do que se conhece e ressignificando o que se entende por patrimônio comunitário, através da reflexão em torno de como as pessoas de referência no bairro se reconhecem.

Pelo exposto, entendemos que a arte na coletividade é propulsora de entendimentos, estimuladora de percepções e aguçadora de sentidos, o que faz com que a criatividade, na resolução de problemas diários, seja mediadora de conflitos trabalhados a partir das práticas artísticas propostas aos colaboradores como comunitárias e se tornando expressão coletiva genuína que se caracteriza nas singularidades e contribui para manutenção da memória das pessoas como Patrimônio Vivo.

Assim sendo, esta investigação se fez com a pretensão de ser um *corpo sistêmico* (Capra, 1982) e *relacional* (Bourriaud, 2009), pois experimentou a ocupação desses espaços físicos e socioculturais, trazendo uma imagética patrimonial ao território visto como museu a céu aberto, um museu caminhante, um museu como parte importante do processo de sensibilização artístico e cultural, socioambiental, político e educacional não-formal que o Museu da Vila desempenha no bairro Coqueiro da Praia, desde 2018.

2.3. Objetivos

A partir da nossa imersão no território, o conhecimento das pessoas que a comunidade reconhece como referência afetiva e cultural, constitui nosso objeto de investigação. A partir desse pressuposto é que elaboramos nossos objetivos.

2.3.1. Geral

Evidenciar os moradores colaboradores da pesquisa como Patrimônio Vivo, através de uma Exposição Coletiva de Percurso, com intervenções artísticas em

formato de lambe-lambe, no território da Vila-Bairro Coqueiro da Praia, em Luís Correia-PI.

2.3.2. Específicos

- Contribuir para o processo de autorreconhecimento como patrimônio vivo por parte das moradoras e moradores da Vila-bairro Coqueiro da Praia;
- Valorização do patrimônio humano por meio da a/r/tografia;
- Realização de um percurso de Museu de Território com a participação e o reconhecimento identitário por parte da comunidade local;
- Desenvolvimento de uma exposição coautoral, *co-e-laborativa*⁵ e pública para a mobilização e criação de museu de percurso.

3 - REVISÃO DE LITERATURA

A nova museologia desempenha um papel fundamental na valorização do patrimônio material e imaterial, natural e cultural. Enquanto a museologia tradicional se concentra principalmente na preservação e exibição de objetos físicos, esta nova perspectiva busca ampliar o conceito de patrimônio para incluir elementos intangíveis, como tradições orais, práticas culturais, expressões artísticas e conhecimentos tradicionais. Isso é crucial, pois o patrimônio imaterial muitas vezes representa a essência da identidade cultural de uma comunidade ou de um grupo de pessoas.

O presente tópico tem como objetivo apresentar as principais contribuições da nova museologia, que engloba patrimônio cultural imaterial e apresenta uma perspectiva conceitual que valoriza não apenas o *saber-fazer*, mas *quem faz*. Para

⁵ Ideia transmitida pela professora Lilian Amaral durante aulas do curso “Arte e Visualidade: Cartografias e Território” para as turmas 7 e 8 do PPGAPM-UFDPar em maio de 2022. A *co-e-laboração* é uma metáfora usada por ela para um labor coletivo e colaborativo em processos afetivos de produção de conhecimento através da arte. Paulo Freire na sua Pedagogia do Oprimido (2021, p. 226) usa o termo “co-laboração” em que “os sujeitos encontram-se para a transformação do mundo” sem uma liderança impositiva baseada em um diálogo que “não impõe, não maneja, não domestica, não sloganiza” (ibidem, p. 228).

tanto, será feita uma breve contextualização histórica da museologia visitando as legislações que dão suporte ao conceito de Patrimônio Vivo, seguida de uma breve análise de como os estados brasileiros caracterizam a Pessoa de Referência cultural como Patrimônio Vivo. Logo após, são apontadas as principais intersecções entre a pesquisa-ação e a a/r/tografia, como perspectiva mediadora metodológica das práticas artísticas empregadas com o objetivo de valorizar as pessoas de referência da Comunidade. E por fim serão apontados os principais processos de artistas brasileiros, referências em *práticas artísticas imersas em comunidades tradicionais*.

3.1. Nova Museologia e Patrimônio Imaterial: a escavação do patrimônio vivo

A museologia é uma disciplina relativamente recente, com surgimento no século XIX. Nos seus primórdios, os museus eram concebidos como espaços de guarda e preservação de objetos, com foco na documentação e na investigação científica. No entanto, a partir da segunda metade do século XX, ocorreram mudanças significativas no campo da museologia, dando origem ao movimento conhecido como nova museologia que tem o patrimônio cultural como uma “construção coletiva” (Desvallées; Mairesse, 2013) e o museu como seu principal colaborador nas práticas necessárias a própria existência do que seja o patrimônio coletivo. Nessa perspectiva:

[...] as correntes que definem uma museologia mais extensiva e globalizadora concebem o museu como uma realidade ou entidade sem limites, em que tudo cabe, já que tudo é potencialmente mutável (Fernández, 1999, p. 64).

Tudo está em completa sincronia com esta forma de perceber a interação entre o museu e seu entorno. Estamos entendendo o museu aqui como um *livro vivo*, com início determinado de uma epopeia de significados emaranhados e sem fim em si, mas aberto às leituras que possam ser feitas a partir das experiências de seus leitores.

Um infinito cheio de intersecções, informações, possibilidades e reverberações onde a memória é reconhecida, analisada, preservada e mediada, ao mesmo tempo que se entende que o que é real no presente é mutação contínua de atravessamentos que ressignificam a realidade do patrimônio e o próprio museu, fazendo-o continuar vivo através de uma educação intergeracional putada *no* e *a partir* do território, e que

busca uma relação dialógica, fértil por ações sustentáveis. Um museu vivo será aquele:

[...] (espaço museal) que surge em função de um conjunto de práticas necessárias (operações museológicas) a sua existência. A prática fundamental que lhe confere a destinação pode ser denominada gesto museológico, afinal é ele que realiza: a seleção, organização, conservação, pesquisa, exposição do acervo e articula o diálogo com o meio social envolvente (Soares; Baraçal, 2017, p. 283).

Tendo em vista esses aspectos, o museu se insere na museologia enquanto “uma ciência humana, social e de ação [...] destinada a atender à diversidade e à pluralidade” (Fernández, 1999, p. 85) e que enfrenta “desafios contemporâneos, tais como sustentabilidade, diversidade, comunidade e inclusão” (ICOM BRASIL, 2022). Estar em constante revolução, quanto ao seu fazer de atuação social, num ciclo metodológico ligado aos conceitos inerentes ao fazer museológico, também em constante discussão pela comunidade acadêmica e museal que, em 24 de agosto de 2022, durante a Conferência Geral do ICOM em Praga, capital da República Checa, aprovou a nova definição de museu como sendo:

“[...] uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos” (ICOM BRASIL, 2022).

A bem da verdade, não foi uma tarefa fácil chegar a esta definição diante da enorme diversidade cultural, ideológica, religiosa e política que experimentam todos os países envolvidos. Para tanto, o ICOM teve “mais de 2.000 participantes, provenientes dos 142 países e territórios onde está representado e 32 comitês temáticos internacionais” (ICOM PORTUGAL, 2022). Faz-se importante também destacar os momentos na história que construíram essa nova museologia e este conceito de museu. Luis Alonso Fernández (Fernández, 1999) elencou esses momentos que resumimos no quadro abaixo:

Quadro 02 – Momentos-chave da nova museologia

1958	Os norte-americanos G. Mills e R.Grove utilizam pela primeira vez a expressão nova museologia em sua participação no livro <i>The modern museum and the community</i> , de S. De Borghegy.
1980	André Desvallées publica Nouvelle museologie na Enciclopédia Universalis.
1980	Se discute nas reuniões do ICOFOM, celebradas no México, a posição dos ecomuseus e da nova museologia dentro do comitê.
1983	[...] em Londres, Pierre Myrand propõe a formação de um grupo de trabalho sobre museologia comunitária.
1984	É criada a declaração de Quebec e a criação de um comitê internacional para a nova museologia.
1984	Em conexão com o ICOFOM é realizado um encontro especial sobre ecomuseus em Leiden.
1985	Também em conexão com as conferências do ICOFOM se realiza um encontro especial sobre ecomuseus em Zagreb.
1985	Criação do MINOM (Movimento Internacional para uma Nova Museologia) e aceitação como organização afiliada ao ICOM.
1986	Os museólogos franceses atestam a competência do movimento da nova museologia no simpósio do ICOFOM em Buenos Aires.
1989	Peter Vergo publica, como coautor e editor, o livro <i>The New Museology</i> .
1992	Durante a Conferência Geral do ICOM em Quebec se celebrou um encontro conjunto entre o ICOFOM e o MINOM.
1994	Simpósio do ICOFOM em Pequim sobre Museu e Comunidade I, com conteúdo publicado em ICOFOM Study Series (ISS) 24.
1995	Segundo encontro conjunto do ICOFOM/ICOM em Stavanger, Noruega.
1996	Publicação do ISS 25 com os conteúdos do simpósio sobre Museus e Comunidade II em sessões conjuntas do ICOM e do ICTOP (Comitê Internacional para a formação de pessoal).

Quadro traduzido e adaptado de Fernández (1999, p. 79-81).

Tendo em vista toda essa trajetória, o atual pensamento museológico, por ser tão debatido e necessário, desempenha um papel fundamental na valorização e preservação do patrimônio. Nele, os contextos de debate romperam com a visão tradicional de museus como meros depósitos de objetos, por este motivo “os novos museólogos têm se esforçado por definir tanto a identidade cultural, como os conceitos

de museu e identidade e identidade em museologia” (Fernández, 1999, p. 98). A nova museologia busca promover uma abordagem mais inclusiva e participativa, uma mudança de paradigma que permite que os museus se tornem espaços de diálogo, reflexão e engajamento, estimulando o senso de pertencimento e identidade cultural.

Além disso, a nova museologia também enfatiza a importância da contextualização histórica e social das coleções, já que o museu não pode e não deve, de uma hora pra outra, se desfazer de suas coleções, sejam de objetos, obras de arte ou documentos, pois “é compromisso dos museus pensar a salvaguarda do seu acervo de modo a fazer com que a tríade pesquisa, comunicação e preservação seja realizada” (Padilha, 2014, p.10).

Nesse sentido, pesquisar se faz como ferramenta de amadurecimento sobre o patrimônio para que as estratégias de comunicação se desdobrem em mais pessoas valorizando o que é de interesse coletivo e assim promover uma prevenção de danos: uma preservação através do conhecimento produzido na coletividade, através de uma visão plural e descentralizada do gerenciamento das atividades no espaço museal que ampliam a compreensão e interpretação da comunidade a qual o museu faz parte, visto que , segundo Clara Bertrand Cabral:

A preservação, a proteção, a promoção e a valorização são medidas essenciais à sobrevivência de qualquer tipo de patrimônio, podendo a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial impulsionar a preservação do patrimônio material, uma vez que a maioria das manifestações imateriais se desenrola em determinados locais, apoiando-se em objetos físicos: a música é tocada em instrumentos musicais, a dança enquanto arte do espetáculo, requer espaços e indumentárias próprias; os rituais utilizam objetos mágicos; e mesmo os conhecimentos relacionados com a natureza e o universo integram uma componente material significativa, como por exemplo a medicina tradicional que abrange a preservação dos ecossistemas onde crescem os ingredientes utilizados, requer instrumentos próprios para recolher e preparar as plantas e recorrer a determinado tipo de recipiente para guardar os preparados (Cabral, 2011, p.126).

A pesquisadora enfatiza ainda que ao reconhecer e valorizar o patrimônio imaterial, a nova museologia “contribui para a preservação e revitalização das tradições e práticas culturais” (Idem) que são transmitidas de geração em geração e que:

O patrimônio cultural imaterial poderá constituir fonte de riqueza, permitindo um desenvolvimento equilibrado, inclusivo e sustentável adaptado à realidade no terreno e às aspirações e cultura dos seus habitantes, cabendo aos

decisores tomarem plena consciência deste recurso endógeno (Cabral, 2011, p.132).

Como podemos perceber, isto não apenas promove a diversidade cultural, mas também fortalece o senso de pertencimento e identidade das comunidades envolvidas. Além disso, ao dar visibilidade e destaque aos elementos imateriais do patrimônio, a nova museologia ajuda a combater a perda e o esquecimento desses aspectos culturais, garantindo sua continuidade e valorização.

Da mesma forma, a evolução dos conceitos da *nova museologia* contribui para uma experiência mais enriquecedora e significativa, fortalecendo a conexão entre as pessoas e seu patrimônio cultural.

A partir do entendimento da museologia como ciência social aplicada, seu ciclo científico metodológico se dá pela *pesquisa, aquisição, documentação, preservação, interpretação, exposição e comunicação do patrimônio cultural material e imaterial*. Patrimônio esse que contextualiza a existência de uma comunidade em dado território a partir do percurso do tempo, não numa divisão simplista e enclausurada da ideia de ser humano num quadro determinado de passado, presente e futuro, mas no desenvolvimento de um constante devir que Paulo Freire (2021, p. 128) define como “unidades epocais”, peculiaridades de diversidade de tempo. Elas têm como característica, determinados conjuntos que interagem escrevendo a história: “conjunto de ideias, de concepções, esperanças, dúvidas, valores, desafios, em interação dialética com seus contrários, buscando plenitude” (*ibidem*). Para ele, a representação dessas ideias é que “constituem os temas da época”.

Este pensamento de Paulo Freire expande o patrimônio como inerente a um contexto em permanente diálogo no tempo com o território em que este interage, sofrendo novos entendimentos e isso acontece à medida que novas realidades vão se dando na relação “homem-mundo” (*ibid.*, p. 129). Neste sentido:

Amplia-se a ideia de patrimônio cultural, passando a entendê-lo através de uma visão integrada da realidade. Com isso, indica que a museologia não pode mais se manter isolada, não pode mais se dissociar das descobertas e avanços científicos, dos problemas sociais, econômicos e políticos (Primo, 1999, p. 14).

Há de se considerar que na realidade sistemática dos acontecimentos sociais, a museologia nunca se dissociou dos processos humanos, negações foram

estabelecidas enquanto legislações foram ganhando terreno de tal forma que, quanto mais adentramos em entender o processo histórico da nova museologia, mais percebemos que é importante revisitar as principais relações de diferença entre o museu tradicional e as tipologias atuais de espaço museal dentro da nova museologia. Para tal, foi elaborado este quadro comparativo a partir de preceitos da nova museologia em *“Introducción a la Nueva Museología”* de Luis Alonso Fernández (1999) e na Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire (2021).

Quadro 03 - Museu Tradicional x Museu de Território.

	Museu Tradicional	Museu de Território
Audiência	Público passivo.	Comunidade ativa.
Patrimônio (O QUÊ)	Coleções.	Material e imaterial, natural e cultural.
Cenário (ESTRUTURA)	Edifício. (Centralizada)	Território. (descentralizada)
Mnemônica	No objeto.	No coletivo.
Saber-fazer	Importante apenas para restauração de acervo.	É o patrimônio a ser valorizado.
Museologia (POR QUE)	Disciplina científica e prática.	Desenvolvimento global, enfoque interdisciplinar.
Ação (QUEM FAZ)	Ação planejada pela instituição.	Ação democrática no espaço público.
Educação museal	Bancária.	Capacidade de iniciativa criativa.
Relação da sociedade com o museu	A sociedade vai ao museu.	A sociedade visita a comunidade.
Reverberações	Prestígio do próprio museu perante a sociedade.	A comunidade é a protagonista de todos os processos no museu.

Elaboração do autor a partir de Fernández (1999) e Freire (2021).

A partir dessa comparação fica claro que não há espaço na trama da nova museologia para o individual, para o opressor ou para o negacionismo do patrimônio imaterial como um dos propulsores da identidade coletiva.

Mesmo que haja o impulso da liderança que aviva o olhar da comunidade rumo a falsas vantagens, é necessário uma unidade focada na ativação dos conhecimentos geradores da transformação daquela realidade, caso contrário, os rumos são para a destruição do senso de unidade e de pertencimento ao espaço museal, pois ao mesmo tempo em que a educação e promoção do patrimônio são fatores de aglutinação de pessoas com as mesmas raízes, a gerência dessa educação patrimonial pode ser a ruína da coletividade e formalização do poder na mão de indivíduos que sabem usar a palavra e o status quo adquiridos no caminhar.

De acordo com o pesquisador Mário Chagas, “é preciso saber que o museu, o patrimônio, a memória e a educação tiranizam, aprisionam, acorrentam e escravizam os olhares incautos e ingênuos” (Chagas, 2013, p. 29). Neste sentido, o potencial libertador do patrimônio, valorizado por sua comunidade detentora, vai de encontro ao caminho para uma musealização libertadora, onde várias veredas podem se abrir a partir do aproveitamento de situações por motivos singulares próprios do poder que gira em torno do patrimônio e assim aguçar os sentidos e a percepção dessas pessoas para contribuírem à luta comunitária, social.

3.1.1. A museologia social e seus rumos

Dentre os rumos pretendidos à abordagem da museologia enquanto plataforma social de valorização do poder de quem já é detentor do mesmo e apenas não domina as lógicas de gerenciamento desse status, pensamos em trilhar a vereda da museologia como uma proposta educacional emancipadora por natureza que rumina, que regurgita a sociedade a qual vive. Dito isto, não há outro tipo de educação que se possa projetar, que não seja uma que enlace situações de apagamento e as usa para fortalecer o reavivamento. Em concordância com Paulo Freire, tencionamos:

[...] a educação como prática da liberdade, ao contrário daquela que é prática da dominação, implica a negação do homem abstrato, isolado, solto, desligado do mundo, assim também na negação do mundo como uma realidade ausente dos homens (Freire, 2021, p. 98).

Portanto, não é uma museologia abstrata, é sobre as relações do ser humano com o mundo, da pessoa tratada como ativadora de sua própria emancipação, a

digna, a amada, a colorida, hiperconectada, multicultural, como quem desenvolve afetividade, quem dá amor, a que cuida, que troca gentilezas, que está aberta a troca, mas não é ingênua, não deixa seu lugar de fala ser implodido e sabe atacar com as armas corretas, não para criar outro tipo de opressão pelo poder que o patrimônio lhe confere, mas para fazer instâncias de mediação e equilíbrio perante a estrutura garantidora do convívio.

Pensamos numa educação que prepare para combater a ingenuidade e encorajar para a defesa do que vem de ataque. Um museu de vida em que seus anticorpos estão preparados com conhecimento construído coletivamente.

A articulação de uma museologia crítica e engajada com as questões sociais, valorizando a participação da comunidade na gestão e construção do patrimônio cultural como campo de conhecimento, de estudo e que pratica a transformação social, valorizando a construção e interpretação do patrimônio cultural envolto por belezas, sutilezas e feiuras.

Neste sentido, concordamos com Paulo Freire à medida em que ele faz com que a realidade não seja fantasiosa ou romantizada quando diz que “a ação cultural, ou está a serviço da dominação – consciente ou inconscientemente por parte de seus agentes – ou está a serviço da libertação dos homens” (Freire, 2021, p. 245).

Buscando a segunda opção como máxima, e pensando no museu como uma possibilidade de devir que nos torna conscientes de si e do mundo, é evidente que, para acompanharmos a natureza e o que ela pode nos proporcionar, não podemos estar completamente desgarrados ou amordaçados, é preciso sentir-se livre para entendermos o engendramento dos contextos que nos interessam viver. Por esta razão compartilhamos com o professor Mário Chagas do desejo de uma museologia onde a:

[...] compreensão poética e também política de que “museu é o mundo” e de que “mundo é o museu” nos coloca frente a frente com a possibilidade de vivenciar o museu processo, o museu como espaço de encontro e convivência, como espaço social de celebração da potência da vida, do encantamento, da terapêutica social, da criação, da transformação e da luta. Um museu como pretexto, como meio, como corpo de luta, como máquina de guerra, é disso que estamos falando. Uma museologia “in mundo”, impura, indisciplinada, uma museologia social, uma museologia do afeto que não tem medo de afetar e ser afetada, que não teme o amor e a amizade, é disso que

estamos falando (Chagas, 2016, p.250).

Uma museologia que não obedece a cânones e que enfrenta a própria museologia para *ser* enquanto forma de existir no mundo.

Não estamos na defesa de um enfrentamento, nem se trata de uma justificativa, é apenas uma confirmação da aceitação de que a diversidade de existências, de tipologias museais, museológicas, museográficas, mediadoras, assistivas, territoriais e patrimoniais são fatos que estão em constatare *ser*, evoluindo e tracionando ramificações em que há perda de dados no processo e ressignificação de legitimações dentro do entendimento de que as legislações não farão com que os conceitos elaborados deem sempre conta do todo. Não é papel da museologia social. Sua permanência dá conta da consciência da faísca no triscar polos potentes, de engendrar independências cruzadas onde:

Museu, memória e patrimônio configuram campos independentes, ainda que articulados entre si. Eles são arenas políticas, territórios em litígio, lugares onde se disputa o passado, o presente e o futuro. Para além de todas as diferenciações, resta a execução de uma música para dança e, mais ainda, resta o reconhecimento de que o museu, o patrimônio e a educação configuram campos de tensão e intenção (Chagas, 2013, p. 29).

Um jogo onde o cuidado do patrimônio coletivo se faz pelo desejo da troca, pelo diálogo crítico e a consciência social e de si dentro desse jogo, por meio dos museus e suas possibilidades de ser o mundo.

3.1.2. Patrimônio vivo - corpo mundo

Em meio a tantas revoluções da humanidade, à medida que corpos são esquecidos, memórias ainda são contadas.

O intangível inerente à materialidade do ser humano se perpetua na história, mas o fato é que este *corpo que faz, geralmente* não é reconhecido enquanto marcador da identidade coletiva que realiza enquanto pode e por aqui já se consegue concluir que o mais comum é guardar a *ideia de quem fez* em detrimento da realidade potente de *quem faz* enquanto experiência materializada em corpo, assim tem-se feito história. Mas qual o sentido de se promover esta concorrência?

Pensar sobre tudo o que alguém, ou grupo, conseguiu produzir que sustentou a existência de um lugar é, pensar o patrimônio imaterial. Mas por que não pensarmos também em quem faz? Estamos idealizando existências para quê, se não damos condições para várias existências se reconhecerem como tal e se perpetuarem *existindo* com qualidade?

Em seu livro *Patrimônio Cultural Imaterial: Convenção da Unesco* (2011), Clara Bertrand Cabral, pontua que fazedores de arte e cultura e suas obras passam a ser realidades indissociáveis que devem ser percebidas valorizadas sem dissociação, isto configura que não estamos falando de uma rivalidade que quebre o indissociável, pois “quando se fala em patrimônio imaterial ou intangível, não se está referindo propriamente a meras abstrações, em contraposição a bens materiais [...]” (Fonseca, 2003, p. 65), mas de um novo entendimento que reconfigure a pessoa que *faz*, que *é* e que *está*, como patrimônio por sua existência em *ser*, em *fazer*, em *estar*, em *um* viver que possibilita entendimentos viáveis de singularidades ao mesmo tempo que a sabedoria é valorizada.

Apreciando este contexto de raciocínio que situa *quem faz* no mesmo lugar *do* que reverbera dessa pessoa, ou coletivo, ratifica-se que nossa existência também precisa de significado, ou significados, para que “[...] tudo o que tem um sentido para nós, o que herdamos, o que criamos, transformamos e transmitimos” (Varine, 2013, p. 43) seja nosso “patrimônio tecido e nossa vida, um componente de nossa personalidade” (ibidem), parte de uma conexão entre quem faz e o que é feito. Se “museu é mundo”, se patrimônio pode ser gente, um museu vivo é uma coexistência: uma *co-e-laboração* de formas de existir onde o saber-fazer é para “além da pedra e cal” (Fonseca, 2003), para além dos produtos palpáveis, que não existiriam se não fosse o corpo que realiza a *ação de fazer*⁶ a partir das experiências adquiridas por este corpo.

⁶ Esse uso de palavras pode parecer redundante, mas é comum em teatro e outras artes do espetáculo se pensar no corpo em repouso como uma ação desenhada no processo de ensaios para que este corpo, no espaço de cena, realize a ação de apenas *estar presente*. O espaço é preenchido pela ação da inércia, onde a presença, e tudo o que configura esta presença, é a ação em si. Portanto podemos pensar na ação de *não fazer* e, no caso da inserção no texto, na *ação de fazer*.

Será que podemos pensar um corpo como um museu? Como um mundo particular? Assim sendo, vários corpos seriam um universo girando em torno do que lhes confere identidade.

Diante das certezas e incertezas quanto ao que confere legitimidade ao ser vivo experienciando e produzindo vida, evidenciamos momentos que têm mostrado os rumos que essa nova museologia vem desenhando a partir de marcos temporais. Cada um deles somam oportunidades que culminaram em documentos para o entendimento de ações humanas e de pessoas sendo reconhecidas como patrimônio cultural de natureza imaterial:

1. a Mesa-Redonda de Santiago, no Chile, realizada em 1972 pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) e UNESCO que teve como tema central o papel social dos museus na América Latina e gerou a Carta de Santiago do Chile;
2. a Convenção para Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural que se deu na Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO, 1972), reunida em Paris.
3. a Declaração de Quebec, publicada em 1984, que instituiu os princípios-base de uma nova museologia:

Toma-se de certa forma um dos meios possíveis de aproximação entre os povos, do seu conhecimento próprio e mútuo, do seu desenvolvimento cíclico e do seu desejo de criação fraterna de um mundo respeitador da sua riqueza intrínseca (DECLARAÇÃO DE QUEBEC, 1999, p. 224).

4. a “Seção II - Da cultura: art. 215 a 216-A” (BRASIL, 1988) da Constituição brasileira que versam sobre a) (art. 215) o direito, acesso, apoio, incentivo, valorização e difusão das manifestações culturais, b) (art. 216) sobre o que constitui o patrimônio cultural brasileiro, como;

[...] os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados

às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

5. c) (art. 216-A) o Sistema Nacional de Cultura (SNC), “organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa [...]” (BRASIL, 1988).
6. A Convenção, da UNESCO, para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial em 2003 que, em seu artigo 2º/1, diz que:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões - bem como os instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados - que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural imaterial transmitido de geração em geração é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e da sua história, incutindo-lhes um sentimento de identidade e de comunidade, contribuindo, desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana (UNESCO, 2003).

7. e a Lei Estadual 13.842, de 27 de novembro de 2006, que instituiu o Registro dos “Tesouros Vivos da Cultura” no estado do Ceará.

Em resumo, o quadro a seguir busca evidenciar nessa documentação os rastros da legitimação do ser humano como Patrimônio Vivo.

Quadro 04 - Caminho para a legitimação do ser humano como patrimônio vivo.

ANO	DOCUMENTO	AÇÃO HUMANA EM EVIDÊNCIA
1972	Carta de Santiago do Chile	“O Documento de Santiago trouxe como novidade o conceito de Museu Integral - a instituição agora tinha o papel de trabalhar com a comunidade por meio de uma visão de Patrimônio Global - e a ideia do museu enquanto ação” (PRIMO, 1999, p. 22).
1972	A Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (UNESCO, 1972).	Não reconhece a pessoa como patrimônio, mas, em seu artigo I, eleva os feitos humanos (obras arquitetônicas, esculturas ou pinturas monumentais, objetos ou estruturas arqueológicas, inscrições e obras do homem ou obras conjugadas do homem e da natureza) como patrimônio cultural
1984	Declaração de Quebec (1999).	Evidencia a nova museologia (ecomuseologia, museologia comunitária) como “museologias ativas” que “põe-se decididamente ao serviço da imaginação criativa”, evidenciando a condição intrínseca do humano como ser dotado de cognição para tal.

1988	Artigo 215 a 216-A, Seção II - Da cultura, Constituição brasileira.	Valorizam as manifestações populares e principalmente seus protagonistas, potencializando seu lugar de fala no território em que se inserem (BRASIL, 1988).
2003	Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO	Conceitua e dá indicadores para salvaguarda do patrimônio imaterial (UNESCO, 2003).
2006	Lei Estadual 13.842	Em 27 de novembro de 2006, foi instituída a primeira lei estadual brasileira como dispositivo para reconhecimento de mestres da cultura popular e tradicional criando o Registro dos “Tesouros Vivos da Cultura” (CEARÁ, 2006) no Estado do Ceará.
2012	Artigo 216-A, Seção II - Da cultura, Constituição brasileira.	Por meio da Emenda Constitucional (EC) nº 71, a Constituição Federal de 1988 (CF/88) é acrescida do Art. 216-A, que institui o SNC, cuja finalidade é organizar a gestão pública de cultura em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, para o desenvolvimento de “políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade” (BRASIL, 1988).

Elaborada pelo autor, 2023.

Estes eventos e os documentos produzidos nestas ocasiões são fundamentais para a compreensão do papel das pessoas como patrimônio cultural imaterial, como agentes de provocação, produção, valorização e educação informal na sociedade, pois a nova museologia é preocupada com o social. Ela direciona seu olhar para as comunidades e seus atores, para o patrimônio cultural e natural, e para o território, lugar que só existe e ganha definição pelos vínculos estabelecidos nele e com ele.

O reconhecimento dessas relações gera pertencimento e apropriação, deveres e direitos, suor e lágrimas. O coletivo que se reconhece, tem na museologia social museus como instrumentos de transformação socioeducacional e político, pois eles ajudam a promover a consciência patrimonial e, consequentemente, o desenvolvimento socioeconômico e cultural. Observa-se tal pensamento a partir da Declaração de Quebec que reforça a função social do museu quando diz que ele:

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).

Há portanto, uma preocupação do que pode ser feito no presente para que o patrimônio não se perca com as pessoas de referência em uma comunidade, visto que seu esforço para a evolução almejada irá refletir a autonomia coletiva, ou não, já que a maioria das pessoas em uma comunidade têm prioridades, principalmente a de sobreviver, não sendo diferente para quem é uma referência na comunidade que acumula a admiração coletiva por sua natureza de *ser* quem é, pelo *poder* de representatividade que lhe é atribuído e pelo *saber* acumulado que lhe torna quem é.

E ser uma potência de referência cultural, mantendo tradições vivas sem remuneração advinda delas, demanda dedicação, tempo e esforço em outros ofícios que vão desde empregos formais e não formais em estruturas locais⁷ à lavoura em roças de mandioca e hortaliças.

Embora haja uma admiração e um respeito que envolva as pessoas mantenedoras de saberes populares, isso não garante uma vida tranquila em que a preocupação seja apenas em fazer o que lhes é prazeroso. O relato da atriz e antropóloga piauiense Laila Ibiapina Caddah, sobre os processos que envolvem *tradição* e *invenção* no reisado⁸ do Boi Estrela sob o comando do Mestre Branquinho e sua esposa, Dona Luizinha, reforçam essa realidade de sobrevivência. De acordo com a pesquisadora:

Os recursos financeiros para a manutenção da brincadeira estão imbricados às estratégias de sobrevivência de dona Luisinha e seu Branquinho, que estão sempre buscando novos caminhos para compor a renda familiar. Conforme dito anteriormente, a área livre do terreno não é suficiente para plantação, e Raimundo, que é lavrador, faz roça em terras arrendadas de um empresário, em uma região do Boquinha, chamada Reboleira. Os produtos são para o consumo próprio e quando existe excedente é vendido em casa, para a vizinhança. O dinheiro do casal tem sido insuficiente para as necessidades básicas, especialmente em períodos de longa estiagem, quando há escassez de alimentos. No ano de 2012, por conta da seca, perderam toda a plantação de milho, feijão e mandioca. Como alternativa, passaram a vender frango e linguiça de porco, fornecidos no povoado Formosa. Vendem também temperos como cebolinha e cheiro verde,

⁷ No caso da Vila-bairro Coqueiro da Praia, as formalizações em vínculos empregatícios são pequenas, mas há uma grande parte da população que trabalha em bares, restaurantes, pousadas, hotéis, casas de família ou como caseiros de estruturas de hospedagem ou de casas que são cuidadas por moradores que veem ali uma renda extra, ou até mesmo a única renda.

⁸ O Reisado são manifestações populares tradicionais em homenagens aos Santos Reis, uma divindade católica composta pela beatificação dos três reis magos, personagens da mitologia bíblica que levam presentes ao menino Deus que acabara de nascer. As *festas*, *caminhadas* e *rezas* acontecem no *dia de reis* em seis de janeiro. Segundo Laila Caddah, as expressões festivas da tradição no povoado Boquinha, zona rural de Teresina, são chamadas de “brincadeiras”.

cultivados em um jirau no quintal da moradia. No início de 2013, vendiam cremosinho (iogurte industrializado congelado) por conta de um estoque que não teve saída na festa de reis. E vão sempre mudando ou acrescentando, conforme as oportunidades vão surgindo (Caddah, 2014, p. 47-48).

Este *caminhar* do Seu Raimundo Branquinho é comum para muitos *mestres de cultura popular*⁹ como ciclo intrínseco à sua manutenção e existência que reforça a *sensação de presença* na comunidade. Potência que mescla luta por sobrevivência, ancestralidade, experiência adquirida e dedicação ao que lhe dá prazer em continuar fazendo e sendo um “[...] *ser com amor* porque não existe *ser sem amor*, até porque *ser* é o oposto da morte” (Carvalho, 2021, p.299)¹⁰, é estar presente para muito mais além de se fazer *ser* e obter algo com isso, é para continuar a existir como parte de um todo, de uma vida coletiva.

3.2. *Alr/tografia*: sobre o prazer de uma prática viva

Nessa busca por *ser amor*, a *sabedoria* adquirida no cuidado ao que é potente, e nos faz bem, é a própria manifestação da beleza. O *belo* nesta investigação é seu próprio acontecimento enquanto *prática artística* que acessa a memória no momento em que ela ainda está sendo *dançada* - leitura singular que ensaia o dançar como escrever com gestos, assim como sons escrevem uma música, podem também desenhar um percurso, ou, uma pintura performar um patrimônio.

Esta lógica metafórica *pinta* o que sai do ser humano como uma maneira de escrever a realidade, deixando seus rastros metafísicos como sua memória escrita. Então, assistir ao *bailado da memória* é presenciá-la em seu estado de ação, reação e interação no lugar escolhido - ou no lugar que aconteceu - como palco, como suporte de vida, como casa de mãe que ajuda a esculpir (entalhar, moldar, soldar, envolver, somar...) o ser. Neste sentido “[...] a natureza se transfigura através do homem; com

⁹ Título dado a pessoas identificadas por instituições ou por comunidades como detentoras de saber popular tradicional que identifica determinada cultura.

¹⁰ Tradução nossa do original em espanhol “*ser a amor puesto no existir ser sin amor, también porque ser es lo opuesto a la muerte*” Tese de doutoramento em Filosofia do artista e arte-educador Dr. Francisco das Chagas Amorim de Carvalho que aborda amplamente em alguns capítulos do texto amor, beleza e sabedoria como pilares da comunidade ideal.

sabedoria (bem-aventurança) e beleza, o homem, através da arte, transfigura a si mesmo e ao mundo que o rodeia” (Carvalho, 2021, p. 500)¹¹.

À medida que ensaiamos como participar dessa *escritura de vidas* na Vila-bairro Coqueiro da Praia como palco natural, percebemos na a/r/tografia a prática científica de investigação qualitativa, participante e “intervencionista” (Picheth, 2016), a capacidade de evidenciar esse *viver* de maneira *gostosa*, de um jeito capaz de ser sensível, prazeroso, leve e ao mesmo tempo intenso, técnico, prático e responsável - essa provavelmente seja minha definição de *investigação bela*, aquela que é gostosa de fazer - metamorfoseando a frase anterior -, *gostosa de viver*.

Um prazer que permeia várias potências de *fazer* e *ser a/r/tógrafo*, mãe, pai, companheiro, performer, fotógrafo, esposo, um *artista-etc.* (Basbaum, 2013): essa pessoa que, como artista, se desdobra em outras funções na vida - na sua em relação a outras - para dar conta das funções profissionais e pessoais.

O a/r/tógrafo é um mestiço, um híbrido *de/nas* relações, *de/nos* entrecruzamentos assim como o *artista-etc.* que se relaciona no espaço de acontecimento das ações. Lugar que não se encontra apenas no ponto inicial ou final de um percurso, mas *bem no meio*, no *entre-lugar* como contexto a ser explorado, como território onde “apreciamos as peculiaridades e complexidade desse espaço” (Irwin, 2023a, p. 33).

O professor Ricardo Basbaum nos aponta o conceito do tecido de relações atreladas ao artista-etc. quando diz que ele:

[...] traz ainda para o primeiro plano conexões entre arte&vida (o “an-artista” de *Kaprow*) e arte&comunidades, abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento (Basbaum, 2013, p. 168).

Para além do *ser artista* ou *não-artista*, percebemos que conexões no artista-etc. falam também de contextos ligados à vida, não importa de quem seja, mas de como todas as vidas são atravessadas pela arte.

¹¹ Tradução nossa de “[...] *la naturaleza se transfigura a sí a través del hombre; con sabiduría (beatitud) y belleza el hombre, a través del arte, transfigura a sí y al mundo a su alrededor*” (Carvalho, 2021, p. 500).

É importante destacar aqui o artista trazido por Basbaum, Alan Kaprow, como um importante pesquisador da *experiência como arte*. Mais uma vez, é preciso enfatizar que não importa de quem seja a experiência, mas como ela é conduzida, sem pensar ou criar expectativas no que acontecerá no fim do processo, como foi destacado antes, não interessa a chegada, mas como se deu e como percebemos esse chegar.

Nesse contexto, a trajetória de Kaprow “foi desenhada em torno da procura de uma obra que conduzisse o espectador a vivência mais plena possível de uma experiência” (Nardim, 2009, p.2). Para ele *existir* já era uma experiência: *o sentir, o observar, o entender* processos de como a gente se relaciona com tudo o que nos atravessa, é o acontecimento artístico.

Estar em situações que nos provocam sensações e, por consequência, sentimentos definem também o que entendemos como prática artística, aquela que leva ao acontecimento em arte. E, por esta lógica, a prática artística é arte. Reverberação conceitual que engendra a arte como relação, como a própria *estética relacional* de Nicolas Bourriaud (2009), uma escrita de conexões que, segundo Irwin (Dias; Irwin, 2023), permite a interligação entre “arte e texto, prática e teoria”.

A respeito dessa escrita, a professora Rita Irwin propõe a *a/r/tografia*: uma “Pesquisa Baseada na Prática (PBP)” (Carvalho; Immianovsky, 2017) e/ou Pesquisa Educacional Baseada na Arte (PEBA) como possibilidade de leitura *o mundo*¹², como uma compreensão da realidade a partir de meios artísticos.

A professora Rita Irwin vem articulando a forma de representação gráfica “A/R/TOGRAPHY¹³” (Dias, 2023, p. 26) para teorizar uma investigação que é, ao mesmo tempo, “uma prática de PEBA e uma pedagogia” (Ibidem, p. 25) que “privilegia tanto texto como imagem, ao se encontrarem em momentos de mestiçagem” (Irwin, 2023b, 125). É uma escrita multiplataforma em uma construção viva de entendimentos e descobertas onde a pessoa envolvida, artista e não artista, “passa a entender o

¹² Enxergamos o mundo como um livro aberto disposto de forma direta e simples, necessitando apenas que a humanidade desenvolva métodos e técnicas para criar mecanismos que decifrem suas linguagens.

¹³ Termo em inglês para *a/r/tografia*.

poder da imagem, do som, da performance, e da palavra, não separados ou ilustrativos uns dos outros, mas interligados para produzir significados adicionais” (Irwin, 2023a, p.32).

De acordo com Belidson Dias:

A/R/T é uma metáfora para: *Artist* (artista), *Researcher* (pesquisador), *Teacher* (professor) e *graph* (grafia: escrita/representação). Na *a/r/tografia* saber, fazer e realizar se fundem. Eles se fundem e se dispersam criando uma linguagem mestiça, híbrida. Linguagem das fronteiras, da auto e etnografia e de gêneros (Dias, 2023, p. 26).

A partir dessa definição, nota-se que a *grafia* se encontra neste *entre-lugar* como estratégia que *performa* nas figuras de linguagem a partir desses significados adicionais que Irwin reforça.

A subjetividade dessa mestiçagem, desse tecido de encontros e entrelaços é a produção de sentidos, de conhecimento, de interpretações diversas sobre o mesmo assunto, matéria ou imaterialidade.

Neste sentido, como uma PEBA ou IEBA (Investigação Educacional Baseada em Arte), a *a/r/tografia* contribui para o conhecimento humano como “uma das formas de pesquisa baseada no fazer artístico” (Carvalho; Immianovsky, 2017, p. 229). De acordo com Carla Carvalho essas perspectivas de IEBA podem promover uma interpretação a partir do envolvimento coletivo em tomadas de decisão, diferente das metodologias tradicionais, pois:

[...] tal perspectiva permite a pesquisadores, professores e estudantes envolverem-se em projetos *a/r/tográficos*, projetos teórico-práticos de conhecer que geram sentidos, significados e saberes, por meio do fazer artístico, e que, talvez, outros métodos não os evidenciem (Carvalho; Immianovsky, 2017, p. 234).

A partir do exposto, a *a/r/tografia* se coloca como a proposição de uma ação educativa aguçadora da percepção sensorial que ativa a cognição através de uma *prática artística* e suscita conhecimento pela interpretação dos dados gerados. Perceba aqui o diálogo direto com o que Michel Thiollent (2011) fala sobre a abordagem qualitativa da pesquisa-ação que, para ele, se dá como:

[...] um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo

cooperativo ou participativo (Thiollent, 2011, p.20).

Sendo assim, este tipo de investigação possui dispositivos teóricos que valorizam o coletivo e enriquecem o processo de autoconhecimento da comunidade por “[...] aumentar o conhecimento dos pesquisadores e o conhecimento ou o ‘nível de consciência’ das pessoas e grupos considerados” (Thiollent, 2011, p.23).

Na a/r/tografia é reiterada a pesquisa-ação como uma *prática viva* que também dialoga e evolui com outras investigações qualitativas como a Pesquisa Baseada em Arte (PBA), a Pesquisa/Investigação Educacional Baseada em Arte (PEBA/IEBA) e a Pesquisa Baseada na Prática (PBP). Estas investigações práticas que envolvem o ser humano na arte-educação e, por conseguinte, nas suas relações pessoais, interpessoais e com a natureza, reforçam o caráter intervencionista tanto da pesquisa-ação quanto da a/r/tografia.

De acordo com Rita Irwin “[...] Investigações impregnadas de práticas não são apenas agregadas à vida de alguém, mas são a própria vida deste [...]” (Irwin, 2023a, p.30-31). Falamos aqui, então, de uma *investigação viva*, de uma *escrita viva* construída em coautoria com o contexto do território que ocupa e tudo o que lhe é intrínseco, inerente ao ser humano e a suas formas de existir em comunidade.

3.3. Arte e sensibilidade: as ENNTREELINhasS

Em consequência do aguçamento sensorial que é provocado nas pessoas pelas interações e suas problemáticas e, ao mesmo tempo, em seus coletivos, Nicolas Bourriaud (2009) propõe uma arte fruto das trocas humanas, uma “arte relacional”, uma arte que busca entender o *estar junto* como objetivo principal, onde o fluxo humano é:

[...] que se torna matéria-prima nas obras relacionais, seus afetos, sua circulação na formação de uma pulsão. As obras aqui funcionam como objetos produtores de sociabilidade e seus momentos, numa elaboração coletiva de sentido, provocando estados de encontros fortuitos e a prática da proximidade (Albuquerque, 2015, p. 699).

É uma arte que pratica a sensibilidade das presenças a partir da *percepção das existências* que interagem e agregam informações ao intercâmbio. E por percepção estamos entendendo aqui como fruto da produção de interações.

Em sua tese de doutoramento, Andreia Machado de Oliveira diz que “a percepção não é uma ação do sujeito sobre o meio que contém objetos, todavia um efeito de relações sistêmicas que incluem corpos, almas e meios sem qualquer hierarquia, [...]” (Oliveira, 2010, p. 124).

Nesse contexto, a percepção é vista como produto das sinapses que são disparadas para criar conexões entre os estímulos externos e o processamento desses dados pelo nosso *cérebro*¹⁴ e suas subjetividades construídas a partir da nossa experiência de vida, experiências entre produtos humanos e pessoas com suas sensibilidades, entre sujeitos e obras.

Pelo exposto, precisamos pensar também sobre a definição do que seja a ideia de sensibilidade no mundo de uma arte que se faz *sistêmica*, sendo que, como vimos, o que nos torna seres sensíveis, sensorial e cognitivamente, é o aguçamento da nossa percepção por estímulos externos decorrentes das relações em que estamos inseridos. Silvio Zamboni, o pesquisador que foi o “responsável pela criação da área de artes no CNPq” (Godói, 2021), nos diz que:

Na arte, o sensível, embalado por impulsos intuitivos, vai além do processo de criação artística, pois faz parte do próprio carácter multissignificativo da obra de arte, sempre apresentado ao interlocutor como parte integrante de sua significação. A esse interlocutor é que cabe a recepção da obra de uma forma própria e pessoal. (Zamboni, 2001, p. 8)

Temos assim que *o sensível* é próprio, por relações entre experiências únicas, de quem recebe a informação. Como disse anteriormente, a sensibilidade é treinada por nossa percepção e, a partir disso, propomos nossos significados não somente a obras de arte, mas também ao processo interpretativo: traçado entre realidade e sensibilidade aguçada por experiência.

A historiadora, professora Áurea Pinheiro (Pinheiro, 2015), propõe que se pense numa educação a partir dos museus que seja atravessadora da realidade viva e ativa do mundo em que habitamos, que seja significativa, sensível à realidade constantemente redimensionada pelas interações com o patrimônio, que por sua vez, é potencializado pelas ações educativas que atribuem sentidos outros às

¹⁴ “O órgão da mentação neural — o cérebro e seu sistema nervoso — é um sistema vivo altamente complexo, multidimensional e de múltiplos níveis [...]” (Capra, 1982, p. 271).

características básicas já identificadas, um somar de direcionamentos de interpretação às significâncias. Para a pesquisadora:

Atribuir sentidos é compreender a identidade humana, perceber que somos indivíduos históricos e culturalmente elaborados, aceitar que somos um fragmento do mundo no qual vivemos, do planeta que habitamos, um complexo entre comunidade e sociedade [...] (Pinheiro, 2015, p.57).

Mais desafiador ainda é tratar dos sentidos e das percepções que nos dão aporte para minerar interpretações do hipertexto *vida* a partir do olhar para as complexidades de uma visão de mundo que comporta e acolhe “confusão, incerteza, desordem” (Morin, 2006, p.5), na medida em que procura respostas e possibilidades para as insuficiências do “pensamento simplificador” (Morin, 2006) que dialoga com a prejudicial educação para a dominação (Freire, 2021).

A arma ao enfrentamento a uma *educação bancária e opressora* combatida por Paulo Freire é um diálogo onde “ninguém educa ninguém, como tampouco, ninguém educa a si mesmo” (Freire, 2021, p.96). Somos educados “em comunhão, mediatizados pelo mundo. Mediatizados pelos objetos cognoscíveis” (Ibidem) que estimulam nossa interpretação através dos nossos sentidos que se aguçam pelas interações, por processos, por intercâmbios que geram curiosidade de conhecer e, quanto mais conhecemos, mais percebemos outras nuances daquilo que já conhecíamos.

Sempre houve o pensamento hegemônico de que as ciências naturais¹⁵ são supremas no entendimento dos nossos sentidos, biologicamente falando, mas o papel da arte, no entendimento e exploração desses sentidos, tem sido fundamental desde antes de seu pensamento, mesmo antes de se tomar consciência do que seja arte, ou de quando criamos algo para superar nossos limites.

Nesse embate entre teoria, prática e poesia são produzidas experiências que nos fazem refletir sobre o *fazer* e o produto disso: se é bem feito em sua materialidade e/ou bem feito em sua utilidade. Um novo processo de entendimento, uma experiência estética consiste em educar a sensibilidade, em desenvolver a percepção sobre os elementos concretos que nos rodeiam. Se enxergar, se perceber na realidade e se

¹⁵ Não nos cabe aqui tentar teorizar sobre física, química, biologia e suas relações nas nossas percepções sensoriais.

comparar e ter a experiência “[...] de si, dos outros, da natureza e das diferentes culturas” (Engelmann, 2008, p.69), é pura sensibilidade desenvolvida pela arte.

3.3.1. Museologia e estética relacional: uma Pesquisa Viva

Em se tratando de sensibilidades, assim se constrói um museu legitimado pela comunidade: aquele em que as obras, fruto de partilha e tecitura de afetos, torna-se *monumento tangível* da tradição que marcam o espaço coletivo. Um museu vivo, relacional (Bourriaud, 2009) e em constante mutação com seu patrimônio também vivo, sua cultura e sua arte.

O artista neste museu não é o expositor que durante meses, sozinho, *fisicalizou*¹⁶ peças para paredes ou módulos expositivos. De acordo com as pesquisadoras Nancy Szaz e Maria Held, o profissional das artes que enche os espaços de pessoas, dando-lhes acontecimentos como obra é aquele que:

[...] se esforça para estabelecer conexões, abrir passagens, colocar em contato níveis de realidade separados uns dos outros, isto é, o artista é aquele que cria objetos e momentos de sociabilidade (Szaz; Held, 2021, p. 282).

Neste *encontrar-se* no museu relacional é que as práticas se dão por energias diversas em choque, fusão, assimilação, enfim, existindo umas com as outras. Tomando como exemplo o Museu da Vila, ele focaliza o deslocamento de inteligências que saem de vários lugares do Piauí e de outros estados para fazer acontecer um programa de pós-graduação a nível de mestrado profissional que atrai uma mão de obra especializada, onde os mestrandos são parte do alicerce, do baldrame, são obreiros, construtores dos tijolinhos cognitivos dessa invenção de um projeto em constante soma de esforços.

No contexto desta investigação que sincretiza patrimônio vivo, arte, pesquisa e ensino, “[...] a natureza rizomática de uma a/r/tografia está constantemente fazendo conexões” (Irwin, 2023a, p.33) entre existências comunicadas no processo *artístico*

¹⁶ O termo “*physicalization*” é cunhado pela primeira vez em 1998 por Viola Spolin (1906-1994) em seu livro Improvisação para o teatro. É um entre-lugar onde se faz corporificar o subjetivo por uma projeção do corpo sensível e estimulado. De acordo com ela, a fisicalização é “a manifestação física de uma comunicação; a expressão física de uma atitude; [...] uma maneira visível de fazer uma comunicação subjetiva” (Spolin, 1998, p. 340).

patrimonial em que “[...] fazer ligações é inerentemente uma atividade relacional” (idem).

Neste sentido, vemos o objetivo da arte relacional de “explorar e redefinir os modelos de participação social” (Szaz; Held, 2021, p. 283) também aplicado a proponentes de ações transformadoras no momento em que há o investimento de tempo e esforço para se tecer um pacto com a própria vida, para que outras vidas sejam atravessadas, criando assim novos pontos de interseção. Eis a grande trama!

3.4. Arte pública: por um museu performático

A “arte pública” (Amaral, 2010) é uma possibilidade de produção criativa de conhecimento através de práticas artísticas que investem tecituras de doação de vida, tanto ao espaço transitório que flutua entre fisicalidades e o que é ideal, quanto ao a/r/tógrafo, ao artista, ou à pessoa não artista. Sobre essa possibilidade de trânsito em conceitos, a Professora Lilian Amaral nos diz que:

A arte pública pode identificar-se com o espaço físico da cidade, naquilo que é o urbano, mas o espaço público responde a um conceito mais amplo, nem sempre referido a um espaço físico, sobretudo quando se desenvolve em um marco da esfera pública [...] (Amaral, 2010, p. 33).

Nesse sentido a arte também é existência no pensar da coletividade: arte enquanto malha de ideias dispostas a interpretações tecidas em debate de uma comunidade acerca de conceitos que “os afetam, segundo um tema de direitos humanos, de identidade ou de questionamento do sistema estabelecido, dentre outros” (Ibidem). Contextualizações que demandam articulação para que o ganho coletivo não se perca nesse mesmo espaço público. O poder dele é tanto para o mnemônico, quanto para o esquecimento, para a revolução e para a estagnação.

Para que não nos percamos na estagnação, diante da diversidade de maneiras de interpretar o espaço público e tendo como perspectiva de investigação a a/r/tografia, a rua, nosso suporte/plataforma base para a valorização das pessoas como referência do território tradicional, transforma-se nesse museu de tramas afetivas “[...] em que o próprio contexto – rua, espaço público, esfera pública – converte-se em ‘museu’ em constante transformação” (Amaral, 2018, p.183). Por esta

ótica, podemos pensar o museu social como um acontecimento performático, onde “museu é fenômeno, evento, acontecimento” (Scheiner, 2020, p.53) e um “dispositivo disparador de afetos e conhecimento em rede” (Amaral, 2018, p. 189) que reconfigura o *lidar* com o patrimônio a partir das mutações da comunidade no tempo e espaço, e na efemeridade da rua.

Ela, a rua, converte nossa memória afetiva em um selecionador de significantes nos lapsos de tempo das lembranças, pois “o tempo mesmo se converteu em conteúdo” (Amaral, 2018, p. 179), *chassi* das “unidades epocais”, de Paulo Freire (2021), como inerentes a fatores coletivos, culturais e políticos.

A afetividade da rua, nos faz pensar sobre a dimensão que ela ganha dentro de um museu, entendendo este lugar como *mundo* (Chagas, 2016). Ao mesmo tempo, Lilian Amaral nos diz que “a rua é museu” (Amaral, 2018), então, por lógica a *rua é mundo*! E cheia de arte, como o principal rastro deixado por vidas, por encontros aleatórios e/ou praticados por quereres, eterno cruzamento, transições, atravessamentos, idas e vindas, entre-lugar que alinha e reconfigura espaços urbanos como aponta a pesquisadora Lilian Amaral quando diz que:

[...] os espaços urbanos são convertidos em um museu difuso e temporário das memórias coletivas, em que muros se convertem em livros-percursos compartilhando narrativas que podem ser lidas ao caminhar e transitar pelas ruas do bairro. Em tais percursos encontra-se o “outro cultural” em lambe-lambes, mobiliário, canteiros e hortas urbanas, em microcontos que configuram microrroteiros de leitura espacializada, imagens de rostos de moradores que expressam a alma pulsante, o desejo invisível pela visibilidade, pelo reconhecimento e pelo direito à cidade (Amaral, 2018, p. 191).

Nota-se nesse contexto de lugar do público, como a arte se faz presente também como reflexo da vida que pulsa na passagem, principalmente quando há a fixação de relações que conduzem à arte comunitária, ou para outras leituras, interpretações e ressignificações a partir do saber social com suas micro e macro relações na diversidade de interações decorrentes dos encontros. Sobre o exposto, Henrique Leff nos diz que:

O saber social emerge de um diálogo de saberes, do encontro de seres diferenciados pela diversidade cultural, orientando o conhecimento para a formação de uma sustentabilidade partilhada. Ao mesmo tempo, implica a apropriação de conhecimentos e saberes dentro de distintas racionalidades culturais e identidades étnicas (Leff, 2009, p. 19).

Assim sendo, todo o saber de uma estrutura social está aplicado na partilha da rua como via que surge das relações, que coloca *cada um no seu quadrado*. Pensamos nela como entidade interligadora [e é de fato] de vidas nas encruzilhadas, nos esbarrões e surpresas que estão nela. Ela se faz *suporte* para a produção de arte feita pela comunidade que ratifica o *viver* e, essa validação, não é de agora. Se temos uma certeza na história da humanidade, é que a arte vem desenhando esse *viver*, desde as *unidades epocais* mais remotas da pré-história, até hoje.

Atualmente, o sentido de ocupação do ser humano nos espaços se redefine também ao pensarmos na museologia social como fruto das necessidades humanas em se comunicar a partir das experiências vividas para estar nos locais de valorização da fala. Lugares hegemônicos que perpetuam o poder nas mãos de poucos em detrimento de comunidades. Aqui se faz importante a valorização da mobilização popular.

De acordo com a professora Lilian Amaral, a arte comunitária “pode fazer referência a um projeto de arte pública que implique na colaboração e na participação [...]” (Amaral, 2010, p. 48) e isso gera uma gama de possibilidades de fortalecimento dos ideais de luta e de pertencimento identitário comunitário onde o espaço expositivo, por meio de uma intervenção *a/r/tográfica* no contexto de um museu de território, é parte de um “museu aberto como prática artística e cultural e contextualizada” (Ibidem, 83).

Um museu onde o cotidiano e a arte estão atrelados, mestiços. Uma *performance museu* ou *museu performance*, adaptável, onde acontecimentos, e sua existência, se dão pela presença. Esta presença reverberando em memória: histórica, cultural e afetiva. Um museu plural, de gente. Território e natureza que não apenas é, mas também que são:

“[...] formas de compartilhar e desenvolver experiências, processos de apropriação e pertencimento com o objetivo de incidir na cidade contemporânea como um museu mutante e nômade, aberto a experiências criativas e a processos colaborativos, tendo as micro-histórias locais como componentes de narrativas anônimas e novas cartografias cognitivas, novas paisagens humanas, para configurar visibilidades outras na megacidade. (Amaral, 2010, p. 74).

Neste sentido, observa-se a necessidade da hibridização de tecnologias em assonância como um mar de ondas grandes, onde as sutilezas das variações formam uma coreografia de puro movimento. Matéria provocando uma diversidade de formas de sentir o museu que nos envolve em sua arte de existir provocando relações. Uma arte coletiva, comunitária que nos reinventa, revigora as individualidades na co-elaboração, mas, ao mesmo tempo, que é composta por perigos, pois ainda estamos falando de museu como um mundo, ainda estamos trabalhando com pessoas e suas peculiaridades, necessidades e poderes.

3.5. Musealização do patrimônio de natureza imaterial vivo

No pensamento oriental, segundo Tereza Scheiner, a filosofia ecoa a ideia de que “o homem é uma relação” (Scheiner, 2020, p.53). A pesquisadora reforça essa concepção quando a aplica aos paradigmas contemporâneos do museu, que, de acordo com ela, é uma instituição acolhedora de “todos os sujeitos, ideias, cores, odores e sons; porque livre, múltiplo e plural, está em todos os tempos, todos os lugares” (Idem).

No atual cenário global de constante mudança e variação, onde a individualização é uma alimentação do efêmero, responsável por nos tornarmos singularidades em um “incomensurável corpo-ser” (Scheiner, 2020), “a aceleração e o passageiro são quase um atentado contra a permanência” (Ibidem, p.49). Contudo, não há existência coletiva, *corpo comunitário*, sem os processos individuais experienciados pelo corpo de cada pessoa.

Não há como separar a ideia de ser humano sem a fisicalidade do corpo, de mente sem materialidade da presença física. Bruno Brulon nos alerta que “pensar sem corpo também pode configurar um modo de eliminação de sensibilidades e presenças” (Brulon, 2020, p.9-10). Este pensamento destaca a importância de considerarmos a relevância do corpo na experiência humana.

As políticas de institucionalização do patrimônio imaterial no Brasil ainda engatinham quanto à percepção das pessoas como *patrimônio vivo*, à exceção de algumas leis estaduais de que regulamentam a valorização de pessoas, a exemplo do

estado do Ceará¹⁷ como o primeiro a se manifestar nesse sentido. A partir desse fato, podemos pensar que a *ação museal*, guiada pelas legislações, merece uma atenção especial pelo fato de segregar *corpo* de *saber fazer*. Seguindo o mesmo raciocínio, Bruno Brulon completa o pensamento quando nos diz que “a ação museal é, portanto, temível, pois exerce o poder de classificar os vivos e docilizar a experiência vivente (Brulon, 2020, p.15).

As relações propostas por esta investigação residem em não apenas preservar a memória coletiva sobre saberes e/ou pessoas enquanto ideias, mas em valorizar o significado de cada indivíduo destacado como patrimônio vivo presente na comunidade. De acordo com Varine o patrimônio individual e/ou coletivo é:

[...] do mais modesto ao mais notável, tudo o que tem um sentido para nós, o que herdamos, o que criamos, transformamos e transmitimos é o patrimônio tecido de nossa vida, um componente de nossa personalidade (Varine, 2013, p. 43).

Como bem pontua o museólogo Hugues de Varine (2013), nossa experiência é um componente da nossa complexidade e não nos encerramos apenas nela. Um pensamento contrário não fortalece apenas o que passa por nós enquanto existências, mas o que define o tecido entrelaçado com a vida, e a personalidade, individual ou comunitária, é a existência enquanto vida, que só existe enquanto corpo em ação.

A partir dessa perspectiva, encontramos mais desafios quanto à ressignificação de uma pessoa de referência como *Patrimônio Vivo* reconhecido pela manifestação da coletividade. Essa é a única indicação que faz sentido e que torna sem valor o apadrinhamento de alguém de forma unilateral. Para efeito de reconhecimento coletivo, a arte é, por sua natureza experimental, capaz de destacar e sensibilizar para gerar a manifestação popular.

Ao mergulharmos em experiências estéticas voltadas para o entendimento do patrimônio, as escolhas artísticas atuam como:

[...] antídotos contra o esquecimento, a indiferença, o preconceito, e de alguma forma, criam um lapso no espaço-tempo acelerado da cidade e nos aproximam, enquanto subjetividades, das camadas de invisibilidades que

¹⁷ Rever Quadro 04 - Caminho para a legitimação do ser humano como patrimônio vivo, página 51.

conformam o espaço urbano contemporâneo, a memória e o imaginário social (Amaral, 2018, p. 191-192).

Assim, uma musealidade contemporânea, permeada pelas relações, emerge como um espaço de diálogo entre arte, sensibilidade e patrimônio vivo. Ao considerar a pluralidade, preservar memórias e explorar a interconexão entre sujeitos de referência, detentores do saber, o museu se torna não apenas um guardião do passado, mas um construtor ativo do presente e do futuro, tecendo como narrativas da vida e da humanidade o próprio ser vivo.

3.6. Afetar e estar presente

Sermos afetados, é condição básica do ato de viver. Numa tecitura de afetos, as tramas do tecido, construído a várias existências, se fazem em rede de conexões. Para a museóloga e professora, Manuelina Maria Duarte Cândido, estar em ato de rede, enredar:

[...] é sinônimo de emaranhar, intrincar, enrolar, enrascar, complicar, intrigar, conspirar. Mas também pode ser compreendido como tramar no sentido de juntar, atar, ligar, tecer, urdir, compor, colher (Cândido, 2018, p. 26).

Este conceito nos faz pensar no quanto algo pode conter solução difícil, enquanto *trama*, *enrolado*, ou *complicado*, ou conquistada a longo prazo, mas menos difícil por provocar coletividade enquanto ajuntamento gerador possibilidades quando se pensa em *ligação*, *tecido* ou *colheita*. O fato é que a diversidade de metáforas que criamos para pensar uma rede, nos faz pensar sobre o que está no *entre* as linhas de ligação, o que está nos nós da trama, e a configuração da disposição destes nós.

Como um organismo vivo de ligações interdependentes e funcionalmente necessárias, esta investigação, é parte da Universidade Federal do Delta do Parnaíba, mas não tem fim nela, seu início é na imersão e observação do contexto de atravessamentos da Vila-bairro Coqueiro da Praia. Atrelada ao mundo empírico, entendemos parte de seu tecido acadêmico também como extensão, mas não para adestrar pessoas por portar conhecimento único e sim uma extensão universitária entendida como fios da composição tecida coletivamente na “comunicação de saberes” (Freire, 2013) em reciprocidade. De acordo com o pesquisador Moacir

Gadotti, a extensão freireana da universidade é projetada como uma *comunicação*. Neste sentido, ela:

É uma visão não assistencialista, não extensionista de Extensão Universitária. A proposta de Paulo Freire de substituição do conceito de extensão pelo de comunicação vai nesta linha. Ela se fundamenta numa teoria do conhecimento, respondendo à pergunta: como se aprende, como se produz conhecimento. Uma teoria do conhecimento fundamentada numa antropologia que considera todo ser humano como um ser inacabado, incompleto e inconcluso, que não sabe tudo, mas, também, que não ignora tudo (Gadotti, 2017, p.2).

Com todas estas formas existência em processo por codependência, os afetos se interconectam em um tecido vivo sem hierarquias. Colocamos no centro deste tecido de extensões de idas e vindas, as Pessoas de Referência (Patrimônio Vivo) da Vila-bairro Coqueiro da Praia (território) como nossos principais nós. Corpos, que produzem arte pública (produto coletivo), dispostos ao compartilhamento em rede (afetação) de saberes ancestrais, assim como o Museu da Vila e a Universidade (instituições pública) no bairro de pescadores tradicionais (instituição comunitária).

No balanço dos nós em rede, o movimento (afeto) dos corpos (território, produto, instituições) estão em rede com outros corpos (patrimônio) em ação e reação aos impulsos geradores da movimentação (vida).

Estes corpos instituídos, são afetados por informações no balanço com outros corpos. Dessa maneira, nossas experiências nos fazem reagir ativando nosso corpo biológico e, conseqüentemente, nossa cognição ao gerar novas experiências, pois “o afeto contempla tanto as interferências ao corpo quanto à mente” (Olivindo; Perinoto, 2023, p. 2) e conseqüentemente, quanto à forma como estamos contribuindo com nosso lugar de existência.

Pelo exposto, as principais teorias sobre os afetos, de Baruch Spinoza (2016) e de Henri Wallon (2007), reconhecem sua importância no desenvolvimento e comportamento humano, além de considerarem a influência do meio social nesse processo.

De acordo com a artista da dança, performer, professora, mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Milene Lopes Duenha, “a proposição spinozista de afeto (*affectus*) o traz como efeito que emerge

do encontro entre os corpos” (Duenha, 2017, p.190) e consequentemente entre presenças. A pesquisadora completa seu pensamento dizendo que:

“[...] a proposição de Spinoza para a noção de afeto trata da vida se fazendo e refazendo em interação com outras vidas, sem que se possa apreender, por uma consciência vígil, todo esse processo, muito menos prevê-lo, uma vez que os corpos não se relacionam de maneira preestabelecida” (Duenha, 2017, p. 191).

No balanço da rede, mais uma vez, temos a força do acaso e suas singularidades, *afetando* a dinâmica da percepção do outro a partir da *presença de corpos*. Esta presença é a “[...] que se faz entre os corpos em conexão com o ambiente; a presença como energia e dilatação; e a presença como possibilidade de afeto/convite” (Duenha; Nunes, 2017, p. 100). Um atravessamento que convida à experiência de sentir as reverberações das presenças no território.

Em outra perspectiva, mas complementar, “Wallon voltou sua atenção para os efeitos da expressividade sobre o corpo como um todo” (Galvão, 2001, p.20) destaca a relação entre afetividade, emoção e cognição, em que o que nos afeta, gera emoções, e todo este processo, no lugar em que existimos, potencializa nossas vivências, as transformando em experiências que aprimoram nossa cognição. Neste sentido a afetividade seria um:

“[...] conjunto de fenômenos psíquicos que se manifestam sob a forma de emoções, sentimentos e paixões, acompanhados sempre de impressão de dor ou prazer, de satisfação ou insatisfação, de agrado ou desagrado, de alegria ou de tristeza” (Codo; Gazzotti, 1999, 51).

De acordo com Codo e Gassotti (1999, p.51) “a palavra afeto vem do latim *affectu* (afetar, tocar) e constitui elemento básico da afetividade”. Neste sentido, o afeto é o que nos toca, literalmente se pesarmos em nossa biologia. Por outro viés, o que nos toca pode ser entendido como o algo que nos emociona e nos atravessa. É por isso que nos afastamos do que não gostamos e nos conectamos ao que nos faz bem. Portanto, a:

[...] afetividade, além de ser uma das dimensões da pessoa, é uma das fases mais antigas do desenvolvimento humano, pois quando este, tão logo deixou de ser puramente orgânico passou a ser afetivo e, da afetividade lentamente passou para a racionalidade (Bezerra, 2010, p.22).

Assim sendo, nosso corpo é ativado biologicamente quando atravessado por elementos externos, como julgamentos, objetos, informações sensoriais que nos

chamam atenção, ou internos, como fome, lembranças boas ou ruins, mas nossa reação ao que nos afeta tem uma função social a partir do momento em que modificamos o meio com nossas ações, seja por necessidades, acaso ou desejos, nas relações entre outros corpos em rede de afetos.

3.7. As possibilidades de escrever e afetar para além de letras

O primeiro ponto importante ao nos depararmos com uma linguagem é nos percebermos e nos perguntarmos se temos conhecimento daquele mundo para uma leitura nos moldes daquele conceito. Não saberíamos lidar com um problema de comunicação, sem que os mínimos signos necessários ao entendimento do problema, estejam disponíveis e claros. Para aprendermos a ler o português brasileiro é necessário aprender o alfabeto utilizado nessa linguagem. Para aprendermos sobre a velocidade que um barco a vela pode alcançar, precisamos conhecer *suas letras*: como é escrita a linguagem daquela construção, saber qual a madeira que foi utilizada, de onde vem o vento naquela região, como se comportam as ondas em determinadas épocas do ano e etc.

A linguagem museológica, assim como a artística, a a/r/tográfica e todas as formas de se falar algo, possui sua linguagem específica que se intersecciona com outras para se fazer híbrida e viva em constante mutação. Segundo o Professor Dr. Marcos Rizolli, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, as linguagens são:

Os sistemas de representação do mundo [...] e elas se prestam à produção de sentido. Sentido tanto no sentido sensorial perceptivo quanto no sentido mental intelectual e o homem traduz os sinais da natureza e os transforma em signos que são produtos da consciência [...] (Lume, 2018).

A natureza como um livro vivo sempre nos instigou a buscar a superação de dificuldades nos possibilitando materiais para a sobrevivência. Nossa sensorialidade sempre esteve na construção de ferramentas de comunicação como o próprio ato de falar e ser compreendido por nossos pares. Neste sentido, a linguagem, em sua diversidade, revela-se híbrida, em constante mutação. Mas o que *lemos* quando nos deparamos como a arquitetura de uma vila de pescadores desaparecendo em um debate contra construções de classe média alta? Contra a valorização apenas do turismo em detrimento das profissões tradicionais comunitárias? É preciso exercitar

as interpretações de maneira dialógica contextualizada ou corremos o risco de continuarmos deficientes e consequentemente inertes.

A leitura da ocupação do território não se faz apenas pelos signos visuais, mas também pela compreensão de sua linguagem arquitetônica, econômica, cultural e relacional. A linguagem, em sua diversidade, revela-se híbrida, em constante mutação, necessitando de uma leitura com a mesma natureza, híbrida, hiperconectada.

A partir do exposto, entendemos a arte como linguagem híbrida que nos dá uma infinidade de possibilidades de dizer algo ao mesmo tempo em que exercita nossas percepções, estimula nossas habilidades e aguça nossos sentidos para conseguirmos criar um arcabouço de significados necessários à interpretação do que se quer ler.

Como exemplo de texto que fala sem necessariamente usar símbolos alfanuméricos, vamos fazer um breve passeio pela obra de Joseph Kosuth (1945-). Ela transcende a mera contemplação visual.

Na obra "Uma e Três Cadeiras" (Fotografias 07 e 08), a cadeira, sua reprodução fotográfica e a entrada do dicionário do termo "cadeira" coexistem em um diálogo que vai além do visual, como podemos perceber abaixo nas imagens.

Fotografia 07 - *Joseph Kosuth, Uma e Três Cadeiras*, 1965.



Cadeira de dobrar de madeira, reprodução fotográfica da

mesma cadeira e ampliação fotográfica da entrada do dicionário do termo "cadeira"; cadeira: 82,2 x 37,8 x 53 cm, painel fotográfico: 91,5 x 61 cm, painel de texto: 61 x 62,2 cm. *The Museum of Modern Art (MoMA), New York*. Fonte e foto: SILVA, 2019.

Fotografia 08 - Composição conceitual da obra Uma e Três Cadeiras, 1965.



Foto: SILVA, 2019.

Segundo o Professor Dr. Marcos Rizolli, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, cada parte da obra foi parar em um lugar diferente pela não preparação ou entendimento do conceito da obra: “a cadeira foi incorporada à reserva técnica de design, a fotografia foi parar na reserva técnica do departamento de fotografia e aquele verbete [...] foi pra hemeroteca da biblioteca” (Lume, 2018).

Esse retalhamento da obra pelos *guardiões* do museu aconteceu pelo não reconhecimento da linguagem em que a obra se inscreve e também pela falta de diálogo entre essas pessoas e o artista.

A sustentabilidade de um museu comunitário, como destacado, é intrinsecamente ligada à comunidade. Para conseguirmos nos comunicar dentro de um sistema de códigos é necessário que conheçamos esse sistema para o decodificamos. Como *escrever aquela forma* vai depender da experiência de quem faz. A arte, assim como as linguagens, se escreve de maneira híbrida, ultrapassando

os limites da decodificação verbal a partir de experiências.

Para John Dewey “toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (Dewey, 2010, p. 122). A experiência estética não se limita à mera visualização, mas à percepção, à sensação, e os níveis das obras tornam-se questões sociais que buscam, muitas vezes, enquadrar e conformar a autonomia da obra. Nesse sentido, a compreensão da criação artística deve ir além dos produtos finais, valorizando os processos, pois “os processos de criação precisam ser compreendidos como tão relevantes quanto os eventuais produtos” (BRASIL, 2018, p. 193).

Como linguagem multifacetada, a arte é uma janela para compreendermos o mundo. Assim como não entenderíamos um problema de comunicação sem os mínimos sinais necessários, não apreciamos completamente uma obra de arte ou o contexto de uma vila de pescadores sem o entendimento de suas linguagens específicas. Em um mundo onde a diversidade linguística e artística é vasta, a habilidade de navegar por esses diferentes códigos é rica, nossa compreensão amplia as possibilidades de escrever, para além das letras, no tecido complexo e multifacetado da experiência humana.

3.6.1. Referências artísticas da técnica e de conceitos

É essencial a/r/tógrafos estarem familiarizados com o trabalho de artistas e educadores contemporâneos e ponderarem sobre como essas práticas podem influenciar suas percepções, seus meios de realizar investigações e seus modelos de produzir conhecimento (Irwin, 2023a, p. 32).

A partir das definições de arte e estética relacional, nos engajamos na proposição de *arte pública* (Amaral, 2010) e suas ramificações que tratam *com* e *sobre* o meio ambiente, tais como *site specific*, instalações artísticas, produções de arte contemporânea híbridas e lambe-lambe. Esta última terminologia de arte, e suas técnicas a partir da fotografia, foi nossa ferramenta de produção coletiva na comunidade da Vila-bairro Coqueiro da Praia, tendo como referência a obra de três artistas: a) do paraense fotógrafo e professor da Universidade Federal do Pará (UFPA) Alexandre Sequeira, b) do jornalista, fotógrafo e artista visual piauiense, Maurício

Pokemon e c) da artista visual maranhense Gê Viana.

Na série Nazaré do Mocajuba (2004 - 2005), Alexandre Sequeira registrou a simplicidade de uma população do interior de Curuçá, no Pará, motivado por questões como: que histórias as pessoas contam? Que relações há entre fotografia e afeto? Ele conseguiu ressignificar objetos simples das pessoas em arte:

[...] através de fotografias dos moradores impressas em tecidos que fazem parte do cotidiano de cada um deles: lençóis, redes, cortinas, toalhas. Há tanta história ali naqueles corpos de gente comum, com toda a sua simplicidade e toda a sua verdade (Loponte; Betker, 2018).

Mosaico 02 - Série Nazaré do Mocajuba de Alexandre Sequeira.



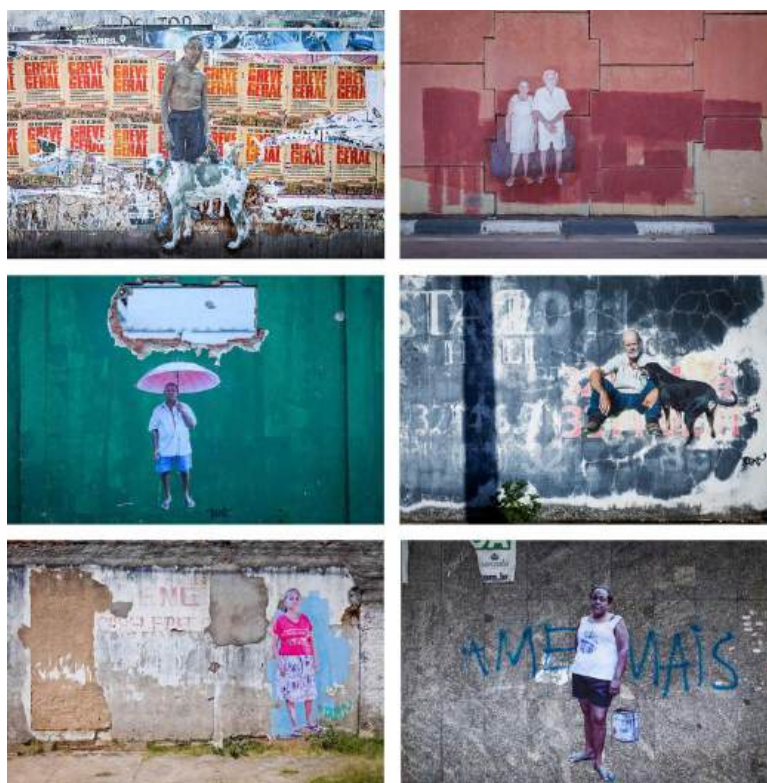
Fotografias da série em que o artista utilizou a técnica de serigrafia para imprimir as fotografias dos corpos dos moradores da comunidade em tamanho natural. Fonte das imagens: Loponte; Betker, 2018. Montagem: o autor, 2022.

O artista morou na comunidade durante dois anos, vivendo a vida dos moradores, trocando experiências, pescando, plantando e gerando novas percepções sobre alteridade, empatia e memória afetiva.

Já Maurício Pokemon se sensibilizou com o drama vivido pela comunidade de tradição indígena, quilombola, vaqueiros e pescadores residentes na Avenida Boa Esperança que sofreram com as pressões do Projeto Lagoas do Norte, da prefeitura de Teresina, iniciado em 2008. Para ele, o projeto da prefeitura era “um plano de *embelezamento* da área, em outras palavras, é uma espécie de higienização social, que visa retirar as casas à margem do rio, cujos donos sobrevivem, entre outras coisas, de plantação de vazantes” (Custódio, 2016).

Maurício começou a conversar com a comunidade que resistia ao poder da Cidade. Seus registros fotográficos das moradoras e moradores culminaram na série "Existência" (2015 -). Nela, os corpos das pessoas foram impressos em tamanho natural e expostos nas fachadas das casas em formato de lambe-lambe.

Mosaico 03 - Série Resistência de Maurício Pokemon.



Fotografias dos lambe-lambes aplicados em paredes da Comunidade da Boa Esperança em Teresina-PI. Fonte das fotografias: Custódio, 2016. Montagem: o autor, 2023.

Em sua série de colagens digitais e lambe-lambes intitulada “Paridade” (2017) Gê Viana evidencia seus atravessamentos instigada por acontecimentos do seu cotidiano em confronto com a cultura colonizadora hegemônica em que:

[...] a artista coloca no mesmo plano fotografias de indígenas ancestrais com registros – feitos por ela – de corpos índios contemporâneos. Nesse recorte imagético, ela aproxima o passado do presente e nos coloca para encarar as semelhanças, as origens e as raízes de nossa história (PRÊMIO PIPA, 2020).

Ela trabalha com imagens e fotografias de arquivo para a criação de fotomontagens e intervenções em áreas urbanas e rurais. Gê busca entender sua condição como nativa indígena do centro norte maranhense e sua relação com o interior do Estado para repensar as colonizações que sofremos desde que o Brasil foi invadido.

Mosaico 04 - Série Paridade de Gê Viana.



Arquivos de colagem digital da série paridade de Gê Viana ao lado de fotografias dos lambe-lambes aplicados. Montagem: o autor, 2023.

A obra dos três artistas é impregnada de afetividade e pertencimento. Cada um à sua maneira mergulhou na vida das comunidades e cativou as pessoas a ponto

delas se deixarem expor como registro de corpos, de comunidade, de maneira de ser e existir em seus territórios. As obras foram alicerces de manutenção da memória coletiva.

Enquanto artistas, eles propuseram os corpos como visualização de possibilidades, não é simplesmente uma visualização do que está na frente dos olhos, do exótico ou do digno de atenção por características de precariedade e tampouco uma visualização de lamúrias. É a materialização do possível, do comum como necessidade de se fazer vivo e dinâmico, de realidades brasileiras contextualizadas em seus territórios tradicionais.

4 - MÉTODOS E TÉCNICAS

4.1. Tipo de Pesquisa: uma fisicalização¹⁸ de desejos que dançam

A metodologia utilizada nesta investigação é uma prospecção em epistemologias distintas que possuem encontros no entre-lugar de seus fazeres. É uma imbricação por redes de saber que conseguem se encontrar em percursos diferentes no mesmo território a partir de olhares que se completam. A diversidade de conceitos (neste estudo, entre práticas artísticas, a pesquisa-ação, a a/r/tografia e a etnografia) que mapeiam a vida de uma comunidade, não se limita ao encarceramento da teoria final e suas conclusões, pois a observação de uma realidade e de seus momentos históricos é viva. Esta é a característica principal desta pluralidade.

Para Paul Feyerabend:

O cientista que deseja ampliar ao máximo o conteúdo empírico das concepções que sustenta e que deseja entender aquelas concepções tão claramente quanto possível deve, portanto, introduzir concepções novas. Em outras palavras, o cientista deve adotar metodologia pluralista (Feyerabend, 1977, p. 40).

Pelo exposto, alcançamos uma metodologia em rede de afetos que resiste por conta de seus nós de ligação e sustento.

Com fim didático, visualize o contexto a seguir, o de uma sala aula de escultura,

¹⁸ Spolin, 1998.

como a idealização imagética metafórica desse processo afetivo de investigação: nela, cada estudante-artista se coloca em um espaço diferente da sala e experiencia, a partir de seu ponto de vista, uma visualidade própria e diferente das outras pessoas, do mesmo objeto, ou modelo vivo, colocado ao centro, assim, produzindo versões diferentes da realidade encarcerada em cada objeto escultórico, produto dos estudo de forma. Na experiência da realidade existem várias formas de interpretação e descrição do real, sendo assim, mais de uma dessas percepções pode estar certa, pois “nada é jamais definitivo, nenhuma forma de ver pode ser omitida de uma explicação abrangente” (Feyerabend, 1977, p. 40) que tente chegar à fidelidade do real.

Neste sentido, não é tarefa fácil vislumbrar a sistematização de prever os acontecimentos que se darão durante uma investigação qualitativa, por isso, o coletivo de artistas “Lume Teatro” está sempre experienciando o *sentir* em suas práticas artísticas. É um grupo que investiga o *teatro físico* - um teatro que busca na fisicalidade do corpo a resposta para traduzir movimentos em linguagem que conta histórias - de forma colaborativa e sempre está realizando ações de compartilhamento e mediação de suas pesquisas. Neste contexto de trocas, se deu a mesa temática “Metodologias e procedimentos para a criação e pesquisa em arte”, durante o VII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, organizado pelo grupo em que a artista e professora da USP, Marília Vellardi, pontua:

[...] a pesquisa qualitativa de hoje, se costuma dizer que está numa quarta geração, dentro da Escola de Chicago, é aquela que diz: inventem as suas epistemologias. Digam como vocês pensam e nos contem qual é a ordenação do seu pensamento. Busquem, nessa ordenação do seu pensamento e nessa narrativa de como você pensa, os caminhos que levaram a estabelecer diálogos com teorias que não são nesse caso apriorísticas, mas que servem para ampliar aquela problematização que já está encarnado em você ou que passa a ficar encarnada na medida em que você dialoga consigo mesmo (Lume, 2018).

Assim sendo, o *como* sistematizar o pensamento qualitativo é o traçado de uma sinergia entre linguagens científicas de investigação e o próprio viver, um atravessamento entre ferramentas utilizadas para ampliar a percepção do que nos envolve e de como percebemos que somos envolvidos.

Metaforicamente, esta investigação é uma obra que se desenha com o corpo e as habilidades que conseguimos investir, somado a outros *corpos* (pessoas, métodos,

instituições) e suas respectivas habilidades, para prospectar possibilidades de enxergar o que vai se construindo coletivamente, pois “o conhecimento decorre de uma pluralidade de concepções antes que de determinada aplicação da ideologia preferida” (Feyerabend, 1977, p.70).

Estudioso das metodologias científicas, Paul Feyerabend, ensaia sobre o *fazer* da pessoa cientista que se encontra em momentos de necessária confluência de ligações a outras possibilidades de experimentação, ou deslocamento momentâneo em pausa na pesquisa para respirar fora daquele mundo, e neste lugar de fora, de ligações externas, percebe nova interpretação por outros métodos. De acordo com o pesquisador:

É possível conservar o que mereceria o nome de liberdade de criação artística e usá-la amplamente não apenas como trilha de fuga, mas como elemento necessário para descobrir e, talvez, alterar os traços do mundo que nos rodeia. Essa coincidência da parte (o indivíduo) com o todo (o mundo em que vive), do puramente subjetivo e arbitrário com o objetivo e submisso a regras, constitui um dos mais fortes argumentos em favor da metodologia pluralista (Feyerabend, 1977, p.71).

É um vislumbamento que, nesta investigação propriamente dita, se desenha como uma *pesquisa-ação a/r/tográfica com elementos etnográficos* com a certeza de não estar fechada nesse simples arranjo escrito como grafia de conceito, mas que busca um *curiar*¹⁹ nas etimologias para justificar pessoas como patrimônio cultural vivo, na didática do processo, em que houve, a cada passo dado e conhecimento gerado, a tensão à possibilidade do inédito, viável (Freire, 2021) ou não, de “aberturas” (Dias; Irwin, 2023) se fazerem potentes e gerarem *faíscas* que pudessem requerer nova técnica/teoria para melhor observar o contexto que envolve a investigação.

Todo esse envolvimento, e possibilidades de gerar relações que um patrimônio *é* e *potencializa*, é ritmado pela existência *deste* no lugar de *ser* e *estar*, sendo praticamente impossível se ter um controle dos movimentos que a vida desenvolve. Por este motivo, reiteramos a urgência de entendermos a pesquisa qualitativa como um processo que se reinventa. A respeito disso, Irene Tourinho, como a/r/tógrafa, nos diz que:

¹⁹ É uma observação sorrateira, muito atenta aos detalhes. No contexto dado, não apenas como observar ou assistir a algo, mas uma atenção investigativa onde a curiosidade não deixa brechas para focar em outra coisa senão aquilo.

A ideia de encontrar um “bom” método [...] cerceia a atitude investigativa, pois admite, *a priori*, que existe o “método ideal” para conduzir uma investigação. Usar apenas um método, além de ser uma limitação, contraria a natureza exploratória do trabalho de pesquisa e docência. Novamente, pensar o método como um *a priori* da pesquisa ou como a “aplicação” de normas certas para atingir um fim pré-determinado enfatiza o controle e a previsão, dimensões que abortam possibilidades de questionamentos, redirecionamentos e enfrentamentos que podem ser produtivos para a realização do trabalho (Tourinho, 2023, p. 77).

A partir do ponto de vista da pesquisadora, percebemos que este processo de investigação se coloca em um lugar de mutação constante que nos faz reinventar as vivências na *vida com* as pessoas com quem co-e-laboramos.

Por esta razão, fechar um método e seguir para encontrar respostas na interação, na processualidade, é rumar ao fracasso das expectativas, pois metodologias seguidas cegamente engessam o *sentir* - ele é fluido e escorregadio. Quando trabalhamos com práticas artísticas, as interpretações *de sensibilidades* também o são.

Sobre a tentativa enquadrar a interpretação da experiência estética, aquela que se propõem a criar, John Dewey (2010, p. 386) diz que “as classificações rígidas são ineptas (quando levadas a sério) por que desviam a atenção do que é esteticamente fundamental - o caráter qualitativamente singular e integrado da experiência de um produto artístico”.

Nos processos artísticos a “forma é morte, dar forma é vida” (Lume, 2018). O *enquadramento* de uma pesquisa qualitativa, nas palavras de Tourinho, cria uma metodolatria, “o apego servil e a devoção a um método [...]” (Tourinho, 2023, p. 78) que cerceia a multiplicidade de caminhos, e isso nega um princípio básico de uma comunidade, como a do Coqueiro da Praia, que é a diversidade.

Outro ponto importante a ser destacado, além da natureza subjetiva das percepções em uma dada metodologia, é a interseção entre as subjetividades humanas que são, em muitos casos, *um triscar* a outridade e/ou *um embolado* *vidas/natureza/tecnologia/conceitos/prática* onde não se pode dissociar método de vida, vida de metodologia, investigação própria de quem investiga e ao mesmo tempo é coautor, ou a contribuição individual do papel que cada elemento humano interpreta na coletividade.

Por esta razão, nos envolvemos no *viço*²⁰ entre a pesquisa-ação e a a/r/tografia como um *pas de deux*²¹, uma coreografia desejante por dançar o balanço dos corpos na rede comunitária como uma interpretação e compartilhamento *das presenças* de pessoas que só fazem sentido por terem sido vividas na Vila-bairro Coqueiro da Praia. Elas, como co-e-laboradoras, encontram o jeito de se *autoetnografar* nas práticas artísticas apresentadas, reformulando ideias sobre a técnica que acabaram de conhecer para se apresentar no palco: a rua.

Pelo exposto, estamos entendendo como *autoetnografia*, ou *etnografia de si*, uma *autodescrição* onde o *mostrar-se como se quer ser visto* ou entendido é a finalidade do processo, uma vez que a melhor pessoa para contar sobre nossas experiências e perspectivas somos nós mesmos.

Neste ponto, nos abrimos como livro no capítulo de comportamento e nos revelamos como vida em movimento dentro de nosso contexto cultural específico para somar a uma *etnografia coletiva* como “um tipo de esforço intelectual que busca e, ao mesmo tempo, representa, a partir de um risco elaborado, estratégias para a realização de uma ‘descrição densa’” (Cezar, 2014, p.509). É uma entrega que necessita de métodos não trazidos, mas também como experimentos coletivos de relação que nos permitem saltos à visitação do outro a quem *me experimento mostrar* ou *me mostrar para que me experimentem de verdade* ou, novamente, enquanto corpo: *estar* enquanto imagem, som, afeto, movimento, ator social e Patrimônio Vivo.

Por esta razão, esta investigação foi proposta com *traços etnográficos*. Pela certeza do protagonismo no compartilhamento e escrita de si, não uma escrita com caracteres gráficos para uma leitura fonética, mas uma reinvenção de si como um

²⁰ A dançarina e produtora Soraya Portela em 2023 participou da 13ª edição da Bienal Sesc de Dança como curadora convidada. Nas interações durante o evento ela trouxe uma definição única do que seria *viçar* como ação do corpo: “a gente falou muito desse verbo, dessa ação que é *viçar*, que é, no Nordeste, uma coisa que a gente fala muito quando o corpo tá querendo uma coisa, desejando. É um corpo desejante, né?! É uma corporeidade inflamada de desejo. O que dançar nesse momento, o quê que o Brasil tá dançando? O quê que essas corporeidades brasileiras trazem de interesse? *Viçar* como um lugar de ativar uma alegria no corpo, uma vivacidade, uma pulsão. Dançar de muitas maneiras, dançar vendo, dançar praticando, dançar com interesse, dançar como fala, dançar como pensamento, como gesto comunitário, coletivo, e eu acho que a dança, a natureza da dança é pública, então ele precisa, ela tem a precisão de estar em coletivo, de ser compartilhada” (Portela, 2023).

²¹ *Pas de deux* é uma dança para duas pessoas no ballet que apresenta uma série de movimentos coreografados em conjunto.

hipertexto (HAN, 2019) que compõe um mundo hipertextual que é a comunidade, corpo patrimônio do território. De acordo com o filósofo Byung-Chul Han, “o mundo composto hipertextualmente consiste, por assim dizer, de incontáveis janelas” (Han, 2019, p. 94), aberturas que acessam outras existências.

E é neste tempo que acontece a “mestiçagem” (Irwin, 2023b) entre a/r/tógrafos e co-e-laboradores, não mais se infringindo títulos que separam e *pintam* categorias, mas fazendo relações de troca no *fazer* pois, “a interação em campo produz imagens de afetos e construções de si, dando a ver que a pesquisa etnográfica é fruto do que se compartilha com o outro” (Ferraz; Mendonça, 2014, p. 25-26).

Tanto a pesquisa-ação, quanto a a/r/tografia, ao mergulhar em uma comunidade para nela estar em comunhão nas relações existentes, necessitam de outras plataformas de investigação que as assegurem veracidade aos dados subjetivos das experiências, pois as enxergamos mais ainda como métodos vivos, não fechados em si, mas completos por outros, e que percebem a pesquisa-ação atuando como:

[...] uma estratégia de pesquisa agregando vários métodos ou técnicas de pesquisa social, com os quais se estabelece uma estrutura coletiva, participativa e ativa ao nível da captação de informação (Thiollent, 2011, p. 32),

Em complemento à intercomunicação das metodologias como potencializadoras de experiências junto a coletivos, para uma melhor definição dos conceitos, apresentamos o quadro abaixo mostrando onde se *triscam* a pesquisa-ação e a a/r/tografia quando trabalhadas para evidenciarem problemáticas em uma coletividade.

Quadro 05 - Interseções entre pesquisa-ação e a/r/tografia.

	PESQUISA-AÇÃO	A/R/TOGRAFIA
DEFINIÇÕES	São engajamentos de vida coletiva.	
	“A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social [...] no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação da realidade a ser investigada estão envolvidos de modo cooperativo e participativo” (Thiollent, 2011, p. 20).	É uma abordagem interdisciplinar que combina arte (Artist), pesquisa (Researcher) e ensino (Teacher) como parte integrante do processo de pesquisa que promove a exploração criativa e a reflexão crítica.
OBJETIVOS	Buscam a consciência coletiva que promove a emancipação do ser social, através da “produção de significados, a compreensão e a criação de conhecimentos” (Irwin, 2023a, p.34).	
	“[...] desenvolver a consciência da coletividade nos planos político ou cultural a respeito dos problemas importantes que enfrentam, mesmo quando não se veem soluções a curto prazo” (Thiollent, 2011, p. 24).	Explorar as práticas artísticas, na investigação do processo criativo que levam à interação entre arte, pesquisa e educação, como formas de estimular a reflexão crítica sobre as relações entre cultura e sociedade valorizando a diversidade cultural.
QUEM FAZ	Pessoas que vivem o território de investigação, mesmo que apenas pelo tempo da pesquisa/investigação, mas criando laços profissionais que geram afetividade.	
	“[...] frequentemente uma associação ou um agrupamento ativo. Os pesquisadores assumem os objetivos definidos e orientam a investigação em função dos meios disponíveis (Thiollent, 2011, p. 22).	A/r/tógrafos, pessoas, que são uma interseção entre artista/pesquisador/professor, que buscam estimular a participação ativa dos indivíduos envolvidos na produção de conhecimento.
CIENTIFICIDADE	Produzem e interpretam o conhecimento gerado buscando o compartilhamento e entendimento coletivo.	
	[...] é necessário produzir conhecimentos, adquirir experiência, contribuir para discussão ou fazer avançar o debate acerca das questões abordadas (Thiollent, 2011, p. 28).	“[...] começa visualizando uma abordagem de pesquisa, engajando uma investigação (as perguntas emergem continuamente, ciclicamente no tempo) selecionando fontes da informação e ideias, e oferecendo, então, interpretações com abertura e a criatividade intelectuais dentro da prática, representando novos entendimentos textuais visualmente e/ou performaticamente” (Dias, 2023, 26).
INTERVENÇÃO	Possuem caráter intervencionista.	
	“[...] é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo” (Thiollent, 2011, p. 20).	“A/r/tógrafos estão invariavelmente preocupados com a forma como as suas intervenções afetam os outros e a si mesmos (Irwin, 2023a, p.36).

COLETIVIDADE	São <i>corpos conceituais</i> que se dão pela interação entre os membros de um coletivo. Não existe pesquisa-ação que se trabalhe individualmente e não pode existir um processo a/r/tográfico sem outros indivíduos, pois a base que é arte/pesquisa/ensino não pode ser executada e nem viabilizada.	
	“[...] no desenvolvimento da pesquisa-ação, os pesquisadores recorrem a métodos e técnicas de grupo para lidar com a dimensão coletiva e interativa da investigação e também técnicas de registro de processamento e de exposição de resultados (Thiollent, 2011, p. 33).	Não entendemos como necessário preencher este espaço do quadro, acreditamos que a definição acima e ao lado já bastam e que o entre-lugar esteja aqui para reverberar a noção de que conceitos se entrelaçam e preenchem entendimentos outros.

Elaborada pelo autor, 2023.

Esta breve exposição, evidencia o quanto os dois métodos de investigação estão próximos e como isto é mais que um diálogo de complementares, é a própria mestiçagem se apresentando.

A partir do exposto, tomamos como base para criação do nosso plano de trabalho as experiências de alguns processos artísticos, como a *commedia dell'arte*, a *action painting*, a *performance*, o *happening* e o *parangolé*, que não fecham o fazer no planejamento, mas criam um roteiro que desenha acontecimentos pontuais, criam uma *partitura de ações*²² a serem seguidas para se alcançar o objetivo, ao passo que podem também superar desafios por processos de *improvisação*²³ - adaptações necessárias ao fazer. Neste sentido, e pensando no *museu como acontecimento*, planejamos um roteiro de ações prévias apresentadas no quadro abaixo.

²² Termo utilizado pelas artes do espetáculo na contemporaneidade como a dança, o teatro e a performance para estudar as ações dos corpos no tempo e espaço. A partitura na música é uma metalinguagem escrita que define a execução dos sons. Para os espetáculos o termo é emprestado para tentar-se ao máximo uma fidelidade de ações nos ensaios, mas definitivamente elas estão longe de conseguir uma metalinguagem capaz de definir a ação cênica e ela ser exatamente executada por pessoas diferentes em processos diferentes.

²³ Improvisar nas artes do espetáculo não significa que, de uma hora pra outra, uma entidade toma conta do corpo dos intérpretes e estes fazem coisas de alto nível sem planejamento. Improvisar é aplicar sua experiência ao inesperado. Só improvisa quem tem experiência.

Quadro 06 - Roteiro de ações.

	Ação	Objetivos prévios
01	Conversa informal com registro de áudio	Conhecer as pessoas de referência e entender como elas se veem no território. Apresentar a ideia de patrimônio vivo entendendo-as e fazendo elas se perceberem como tal.
02	Fotografia das pessoas <i>Patrimônio Vivo</i> .	Registrar as pessoas de referência em seus afazeres cotidianos para preparar montagem da arte digital que será apresentada para apreciação e validação.
03	Contribuições possíveis de cada pessoa ou amigos.	Entender como elas podem contribuir no processo e instigá-las a fazerem novas relações de produção executiva.
04	Aquisição de material.	Adquirir e adaptar material necessário para a oficina de lambe-lambe em tela de ráfia e como intervenção pública.
05	Oficina de lambe-lambe em tela de ráfia.	Ensinar a técnica do lambe-lambe em pequena dimensão para que seja entendida na prática.
06	Curadoria de espaço para intervenção pública.	Escolher, e adaptar se necessário, a parede que servirá de suporte para a aplicação de lambe-lambe em grandes dimensões.
07	Aplicação de lambe-lambe.	Realizar intervenção artística em espaço público.
08	Mapeamento do percurso entre as obras.	Criar um percurso expositivo definido em mapa.
09	Abertura da exposição #TecedoresDeAfeto.	Realizar evento de abertura da exposição.
10	Entrevista semiestruturada com os patrimônios vivos.	Entender o reflexo do processo na percepção das pessoas como <i>Patrimônio Vivo</i> .

Elaborado pelo autor, 2023.

As etapas desse roteiro formaram o alicerce de todo o processo, que em sua maioria, deu-se de maneira nuclear para cada Pessoa de Referência tida como Patrimônio Vivo, ou seja, não foram realizadas ações em apenas um encontro com todos as pessoas detentoras do saber local. Cada encontro, oficina, aplicação de intervenção pública, foi realizado nos momentos em que cada pessoa se sentiu à vontade para conversar trocando saberes e apontando outras pessoas como possíveis co-e-laboradoras.

4.2. Contexto territorial dos afetos

Para fins de localização territorial no cenário nacional, a pesquisa se insere no Município piauiense de Luís Correia, que fica a 320 km da capital do Estado, Teresina, e conta com uma população de 30.641 pessoas registradas pelo último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2022. Com os municípios de Parnaíba, de Ilha Grande e de Cajueiro da Praia, Luís Correia completa a lista dos 4 municípios que fazem parte do litoral piauiense, o menor litoral brasileiro no norte do estado do Piauí, banhado pelo Oceano Atlântico e possuindo apenas 66 quilômetros de extensão, onde 46 quilômetros fazem parte de Luís Correia, mas que nem sempre foram seus.

O estado do Ceará já foi o *dono* destas praias e ainda hoje os dois estados possuem disputas pelo remodelamento da divisa que os limita. Especificamente quanto ao litoral, o litígio deu-se no governo colonial cearense:

[...] quando o engenheiro Silva Paulet apresentou um mapa da província que mostrava o limite oeste do litoral até a foz do rio Igaráu. Dessa forma, a localidade de Amarração, atual cidade piauiense de Luís Correia faria parte do território do Ceará (Maia; Farias, 2019, p.13).

Com o Decreto Imperial nº 3.012, de 22 de outubro de 1880, o litoral piauiense foi restabelecido (Maia; Farias, 2019) em troca da incorporação, pelo Ceará, dos municípios de *Independência* e *Príncipe Imperial*, que hoje correspondem à região das cidades de *Crateús* e *Novo Oriente*. Apesar do imbróglio entre os governantes, a ocupação do litoral, hoje piauiense, deu-se também por posseiros vindos de vários lugares, mas principalmente oriundos da costa cearense, misturando-se aos moradores locais e ajudando estabelecer as comunidades luís-correienses nas atuais praias de Macapá, Maramar, Carnaubinha, Arrombado, Arrombadinho, Coqueiro, Barro Preto, Peito de Moça e Atalaia.

Essas Comunidades de pescadores artesanais são responsáveis pela pesca e comercialização de peixes e crustáceos dessa região rural e costeira, e mantêm práticas culturais através de modos de vida ancestrais, ressignificando tradições culturais como a própria pesca artesanal, o cultivo de mandioca e a produção de farinha, festas populares, artesanato e culinária típica, além de terem uma forte conexão com a natureza no meio ambiente local.

A partir de um breve passeio por essas características naturais e culturais, entendemos essa região como rica em atributos turísticos que hoje atraem investimentos do mundo todo, principalmente na área hoteleira e que também chama atenção por seu potencial científico com a quantidade de pesquisas socioambientais, investidas graças aos esforços das Instituições de Ensino Superior (IES) tanto privadas, quanto públicas a exemplo das IES do:

- Piauí - Universidade Federal do Piauí (UFPI), Universidade Federal do Delta do Parnaíba (UFDPar), Instituto Federal do Piauí (IFPI), Universidade Estadual do Piauí (UESPI);
- Do Maranhão - Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), Instituto Federal do Maranhão (IFMA), Instituto Estadual de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IEMA) e do;
- Ceará - Universidade Federal do Ceará (UFC), Universidade Estadual do Ceará (UECE), Instituto Federal do Ceará (IFCE).

Todas estas IES públicas investem seus recursos na demanda de pesquisadores que fazem ciência de alta qualidade, a partir das suas perspectivas de investigação atreladas à essa região ribeirinha, marítima e praieira, mas principalmente às peculiaridades do Delta do rio Parnaíba e sua diversa fauna, flora e geografia composta de mata alagadiça de “manguezais, praias, restingas, dunas fixas e móveis, planícies fluviomarinhas e *lacustres*, caatinga e áreas de carnaubal” (Lopes, 2021, p. 8).

Por este motivo, na região do Delta do Rio Parnaíba, a natureza é um fator que caracteriza e potencializa as tradições locais e que também contribuem para *o pensar* em como políticas de proteção ambiental são meios importantes de preservação do meio ambiente e conscientização da população sobre o manejo sustentável de suas atividades, tanto financeiras, quanto culturais.

Com esta visão, foi criada a Área de Proteção Ambiental (APA) Delta do Parnaíba que regula legislações para o bioma marinho costeiro, com 307.590,51 hectares. Esta plataforma jurídica é entendida como:

A APA Delta do Parnaíba foi criada por decreto federal, sem número, de 28 de agosto de 1996, coordenada pelo Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio) da cidade de Parnaíba, Piauí. Nela, estão inseridos os municípios de Barroquinha e Chaval, no estado do Ceará; Araisos, Água Doce, Tutóia e Paulino Neves, no Maranhão; Cajueiro da Praia, Luís Correia, Parnaíba e Ilha Grande, no estado do Piauí.

[illegible]

Para esses estudos, escolhemos a região da Vila-bairro Coqueiro da Praia, situada a 10km do centro da cidade de Luís Correia, como comunidade tradicional de hábito remanescente de povos originários que vivem do mar, de mangues, das lagoas e da interação neste bioma, para nos aprofundarmos em sua contribuição cultural que faz-se presente no *saber-fazer das artes de pesca*, tais como confecção e manutenção de redes (caçoeira, tarrafa), remos, embarcações (barcos, canoas a vela, canoas a motor de popa), agulhas, jiquis²⁴, urus²⁵, fateixas²⁶ e de outros modos de se fazer

²⁶ A fateixa é uma ancora artesanal feita de madeira e pedra amarradas com cordas.

profissional que se manifestam na comunidade que se adaptou para:

[...] utilizar diferentes artes de pesca, conforme as regiões e recursos pesqueiros visados. É uma atividade tradicional, passada de pais para filhos, assim como os conhecimentos associados à sua prática e experiência, que estabelece o ritmo da vida cotidiana em permanente vínculo com a natureza (ICMBIO, 2020, p. 16).

Esses conhecimentos não podem se fazer apenas como conhecimento se não houver uma entidade física que o manifeste: a comunidade! As pessoas, o coletivo e suas teias, é que fazem com que experiências se projetem no tempo e espaço através dos corpos, das ações destes como detentores de saber, como patrimônio vivo e em constante revolução.

4.2.1. Museu da Vila: a potência de tecer

Outro fator determinante para que a pesquisa fosse realizada na Vila-bairro Coqueiro da Praia é a presença do Museu da Vila (MUV). Equipamento educativo e cultural criado pelo Programa de Pós-graduação Mestrado Profissional em Artes, Patrimônio e Museologia (PPGAPM) da Universidade Federal do Delta do Parnaíba (UFDPar) em parceria com a Universidade Federal do Piauí (UFPI). Especificamente, esse espaço abrigava a Unidade Escolar Deputado João Pinto que foi desativada.

Fotografia 09 - Fachada da Unidade Escolar Deputado João Pinto, antes da intervenção em 2018.



Fonte: Acervo do Centro de Memória e Documentação do Museu da Vila, 2018 (Barbosa, 2022, p. 28).

Este espaço ficou desativado por cerca de 7 (sete) anos, desde a mudança de suas atividades para as novas escolas, até que em 2018 a coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes, Patrimônio e Museologia (PPGAPM) conseguiu a permissão para utilização do prédio para criar o Museu da Vila, que teve sua inauguração em 1º de junho e, no ano seguinte, em 2019:

[...] o Governador do Piauí, Wellington Barroso de Araújo Dias, sancionou a Lei Estadual nº 7.178, de 9 de janeiro, aprovada pela Assembleia Legislativa do Estado, que cedeu o edifício para uso do PPGAPM por 20 anos, prorrogável por mais 20 anos (Barbosa, 2022, p. 27).

O museu possui uma localização que o privilegia no território, situando-se na esquina das ruas Antonieta Reis Veloso e Rua José Quirino, a 134 metros da orla da Praia do Coqueiro.

Mapa 02 - Localização do Museu da Vila.



Fonte: Google Earth. Editado pelo autor.

Podemos enxergar esse museu como um espaço capaz de mobilizar as pessoas e seus desejos de mudanças, provocando em suas ações o aguçamento da percepção da necessidade de transformar a realidade a partir das problemáticas que se fazem presentes naquela realidade.

Fotografia 10 - Museu da Vila.



A pintura feita na fachada do museu foi feita pelo artista plástico Valdeci Freitas, como um dos Produtos da sua pesquisa de mestrado em Artes, Patrimônio e Museologia da UFDPar. Na parede lateral, à direita da imagem, a pintura foi feita pelo artista parnaibano Lorrant. Foto: o autor, 2023.

Fotografia 11 - Anexos do Museu da Vila.



Atualmente, estes dois espaços abrigam depósitos de materiais e reserva técnica, mas existem projetos realizados como produtos de Trabalho Final de Mestrado (TFM) por egressos do mestrado que visam construir um Estaleiro Escola nestes espaços. A pintura em forma de mosaico de cores na lateral esquerda da imagem, foi feita por alunos da turma 7 do Mestrado em Artes, Patrimônio e Museologia da UFDPar em 2022. Foto: o autor, 2022.

Fotografia 12 - Sede do Museu da Vila.



Conjunto arquitetônico completo do MUV com as duas ruas de acesso: entre a sede do Museu e os anexos, a rua leva à praça central do Bairro e a que segue à esquerda da imagem chega à Praia do Coqueiro, a menos de 100 metros. Foto: o autor, 2022.

Fotografia 13 - Fachada do Museu da Vila.



Fachada pintada por Valdeci Freitas, artista plástico muralista e mestre em Artes, Patrimônio e Museologia (UFDPar). Foto: o autor, 2022.

Fotografia 14 - Detalhe da fachada do Museu da Vila.



Foto: o autor, 2022.

O Museu da Vila (MUV) é o único espaço institucional no estado do Piauí que está atrelado a uma formação acadêmica - o Programa de Pós Graduação em Artes, Patrimônio e Museologia (PPGAPM). De acordo com a RESOLUÇÃO Nº 004/2020 de 19 de outubro de 2020 (ANEXO 03 – RESOLUÇÃO Nº 004/2020 – Aprovação do Museu da Vila como Órgão Suplementar pelo Conselho Universitário da UFDPAr, p. 278), que entrou em vigor no dia 1 de novembro de 2020, o Conselho Universitário da Universidade Federal do Delta do Parnaíba (UFDPAr), resolve em seu “Art. 1º Aprovar a inclusão do Museu da Vila como Órgão Suplementar de Ensino, Pesquisa, Extensão, Inovação Social e Tecnológica” da referida Universidade.

Por essas características de profissionalização é que os Mestres formados pelo PPGAM podem exercer a profissão de Museólogos, ao se filiarem no Conselho Federal de Museologia (COFEM) através dos Conselhos Regionais divididos por região. O Piauí faz parte da 1ª Região que abrange ainda os estados de Alagoas, Amazonas, Amapá, Bahia (Sede), Ceará, Maranhão, Pará, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande Do Norte, Roraima e Sergipe. A sede do Conselho Regional de Museologia (COREM) fica sediada em Salvador, na Bahia.

Desde sua idealização, o MUV trabalhou para engajar as pessoas do território em sua autoafirmação emancipada como comunidade tradicional com o suporte de parte dos trabalhos de pesquisa que são realizados pelos alunos do Mestrado Profissional do PPGAPM.

Fotografia 15 - Salão de entrada do Museu da Vila.



Foto: o autor, 2022.

O intuito dessas pesquisas é a valorização da cultura local com seus marcadores socioculturais de memória e identidade através da investigação, documentação e análise da história oral, de documentos fotográficos, audiovisuais, digitais ou com suporte em papel, materiais, objetos, *saber-fazer* e manifestações populares, planejamento de procedimentos para salvaguarda do que for evidenciado como patrimônio imanente ao território e seus ocupantes.

Todo este arcabouço se projeta na sensibilização da comunidade através de ações educativas de caráter informal como mobilizações para limpeza da praia, visitas guiadas a pontos importantes da fisicalidade local, como a própria sede do Museu, a Sede da Associação de Moradores, em que funcionou o projeto Quintal Agroecológico da UFDPAr, onde os moradores puderam conhecer técnicas agroecológicas de produção de canteiros para hortaliças e de produção de peixes em cativeiro, e a

pesqueira que é uma estrutura artesanal que serve de abrigo aos pescadores no preparo das embarcações para a lida marítima, tanto no lançar-se às águas, quanto na chegada do mar.

Fotografia 16 - Pesqueira na Praia do Coqueiro.



Nesta imagem, conseguimos notar que o único acesso que existe por trás da pesqueira são escadas que dão acesso apenas às mansões, não à rua pavimentada no todo do que já foi duna.
Foto: o autor, 2023.

Fotografia 17 - Vista lateral da pesqueira.



Foto: o autor, 2022.

Fotografia 18 - Parte interna da pesqueira.



Foto: o autor, 2022.

Fotografia 19 - Rancho.



Rancho é como os pescadores chamam a comida feita por eles na pesqueira quando se organizam para pescar. Na imagem vemos um fogareiro com uma panela servindo de tampa para outra que está cheia de arroz sendo preparado.
Foto: o autor, 2022.

Por possuir essas características que implementam o ambiente cultural local, a Pesqueira, em abril de 2022, recebeu um reconhecimento Federal a partir da mobilização do MUV, chancelado pela UFDPAr, através da emissão do Termo de Autorização de Uso Sustentável (TAUS) que garante a permanência e proteção do espaço ocupado na praia pelos pescadores para poderem permanecer no território sem medo de serem expulsos pelo avanço dos imóveis de luxo.

Fotografia 20 - Solenidade de Assinatura do TAUS da Pesqueira.



Participaram da cerimônia de assinatura do contrato do Termo Autorização de Uso Sustentável (TAUS) a prefeita de Luís Correia, Maninha Fontenele, a Superintendência do Patrimônio da União, representada pelo superintendente Marcelo Moraes, Dra. Áurea Pinheiro, presidente da Associação de Moradores do Bairro Coqueiro e Coordenadora do Museu da Vila, à época, a Associação de Pescadores de Luís Correia, representada pelo presidente e Secretário de Pesca e Aquicultura, Júlio Sousa, e o procurador do município, Dr. Alexandre Lopes. Foto: Cidade Verde, 2022.

É nesse processo de articulação entre os trabalhos desenvolvidos pelo Programa de Pós Graduação, realizados na Vila-bairro Coqueiro da Praia, que esta teia afetiva vem se tecendo.

Neste sentido, as relações da Universidade com a comunidade foram criando tramas de afetividade, através de ações nas duas escolas públicas existentes no bairro, a Unidade Escolar Carmosina Martins da Rocha (UECMR) - escola de nível fundamental de primeiro ao nono ano - e a Escola Municipal de Educação Infantil Tia Neuza, mais conhecida como Creche Tia Neuza.

Esta parceria fortalece a educação patrimonial e ambiental desde a educação básica, para além das oficinas que já se deram, com as de arte (dança, teatro, serigrafia, fotografia, desenho e pintura), artesanato (tapetes, trançados), corte e costura, e realização de ações culturais em datas comemorativas próprias da comunidade.

Por todo esse trabalho, o acervo do Museu da Vila (MUV) vai colecionando desde material científico - resultado das bancas de defesa dos Trabalhos Finais de Mestrado (TFMs) - até relações afetuosas em constante resignificação ao longo de sua jornada neste território.

No contexto de aulas de algumas disciplinas do curso de mestrado profissional em Artes, Patrimônio e Museologia, também ocorreram contribuições práticas à *paisagem cultural*²⁷ da Vila-bairro Coqueiro da Praia, através de cursos e minicursos dentro da grade de disciplinas do Programa, com temáticas que envolvem “*Documentação Museológica*²⁸”, “*Arte Contemporânea*²⁹”, “*Conservação Preventiva de Acervos Etnográficos*³⁰” e “*Arte e Visualidade: Cartografias e Territórios*”.

O último curso da lista acima, foi ministrado pela professora Lílian do Amaral Nunes e resultou em 3 (três) intervenções artísticas (*pintura mural* no anexo do MUV, *plaquinhas com apelidos dos pescadores*, dispostas em totem e fincadas na frente da Pesqueira, *demarcação da área da Pesqueira* com estacas coloridas) e um projeto de

²⁷ O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) estabeleceu a chancela da Paisagem Cultural Brasileira através da portaria No 127, de 30 de abril de 2009. No TÍTULO I, em suas DISPOSIÇÕES GERAIS, define em I - DA DEFINIÇÃO, Art. 1º que “Paisagem Cultural Brasileira é uma porção peculiar do território nacional, representativa do processo de interação do homem com o meio natural, o qual a vida e a ciência humana imprimiram marcas ou atribuíram valores”.

²⁸ Curso ministrado pela professora Dra. Renata Padilha da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

²⁹ Palestras ministradas pelo professor Dr. Fernando Antônio da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (ULISBOA).

³⁰ Oficina Ministrada pela Professora Me. Elenilce Soares Mourão do Instituto Federal do Piauí (IFPI).

intervenção pública com a Canoa Evelyn, uma das duas canoas que fazem parte do acervo do Museu.

Fotografia 21 - Canoa Evelin em restauração.



A restauração da canoa Evelin consistiu na substituição de madeira do casco e da quilha, parte central de sustentação do fundo canoa que deixou o espaço vazio na imagem para que pudesse ser pintada posteriormente. Fotos: o autor.

Mosaico 05 - Pintura mural.



A obra foi pintada com técnica de mosaico, com fita crepe, que consiste na utilização de fita para delimitar áreas de cor. Depois de feito um esboço no suporte, que aqui é a parede, a fita adesiva é colada nos contornos para depois receber as cores. Este trabalho foi executado pelos mestrados da Turma 7 do PPGAPM Gracineia Cruz, Luiz Passos, Santiago e Laiane Fontenele. Fotos: o autor.

Mosaico 06 - Estacas coloridas³¹.



Fotos: o autor, 2022. Criação: o autor, 2023.

As imagens acima, situam nosso imaginário numa dimensão prática das reverberações a partir do curso ministrado pela artista, professora, museóloga de territórios e pesquisadora das artes e seus fazeres, Lílian Amaral.

Todo o processo de imersão vivido pela professora, convidada pelo programa de mestrado, e pelos mestrandos das turmas 7 e 8 do PPGAPM, ocorreu em maio de 2022, onde diversas trocas se fizeram sobre as relações entre arte e vida, museologia e processos artísticos, arte e educação patrimonial, cartografia e cuidado, e principalmente entre os lugares de presença no território e as pessoas como *patrimônio vivo*.

Nesse contexto de afetos que conectam as pessoas, tomaremos como exemplo e encaminhamento das discussões a respeito do Patrimônio Vivo no território

³¹ A intervenção de delimitação da área da Pesqueira foi idealizada para moradores e turistas perceberem as dimensões da área protegida através da emissão do Termo de Autorização de Uso Sustentável (TAUS), mencionado anteriormente. As estacas foram compradas pelos mestrandos, lixadas e pintadas com as cores presentes na marca do MUV. Depois da pintura as bases delas foram umedecidas com óleo de motor queimado e envolvidas com saco para proteger de organismos vivos e da umidade da areia. Esta obra foi executada por mestrandos das turmas 7 (Neicy Sotero, Fernando Gomes, Niuza Alves e Francisco Silva) e 8 (Vítor de Sampaio, Francisco Ildenê, Wellington Araújo, Aracely Lucena, Adjane Cordeiro, Fabiana Barbosa, Valéria de Moraes, Ianna Cardoso, Carmem Célia, Christiana Damasceno, Maria Victória, Brenda Vieira e Suely Araripe), com ajuda de pescadores que estavam no momento da feitura de covas para enterrar as estacas.

do Coqueiro da Praia, a importância de percebermos as peculiaridades da comunidade e como as intervenções idealizadas no curso com a professora Lilian Amaral nos trouxeram indagações do tipo: como as pessoas se reconhecem entre si? Há um tratamento único que se caracterize apenas no desenho daquelas presenças entre elas próprias? Descobrimos que sim, elas se apelidam.

A partir da relação entre essas pessoas, criou-se um sistema de interlocução com suas identidades que gerou uma intervenção artística para ressignificar os apelidos como patrimônio. Propomos totens com placas indicativas onde foram pintados os apelidos (abaixo nas fotografias 22, 23 e 24) com os quais os pescadores se reconhecem. Estes objetos de intervenção artística foram apenas um artifício artístico³² para provocar uma aproximação e interação com os detentores do *saber-fazer* das artes de pesca da Vila-Bairro Coqueiro da Praia.

Fotografia 22 - Plaquinhas na oficina de produção artística.



Foto: Christiana Damasceno, 2022.

³² As plaquinhas foram confeccionadas e montadas numa oficina improvisada no anexo do Museu da Vila sobre a calçada e em uma das salas. Na imagem, Vítor de Sampaio segurando uma das plaquetas coloridas em forma de seta com apelidos dos pescadores para pregá-la junto às outras nos totens encostados na parede. A confecção foi feita pelos mestrandos da turma 8 (Vítor de Sampaio, Francisco Ildenê, Wellington Araújo, Aracely Lucena, Adjane Cordeiro, Fabiana Barbosa, Valéria de Moraes, Ianna Cardoso, Carmem Célia, Christiana Damasceno, Maria Victória, e Suely Araripe) do MAPM.

Agora compartilhado a todos, esse reconhecimento não se dá somente entre *conhecidos* num processo interpessoal, mas também com *desconhecidos*, como o “turista hipercultural” (Han, 2019), aquele que “já está em si mesmo³³ em qualquer outro lugar ou mesmo quando está a caminho” (Ibidem, p. 31). Este novo turista, não busca estar em outro lugar fisicamente, ou se já está em um, também está em outro. Seu corpo e a possibilidade que a internet traz, o fazem viver em si.

Dito isto, percebemos que o autorreconhecimento individual e/ou coletivo determina o corpo enquanto existência, enquanto foco na realidade. É neste tratar-se, por uma identificação única através dos apelidos, que percebemos um modo de significantes sonoros, de “signo linguístico” (Saussure, 1987) característico das formas de tratamento de comunidades. O tratamento entre os pescadores da Vila-bairro Coqueiro da Praia é um exemplo de ressignificação do que é *cartográfico documental* nos registros gerais (de seus nomes próprios) e que gera uma identidade coletiva heterogênea de tratamentos pelos afetos que se desenvolvem interpessoalmente.

Fotografia 23 - Totens com apelidos dos pescadores na Praia do Coqueiro.



Totens de placas com apelidos dos pescadores do Coqueiro da Praia. Ao centro, o pescador Seu Raimundo indicando a plaquinha com seu apelido. Foto: o autor, maio de 2022.

³³ Grifo nosso.

Apelidarem-se é um reconhecimento na relação de si com a outra pessoa que caracteriza a comunicação e seus significados, um processo de criação de sentidos que se faz chão fértil à criação artística.

Entre, proposição de processo artístico e sentimento de pertença provocado pelo autoconhecimento de si nas placas, está uma obra enquanto conexão desenvolvida pelo relacionamento comunitário. Obra que se busca entender para além da percepção sensorial, uma obra entre as relações que aguce os sentidos e promova reações promotoras de:

[...] projetos artísticos colaborativos para colocar em destaque, através de ações artísticas, valores como a identidade, a memória e o patrimônio material e imaterial de um lugar e, de certa maneira, chamar atenção quanto a uma problemática concreta (Santos, 2022, p.129).

Fotografia 24 - Roda de gente³⁴.



Foto: Cássia Moura, 2022.

³⁴ Ao fim do curso “Arte e Visualidade: Cartografias e Territórios” Lilian Amaral concluiu o processo com uma conversa/seminário/dinâmica/jogo interativo em forma de círculo composto por mestrandos das turmas 7 e 8 do MAPM e pescadores da Vila Bairro Coqueiro da Praia. Em primeiro plano, totem de placas com apelidos dos pescadores.

Em busca de entendermos o acervo do Museu da Vila, percebemos que ele não está na sede, numa casinha, *ele pulsa em ser o território*, em comunicar tudo aquilo que conta e guarda a memória da delicadeza de um ajuntamento diverso de pessoas em constante ressignificação de suas histórias de vida como remanescentes de uma comunidade tradicional.

4.3. Das pessoas como co-e-laboradoras

Visando estimular a coletividade em cada passo, desde a idealização de novas ações que se deram pelas circunstâncias do momento, até a entrega de produtos que passaram pelas práticas artísticas, as pessoas que estiveram ativas no processo desta investigação como colaboradoras, foram as que se sentiram à vontade para contribuir com seus conhecimentos, habilidades e competências, entre adolescentes e adultos.

Não houve especificação de gênero, raça, cor, orientação sexual ou origem de nascimento: o *viver a Vila-bairro Coqueiro da Praia* foi o principal critério de definição das Pessoas de Referência por elas próprias, onde:

“[...] todo mundo possui uma parte, mesmo que pequena, do saber sobre o patrimônio e pode compartilhá-lo com os outros. Essa é a melhor maneira de não criar complexos de inferioridade da parte daqueles que acham que nada sabem, apenas porque eles não foram jamais reconhecidos como portadores de saberes” (Varine, 2013, pág. 127).

A partir deste pensamento de Varine e por ideologias socioeducacionais emancipadoras encontradas em Paulo Freire (2021), e também pela natureza aglutinadora que a arte exerce na sensibilidade humana, notou-se que esta Investigação Educacional Baseada em Arte, se mostrou potencializadora das pessoas como Patrimônio Vivo, encontrando facilidade em manter pessoas unidas pelas relações que foram se dando enquanto comunidade. E mesmo com a pretensão inicial de se trabalhar com faixa etária a partir dos 14 (quatorze) anos de idade, ocorreram momentos importantes das Práticas Artísticas em que crianças de 11 (onze) anos também contribuíram, a exemplo de vê-las empolgadas em tirar foto do avô ou de sua mãe fazendo arte na sala de casa ou na rua.

Os primeiros contatos para colaboração no projeto que resultou nesta pesquisa e consequentemente neste relatório, foram se dando a partir das primeiras visitas ao Museu da Vila em março de 2022, no contexto da Disciplina Museus e Museologia do curso de Pós-Graduação, a nível de Mestrado Profissional, em Artes Patrimônio e Museologia (PPGAPM) da Universidade Federal do Delta do Parnaíba (UFDPAr).

Paralelamente às atividades no Museu da Vila (MUV), a troca de informações e contatos com pessoas da comunidade foram se dando e criando conexões via redes sociais e visitas presenciais, mas sempre respeitando os limites impostos pelas autoridades sanitárias responsáveis pela lida no combate à pandemia da Covid-19, pois apenas em abril de 2022 o Governo brasileiro publicou uma portaria declarando o fim da Emergência em Saúde Pública de Importância Nacional (ESPIN).

Isso não significou o fim da pandemia, mas apenas um passo acelerado do Governo da época reconhecendo seu negacionismo às medidas sanitárias sugeridas pela Organização das Nações Unidas (ONU) que, somente em 5 de maio deste ano de 2023, o “diretor-geral da Organização Mundial da Saúde (OMS) da ONU, Tedros Adhanom, declarou o fim da COVID-19 como uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII)” (Senado Federal, 2023). Esse dia foi:

A data histórica que marcou “o fim da pandemia”, por meio do comunicado apresentado pela Organização Mundial da Saúde (OMS) após três anos e três meses desde a adoção da emergência global, em janeiro de 2020 (Espaço do Conhecimento UFMG, 2023).

Com a finalização das medidas sanitárias mais rigorosas, à medida que as pessoas começaram a retomar atividades coletivas, houve um respiro no receio de estar junto e as atividades na Vila-bairro Coqueiro da Praia ficaram mais frequentes. Isto retomou as possibilidades de partirmos rumo à casa das pessoas com mais frequência para reforçarmos a importância delas na pesquisa como co-elaboradoras.

A partir desse marco temporal, pudemos contar com pescadores originários da pesca artesanal e que também colaboraram como *Pessoas de Referência*³⁵ no bairro: professoras, artesãs, comerciantes e um kitesurfista instrutor de kitesurf, filho de pescador.

³⁵ Apresentados na Prática V - Um pouco das Pessoas como Patrimônio Vivo, página 125.

Para a tecitura dessa rede de afetos, estamos ainda considerando colaboradores desta investigação intervencionista, pessoas que se relacionam com o processo de forma externa no sentido de não serem as pessoas de referência, mas que contribuíram com seu saber-fazer, *sua existência*. São pessoas que sempre foram ativas e solícitas aos momentos de *oficina na residência*³⁶ das Pessoas de Referência ou nas aplicações de lambe-lambe como intervenção de arte pública.

Em determinados momentos, a contribuição dessas pessoas aconteceu de forma singela, como ajudando com um balde de água para diluição de cola, ou mais direta, como quando, em momentos de produção executiva, contamos com a rede de contatos das próprias Pessoas de Referência para nos auxiliar na contratação de pedreiro para execução do reboco de parede.

Enfim, vidas em ação: potência fluída performando um corpo coletivo de papéis em movimento que torna essa malha de nós e relações, uma verdadeira obra ilustrada por uma a/r/tografia do Patrimônio Vivo.

4.4. Processos e Produtos

Os processos pensados nesta investigação, são práticas que se dão no percurso do tempo que desenha um mapa de relações afetivas, como os cursos e oficinas ministradas, e as práticas de intervenção nas residências dos Patrimônios Vivos e no território com a aplicação coletiva de obras em formato de lambe-lambe.

Os produtos são reverberações da trajetória desenhada no tempo de acontecimento das práticas artísticas, enquanto base da investigação. São eles:

- Mapa de percurso disponibilizado na internet;
- Demarcação da pesqueira com estacas;
- Sinalização na pesqueira com os apelidos dos pescadores;

³⁶ Ver Prática XI - Oficinas sagradas, item 5.1. Práticas artísticas.

- A criação de um acervo: intervenção artística com lambe-lambe, plaquinhas com apelidos, telas em ráfia.
- Obras de Lambe-Lambe com suporte em tela de ráfia de propileno (ráfia de plástico) para visitação na residência dos colaboradores como integradas ao museu de território. As mesmas são reproduções em pequena dimensão para itinerância.
- Exposição no Território, composta por obras de lambe-lambe com *QR code*, que nos direciona às redes sociais do museu com informações sobre a pesquisa e, principalmente, sobre as pessoas que constituem o acervo Patrimônio Vivo.

4.5. Arte de plantar e colher afetos: procedimentos de coleta de dados

Tendo como base a imersão na Vila-bairro Coqueiro da Praia em Luís Correia, Piauí, este relatório *é uma das invenções* neste contexto inovador do ponto de vista ecológico, acadêmico, cultural e artístico que, a partir das capacidades deste pesquisador de transitar entre linguagens (arte, educação, as ciências sociais), busca mediar a conexão entre a arte e o Patrimônio Vivo local em contextos profissionais diversos ligados à juventude, à fotografia, à colagem digital e analógica, à comunicação, ao ativismo social e político, ao fazer e pensar artísticos, e ao acesso a novas tecnologias que ajudam a pensar, também, em exposições em espaços públicos que utilizam uma síntese de meios e recursos acessíveis para se fazer arte, fazer desenho, teatro, fotografia, instalação artística, performance, dança, música, mural e/ou lambe-lambe, esse último geralmente usado com xerox, impressões a laser coladas em paredes, com intervenções de pintura e spray de tinta ou não, onde as pessoas estão: nas ruas.

À medida que afinidades foram tecendo uma relação de respeito e confiança, começamos a registrar tudo em foto, vídeo e áudio, ao passo que mapeamos localidades e percursos, via aplicativos de registro de deslocamento, para organizar um arcabouço robusto de informações da convivência. Neste sentido, tudo, toda a

interação, cada fala, gesto, recusa, aceite, hesitação, curiosidade ou colaboração foram saboreados como necessários ao processo.

Por nos reconhecemos como a/r/tógrafo e artista-etc. que sempre esteve envolvido com o patrimônio cultural, fosse em sala de aula ou em projetos coletivos, pensamos nas situações como técnica, como “formas qualitativas de coletar dados das Ciências Sociais (levantamentos, coletas de documentos, entrevistas, observação participante) [...]” (Irwin, 2023a, p.32), como etnografias a/r/tográficas que “se interessam por histórias de vida, lembranças e fotografias” (*ibidem*).

Neste contexto de técnicas e suas tramas em que se deu a imersão no território da Vila-bairro Coqueiro da Praia, encontramos na *observação participante* o modelo ideal, de manter a atenção ao contexto etnográfico, para gerar dados na identificação da problemática.

Para as pesquisadoras Eva Maria Lakatos e Marina de Andrade Marconi, a observação participante como técnica:

Consiste na participação real do pesquisador com a comunidade ou grupo. Ele se incorpora ao grupo, confunde-se com ele. Fica tão próximo quanto um membro do grupo que está estudando e participa das atividades normais deste (Lakatos; Marconi, 2003, p.194).

Ainda segundo as autoras:

O observador participante enfrenta grandes dificuldades para manter a objetividade, pelo fato de exercer influência no grupo, ser influenciado por antipatias ou simpatias pessoais, e pelo choque do quadro de referência entre observador e observado (*ibidem*).

Entendemos essa possibilidade de influência como parte do fato de sermos dotados de subjetividade. Ela delinea o processo de planejar e implementar práticas artísticas (Item 5.1. Práticas artísticas: o método em sequência didática, p. 110) que representam um compromisso significativo com a valorização do processo criativo, a avaliação do produto poético e a promoção de abordagens não convencionais no compartilhamento de conceitos sobre o Patrimônio Vivo em forma de arte pública. Neste contexto, busca-se não apenas o desenvolvimento de obras artísticas, mas a construção de um museu que transcende as fronteiras físicas tradicionais, transformando-se em um espaço dinâmico, ético e sustentável.

De acordo com Enrique Leff, “para construir um mundo sustentável, devemos reavivar o fogo do saber [...]” (Leff, 2009, p. 24), estimular a consciência do eterno aprendizado para agir durante mudanças bruscas de situações que possam acontecer, com a invasão do território pela especulação imobiliária ou intervenções políticas sem consulta à comunidade. Sobre estas mudanças é que Vieira Pinto (1960) discorre sobre *situações-limite*, para ele:

As “situações-limite” não são a fronteira entre o “ser” e o “nada”, mas a fronteira entre o “ser” e o “mais ser” [...] Constitui-se socialmente uma “situação-limite” quando a comunidade, tangida pelo agravamento de situações reais de vida, que desenhavam o quadro do subdesenvolvimento, é levada à consciência de si e entra em violento conflito com o mundo material em que se acha (Vieira Pinto, 1960, p. 284).

E é sobre esta consciência, instigada pela situação iminente que se mostra a transformar a realidade, que Paulo Freire fala sobre uma pedagogia onde o ser humano se entenda como transformador e criador em suas permanentes relações com a realidade, pois produz:

[...] não somente os bens materiais, as coisas sensíveis, os objetos, mas também as instituições sociais, suas ideias, suas concepções. Através de sua permanente ação transformadora da realidade objetiva, os homens, simultaneamente, criam a história e se fazem seres histórico-sociais (Freire, 2021, p.128).

Este contexto de revolução onde pode haver uma destruição de algo e, a partir daí, recomeço de novos entendimentos, Nietzsche chamou de *eterno retorno*. Já na filosofia hindu e jainista, segundo o professor Francisco Carvalho, é a *noção de tempo* a quem é atribuída a “fatalidade, o terrível, o trágico, a necessidade, como condição inexorável de existência” (Carvalho, 2021, 463).

A noção da natureza modificando a realidade, hoje, é um fato que se nota no território a partir de relatos dos pescadores sobre lagos secarem por conta da ação humana modificando o cenário natural. A partir do que construímos fazendo arte na rua, foram mediados diálogos que surgiram naturalmente e mostraram que mesmo não sendo um debate recorrente, as pessoas têm consciência das mudanças que se deram e que ainda estão em ação.

Em resumo, viver a comunidade a partir das relações tecidas é o gerar informações: estar junto, sentido, provocando, observando e registrando.

4.6. A preparação do artista-etc.: fazer artístico a/r/tográfico

Para iniciar um pensamento onde não apenas quem vem da academia é sabedor de como fazer alguma coisa, adotamos a ideia de que cuidado e esmero em arte são o saber básico para o trabalho manual. As técnicas aqui utilizadas necessitaram prioritariamente das experiências adquiridas por cada corpo disposto a experimentar uma nova maneira de praticar sua corporeidade, suas habilidades praticadas através da coordenação motora fina na prática com pincéis, cola e tinta, ou mesmo em subir em uma escada e segurar um papel que dança ao movimento do vento no litoral.

A partir dessa perspectiva do *corpo físico* como suporte para a idealização, criação e invenção e materialização (não seguindo essa ordem de palavras como caminho) é que nos vemos, artistas e não artísticas, como experimentadores de uma possibilidade de fazer e, neste momento, nos percebemos como artistas, artistas-etc., a/r/tógrafos e também pessoas em coletividade pensando a valorização do patrimônio e como ele pode ser explorado para existir e resistir. Ricardo Basbaum (2013) ao definir o *artista-etc.* apresenta a possibilidade de sermos *isso e aquilo*, mas, neste processo, entendemos que *um e outro, isso e aquilo*, se dá no momento do fazer onde uma pessoa se entende como pescador praticando arte.

5 - RESULTADOS DA PESQUISA

5.1. Práticas artísticas: o método em sequência didática

As *práticas artísticas* produzem mais que uma obra de arte e também são mais que a ação em si. Elas são o lugar em que se pode *conceber possibilidades* e onde o *ser possível fazer* se apresenta como factível, tanto em se tratando de materialidade, quanto de um conceito. Para Lilian Amaral:

As práticas artísticas representam a faísca de lugares inquietos, em acelerada transformação, a ignição que procede das redes, dos coletivos de *ativistas*, dos profissionais e não profissionais do campo da arte que mantêm um compromisso com o território, que o transformam, e o fazem, intencionalmente ou não, alterando o sentido mesmo do projeto, e sobretudo, o sentido do habitar e de “fazer lugar” na cidade contemporânea (Amaral, 2018, p. 183)

Neste sentido, toda ação desenvolvida por esta pesquisa é considerada uma *prática artística* do ponto de vista relacional (Bourriaud, 2009), “pois indaga sobre os processos de intersubjetividade, de comunicação, de intercâmbio social” (Szaz; Held, 2021, p. 282) desde o momento em que há a apresentação de uma pessoa a outra, a partir da perspectiva dos desejos de fazer arte ou dos esforços investidos em fazer arte com a comunidade, até a análise coletiva da obra já exposta que passou por vários momentos de registros, produção e execução.

Desse modo, *o realizar um ato* que ative ou contribua para o pensamento de si ou do outro como referência coletiva, como Patrimônio Vivo, veremos como prática artística que soma à valorização cultural que mantém pulsante este bem. Neste sentido Sônia Florêncio diz que:

Qualquer que seja a ação implementada ou o projeto proposto, sua execução supõe o empenho em identificar e fortalecer os vínculos das comunidades com o seu Patrimônio Cultural, incentivando a participação social em todas as etapas da preservação dos bens (Florêncio, 2014, p.21).

Ao mesmo tempo, e ainda na mesma perspectiva, a participação destes indivíduos nas práticas artísticas fortalece a interação da comunidade, tanto observando, falando sobre as pessoas de referência como Patrimônio Vivo, contribuindo de maneira ativa, ajudando no processo de execução da intervenção pública, expondo suas experiências pessoais do quanto gostam, ou não, da técnica ou de como a técnica está aplicada, quanto interagindo com a obra. Isto produz novas percepções das próprias obras e ainda discussões a respeito da própria comunidade e seus visitantes. Assim construiu-se uma rede em comunhão que é “[...] formada por um nexo de elementos humanos e não humanos que trocam afetos em fases distintas [...]” (Olivindo, 2021, p.14).

Seguindo o conceito detalhado acima, organizamos e definimos os nossos processos dividindo-os em dois momentos.

O primeiro, que vamos chamar de *Práticas de Imersão*, dá conta do caráter imersivo na comunidade através da observação das redes de afeto na Vila-Bairro Coqueiro da Praia, destaca a interação alcançada com a comunidade. Explora também, como estratégia de aproximação às pessoas de referência, a criação de

sugestões de curso e oficinas de arte para aprofundar as interações. Esta divisão didática envolve as Práticas I, II e III.

Definimos o segundo momento como *Práticas de Tecitura na Rede de Afetos* que envolve ações a partir da Prática IV à XXVI. Nele são expostas as relações afetivas como resultante da potência da criação em arte, evidenciando e valorizando o Patrimônio Vivo através da mediação das obras de lambe-lambe no percurso expositivo.

Além disso, é enfatizado o papel crucial da fotografia como principal ferramenta de registro.

E por fim, como um dispositivo expográfico, o percurso expositivo da Exposição #TeceoresDeAfeto entregue ao Museu da Vila como principal produto da pesquisa, desenvolve uma narrativa visual idealizada como ferramenta de comunicação universal e *assistiva* que promove acessibilidade à autenticidade da Vila-Bairro Coqueiro da Praia.

5.1.1. Práticas de Imersão

Prática I - Aproveitando possibilidades de imersão: observação das redes afetivas

O primeiro ato é totalmente reflexivo e autoquestionador: de que forma observar como as redes afetivas se dão?

Desde nossa inserção no território da Vila-Bairro Coqueiro da Praia, nos deparamos com pessoas que expõem a sua vida e seu cotidiano de maneiras singulares. Esses encontros são tecituras de uma trama de afetos para a vida: para minha vida e para que a minha vida na vida dessas pessoas seja significativa, tanto para elas, quanto para mim.

Fazer arte sozinho no contexto de um museu comunitário de território teria um significado diferente para quem observa de longe. Fazer arte com as pessoas que são admiradas pela comunidade e pelas pessoas que visitam a comunidade, tem outros

significados e outra potência. Neste caso, há ativação do autoconhecimento e, consequentemente, autorreconhecimento como poder transformador.

Todos os momentos e oportunidades que surgiram de conhecer alguém foram importantes para entender o que estamos fazendo aqui no Coqueiro da Praia. Por que essas pessoas de repente se tornaram importantes na minha vida, enquanto sujeito pesquisador e coparticipante nesse processo? Como sair desse processo sem deixar o próprio processo se esvaír?

Aproveitar as possibilidades de imersão como primeira prática é apenas um subtítulo didático, não é a finalidade do fazer. Estamos aqui para viver, para dar um sentido a essa interação com as pessoas do lugar, ao *como* e ao *o que estamos fazendo na vida de alguém*.

Essa imersão é o *criar laços* que traz a perspectiva de um novo caminho, ou um desvio do caminho original, para uma idealização de uma possibilidade em forma de ação coletiva que possibilita um olhar crítico da própria comunidade sobre como ela tem conduzido sua existência e sua memória coletiva.

Os primeiros contatos se deram em um meio turbulento da própria existência da humanidade durante uma pandemia que “levou a humanidade do Terceiro Milênio a perceber a vida como Valor - o verdadeiro patrimônio da Humanidade [...]” (Scheiner, 2020, p.57). Neste momento, aproveitamos as oportunidades de ações do Museu da Vila para a devida apresentação do pesquisador e para conhecer possíveis colaboradores, fazer novas ligações, e assim iniciar uma *rede de afetos* que pensasse sobre a vida das pessoas como importante para o existir do território.

As principais ações do museu que provocaram as primeiras interações e registros de foto e vídeo, foram a 20ª Semana Nacional de Museus (SNM) na Escola Municipal Carmosina Martins da Rocha (UECMR)³⁷, comemoração do dia das crianças em 2022, dia das mães em 2023, cursos ministrados na sede do próprio museu e ação de catação de lixo na praia.

A partir dessas interações, fotografar foi a principal ferramenta de registro

³⁷ ANEXO 02 – Programação da 20ª Semana Nacional dos Museus 2022, página 276.

daquele presente que foi se dando. A fotografia aqui se faz como documental, aproximando-se de características antropológicas e principalmente etnográficas ao *captar a luz* da existência de uma comunidade. Ela é a documentação da imagem da realidade que nossos olhos tiveram acesso.

Outros processos importantes foram as pesquisas de outros mestrados nas quais fizemos a monitoria e registros em foto, áudio e vídeo. Destacamos a Oficina de Confecção de Bonecos em Espuma Sintética, ministrada pelo professor Isnar Longuinho (*In memoriam*)³⁸ como parte do grupo de estudos criado para produção de espetáculo infantil, idealizado pela professora Niuza Alves³⁹ em sua pesquisa no PPGAPM.

Fotografia 25 - Cenário para teatro de bonecos.



Professora Niuza Alves experimentando o espaço de cena onde ficam as pessoas que manipulam as formas animadas. Foto: o Autor, 2023.

No mesmo grupo de estudos ministramos uma oficina de Produção de Cenário para Teatro de Bonecos⁴⁰, com o objetivo de possibilitar a mediação de conhecimento

³⁸ Integrante da Turma 9 (2023-2025) do PPGAPM/UFDPar.

³⁹ Integrante da turma 7 (2019-2021) do PPGAPM/UFDPar

⁴⁰ Ver Projeto de Oficina de Produção de Cenário para Teatro de Bonecos em Apêndice F.

cenotécnico do teatro de formas animadas.

Fotografia 26 - Oficina de confecção de cenário para teatro de bonecos.



Foto: Niuza Alves, 2023.

Outra ação importante foi a elaboração de momentos que serviram como boas práticas para futuras gestões colaborativas dentro de comunidades sob responsabilidade da professora Laiane Fontenele.

Todos estes processos tinham a perspectiva de encontrarem a melhor maneira de conduzir as práticas do Museu da Vila a partir das necessidades da própria comunidade e fazer parte deles nos proporcionou os primeiros contatos com lideranças da Comunidade, como professores, empresários, pescadores e pessoas aposentadas em várias profissões.

Prática II - Criando possibilidades de imersão

Em outro momento de interações mais profundas, a partir de conversas com pessoas já conhecidas, buscamos criar artifícios, plataformas práticas que nos fizessem conhecer mais pessoas, entrar na casa delas, seja por convite ou por acaso de um passeio.

Coloca-se aqui a importância do acaso⁴¹ como um fator importante de provocação de interações, de cruzamento entre presenças, de fortalecimento de vínculos, de desregular o planejado para entrar numa zona de quebra de conforto, de entrar num estranhamento que muda o olhar da coisa pronta para o ressignificar a constância do que se dá como já conhecido.

Na Praia do Coqueiro, a pesqueira é o principal ponto de encontro entre os homens pescadores. Ela é um abrigo de pesca que garante acomodação mínima para encontro, conversas e descanso, manejo, cuidado, preparação de material levado e trazido do mar.

Fotografia 27 - Pesqueira na Praia do Coqueiro.



Vista do fundo e da lateral da Pesqueira. Foto: o Autor, 2023.

Sua sombra nos apresentou pescadores e ajudantes, alguns dos personagens *deste conto*. Nela, e a partir dela, produzimos as plaquinhas com os apelidos dos pescadores a partir do curso “Arte e Visualidade: Cartografias e Territórios”, ministrado nos dias 26, 27 e 28 de maio de 2022, pela professora Dra. Lilian do Amaral Nunes no contexto da disciplina do Mestrado Profissional “Introdução à História da Arte”.

⁴¹ Nicolas Bourriaud diz que “se há um campo onde não existe o acaso, é o da criação artística” (Bourriaud, 2009, p.118). Neste sentido, interferências são fatores de criação pelas possibilidades que o acaso proporciona.

Pode-se notar o estado das placas após um ano, em 2023, nas fotos seguintes.

Fotografia 28 - Plaquinhas na frente da pesqueira.



Foto: o Autor, 2023.

Fotografia 29 - Detalhe do estado das plaquinhas.



Foto: o Autor, 2023.

Fotografia 30 - Plaquinhas com apelidos dos pescadores.



Os apelidos estão anotados na lateral das placas por que foram lixadas e os nomes removidos para restauração. Na lateral delas, vê-se a indicação dos apelidos que antes estavam escritos e foram lixados. Foto: o Autor, 2023.

Fotografia 31 - Bancada de oficina de marcenaria.



Bancada instalada na lateral da Associação de Moradores do Bairro Coqueiro da Praia, onde as plaquinhas com apelidos dos pescadores foram lixadas para a primeira parte da restauração. Foto: o Autor, 2023.

Para recuperar as placas, realizamos a restauração delas com ajuda do Seu Marcos, mais conhecido como Magão, pescador experiente que também trabalha como funcionário do Museu da Vila (MUV). Seu Marcos mantém uma bancada de madeira para trabalhos manuais do Museu e nos auxiliou neste processo da restauração.

Fotografia 32 - Pregando plaquinhas.



Montagem de plaquinhas restauradas.
Foto: Seu Marcos, 2023.

Outras possibilidades foram surgindo durante o processo e, aproveitando nossas experiências como professor de arte, foi realizada a oficina “Pega, junta e cola!” na Unidade Escolar Carmosina Martins da Rocha (UECMR), uma oficina mista de *Fotografia e de Recorte e Colagem Analógica para Composição de Arte em Lambe-lambe*⁴². Nela se deu a primeira estratégia de conhecer os adolescentes do bairro, tendo em vista que a maioria estuda nesta instituição.

⁴² Ver Projeto da oficina mista de Fotografia e de Recorte e Colagem Analógica para Composição de Arte em Lambe-lambe no Apêndice E.

Figura 01 - Flyer para redes sociais da oficina Pega, Junta e Cola.



Convite para oficina híbrida de fotografia, colagem analógica e lambe-lambe. Fonte: rede social do Museu da Vila

Fotografia 33 - Oficina de fotografia.



Foto: Adjane Cordeiro, 2022.

Fotografia 34 - Oficina de fotografia.



Foto: Adjane Cordeiro, 19 de maio de 2022.

Ministramos um Curso de Desenho⁴³ durante quatro meses, na sede do Museu da Vila, que nos proporcionou entender um pouco mais da realidade das famílias a partir das crianças que foram entrando no curso. Inicialmente não tínhamos o objetivo de trabalhar com faixa etária abaixo de 12 (doze) anos de idade, mas na realidade da Vila-bairro Coqueiro da Praia, as crianças é que têm mais disponibilidade para interagir nas atividades, visto que alguns adolescentes e adultos trabalham o dia todo.

Fotografia 35 - Cartaz do Curso de Desenho em parede bairro.



Foto: o autor, 2023.

⁴³ Ver Projeto do Curso de Desenho em Apêndice G.

A colagem de cartazes do Curso de Desenho em pontos estratégicos e marginalizados do bairro se mostrou uma prática originária de lambe-lambe ao processo.

Prática III - Como chegar e convidar

A partir de todos os artifícios criados e em andamento, conseguimos criar laços com muita gente na Vila-bairro Coqueiro da Praia. A maneira mais produtiva de aproximação se dava quando éramos apresentados a outras pessoas. Ser levado a conhecer, entra num lugar em que alguém dá credibilidade a você e isso faz com que a recepção seja mais aceitável.

Conhecemos a professora Cristina através de um percurso feito para apresentar à Professora Lílian o Território em 2022. No mesmo dia conhecemos seu sogro, o Irmão Vicente. Retomamos o contato com ela nas oficinas de Confecção de Bonecos e de Cenário para criação de um espetáculo de teatro de bonecos em 2023, referente ao Trabalho Final de Mestrado da aluna Niuza Alves, com o objetivo de nos aproximarmos do Irmão Vicente e ao mesmo tempo da Cristina e seu esposo como pessoas de referência na comunidade.

Nos mesmos cursos estavam presentes pessoas que também são referências no bairro, como Dona Dagmar, esposa do Seu Raimundo, mais conhecido como Seu Raimundo entre os pescadores, e a professora Zinheira, que trabalha na Creche Tia Neuza.

Os momentos de construção dessa teia de afetos nos proporcionaram diversas vivências como fotografia seguinte, o Irmão Vicente nos levando para visitar a casa do Seu Lorão (Fotografia 36), pescador que é seu companheiro de profissão junto a Seu Antônio da Laura no barco Rainha do Mar (Fotografia 37).

Fotografia 36 - Eu e Irmão Vicente.



Foto: Cristina, 2023.

Fotografia 37 - Pescadores Antônio da Laura, Lorão e Irmão Vicente.



Foto: o autor, 2023.

Os deslocamentos de um ponto a outro do bairro, fazem a ligação no percurso da tecitura de afetividade. Eles são entre-lugares em que novos laços podem conectar outras possibilidades. A exemplo de sair da Pesqueira e parar na esquina onde fica o

comércio da Dona Neca, que sempre está disposta a receber seus clientes da melhor maneira, e a conversar sobre a vida e sobre as relações interpessoais no bairro.

Deste modo, a partir de andanças de uma observação participante, a teia de contatos foi construída com a ativação desses entre-lugares de transição servindo como conectores da afinidade entre os colaboradores que afirmam a potência dos nós na trama de afetos: alguém apresenta uma pessoa, essa confirma a presença de outra como referência para a comunidade e assim por diante.

5.1.2. Práticas de Tecitura na Rede de Afetos

Prática IV - Registro fotográfico para artes digitais

Como dito anteriormente, a fotografia foi o principal registro deste processo em passeios, caminhadas e convites para fotografar as pessoas em seus fazeres diários. Através das imagens, a fotografia preserva momentos efêmeros e detalhes que podem se perder ao longo do tempo. Isso foi crucial para manter o diálogo com a memória cultural e histórica da comunidade, especialmente em um mundo em constante mudança.

As lentes sempre estiveram apontadas para o comum, para o que é característico daquela gente, seja em seu modo de vestir, de deixar rastros pelas ruas, de construir muros das casas ou nas ações desenvolvidas comunitariamente.

As imagens podem transcender barreiras linguísticas, permitindo que pessoas de diferentes origens compreendam e apreciem a diversidade do bairro. Como uma forma de comunicação universal que pode promover a empatia e o entendimento entre diferentes grupos culturais, as imagens geradas têm o potencial de promover uma participação reflexiva, ou seja, as pessoas envolvidas no estudo têm a oportunidade de contribuir para a narrativa visual, dando uma voz mais autêntica à sua própria imagem quando envolvidas no processo.

Neste contexto a/r/tográfico, as imagens podem ser mais acessíveis do que extensos relatórios escritos, pois elas são capazes de comunicar informações


complexas de forma rápida e envolvente, tornando o conhecimento etnográfico mais acessível ao público local e/ou a um público diversificado.



Algumas das fotos usadas foram tiradas nos primeiros contatos ainda com a única pretensão de registrar o presente daquele momento, mas como banco de imagens se mostrou um vale fértil de pessoas e como elas gravam suas memórias no espaço/tempo.

Prática V - Um pouco das Pessoas como Patrimônio Vivo

Os textos no quadro abaixo são sínteses de conversas informais e de entrevistas semiestruturadas. É uma organização de relatos gravados, momentos fotografados e experiências sentidas que elencam fatos importantes que caracterizam as experiências de vida do Patrimônio Vivo trabalhado nesta pesquisa.

Quadro 07 – Identificação dos Co-e-laboradores.

Pessoa de Referência	Breve descrição
<p>Professora Cristina</p> 	<p>Maria Cristina da Conceição Alves, nascida em Picos-PI em 23/03/1982, é licenciada em pedagogia e possui uma especialização em psicopedagogia.</p> <p>Através de sua escolinha de reforço na Vila-bairro Coqueiro da Praia, a Professora Cristina é uma das grandes incentivadoras da aprendizagem e do desenvolvimento das crianças no território.</p> <p>Além de professora, também é empresária do ramo da alimentação. Ela e seu esposo Flávio Bagre, outro patrimônio Vivo do local, são donos de uma açaiteria onde comercializam açaí e sorvetes diversos. Mas sua paixão é dedicada à causa educacional e traz à tona uma verdadeira tecedora de afetos, contribuindo para a construção de uma comunidade emancipada e conhecedora de si mesma.</p> <p>Em todas as suas falas, a Professora Cristina realça o afeto que tem por sua profissão, sua escolinha e seus alunos. Seu compromisso com a educação e o bem-estar das crianças é evidente, e sua presença é um verdadeiro tesouro para a comunidade local.</p>
<p>Professora Zinheira</p>	<p>Maria de Fátima dos Santos Galeno, nascida em Parnaíba-PI em 29/05/1976.</p> <p>É uma mulher de múltiplos talentos e uma figura querida na Vila-bairro Coqueiro da Praia, em Luís Correia, Piauí. Conhecida carinhosamente como Professora Zinheira, ela tem uma história de batismo peculiar e uma trajetória marcada por dedicação e criatividade.</p>

	<p>Quando veio ao mundo, seu pai desejava batizá-la com o nome “Zinheira de Fátima”, em homenagem à planta Azinheira, onde uma santa da igreja católica, conhecida como Nossa Senhora de Fátima, teria aparecido. No entanto, o padre não aceitou esse nome no dia do batizado. Sua avó, madrinha da criança, sugeriu então o nome “Maria de Fátima”. O pai, contrariado, concordou, mas deixou claro que a chamaria de “Zinheira” mesmo assim.</p> <p>Licenciada em História, a Professora Zinheira é uma mulher multifacetada. Além de alfabetizadora, ela é costureira, mãe e artesã. Sua paixão pela educação e pela expressão criativa a torna uma inspiração para todos ao seu redor. Ela não apenas ensina, mas também aprende e compartilha, contribuindo para o crescimento cultural e social da comunidade.</p> <p>Seu envolvimento na aplicação do lambe-lambe na sua casa, demonstrou sua disposição em enfrentar desafios. Mesmo com um problema no joelho, resquício de uma doença inflamatória, ela auxiliou na preparação de materiais e no suporte terrestre, mesmo quando a escada/andaime “balançava”.</p>
<p>Dona Chaguinha</p> 	<p>Francisca das Chagas Oliveira, nascida em Luís Correia no dia 03/09/1962, é uma mulher cujo coração transborda de bondade e compaixão. Conhecida carinhosamente como Dona Chaguinha, ela é uma figura essencial na Vila-bairro Coqueiro da Praia, no Piauí.</p> <p>Seu maior sonho é ter condições de ajudar pessoas carentes. “Se eu tivesse condições, eu ajudava todo mundo. Porque a pior coisa do mundo é fome. Minha mãe dizia ‘Chaga, se a gente comer um pão, se vier uma pessoa com fome, parta aquele pão e dê, e beba água que aquela água sustenta a gente melhor do que o pão”.</p> <p>Segundo ela, quando chegam as temporadas de férias (em julho, dezembro e janeiro) tem serviço pra todo mundo (lavar louça, lida com caranguejo, fazer faxina), mas quando acabam esses períodos, algumas pessoas passam por necessidade.</p> <p>Dona Chaguinha deseja ser lembrada por sua generosidade: “quando tem um pessoa doente... Chaga, tu vai em tal lugar?... Vou!... Chaga rumbora ajudá?... Vamo! Ajudo de todo gosto! O que eu puder fazer, eu faço. Por que você fazendo de todo gosto, Deus lhe ajuda mais, dá força pra você vencer a vida... Se eu pegar num dinheiro e se alguém disser assim ‘Chaga eu tô precisando disso assim, assim’... Eu vou lá dentro, do meu dinheiro, pego e dô. Eu tô dando de coração, não precisa você me pagar”.</p> <p>Além de sua atitude altruísta, Dona Chaguinha é uma artesã talentosa. Quando não está trabalhando como garçoneiro no restaurante, ela aproveita seu tempo livre para criar tapetes de fibra de taboa. Sua habilidade manual e criatividade são admiráveis, e sua presença é um verdadeiro presente para a comunidade.</p>
<p>Seu Raimundo</p>	<p>Raimundo Galeno de Sousa, nascido em 17/10/1964, no Coqueiro da Praia, em Luís Correia. É um homem cujas raízes estão profundamente entrelaçadas com o mar e a terra. Segundo ele, na época</p>



de seu nascimento, as mulheres davam à luz em casa com a ajuda de parteiras, e Seu Raimundo veio ao mundo sob o teto familiar.

Em seu relato conta que a energia elétrica chegou à região por volta de 1982, marcando uma mudança significativa em sua vida e na vida de todos os moradores.

Nascido no povoado, Seu Raimundo é um verdadeiro filho da primeira geração. Embora seus avós não fossem do local, seus pais já eram parte dessa comunidade.

Ele conhece os escritos da natureza, os segredos do mar, das marés e das estrelas que guiam seu caminho de volta à costa. Quando a noite cai e ele retorna do mar, as luzes do continente o recebe, tornando a navegação mais fácil e segura.

Seu alimento em alto mar é simples e essencial: peixe com farinha. Essa combinação sustenta sua jornada e o conecta à tradição e à simplicidade da vida costeira.

Mas além de suas habilidades como pescador, Seu Raimundo também é um contador de histórias. Ele tem uma frase peculiar que usa para descrever pessoas que se enaltecem, mas cujas palavras nem sempre são confiáveis: “Carroça cega é que faz zoadas”. Essa sabedoria simples, transmitida de geração em geração, nos lembra que a verdade muitas vezes está nas entrelinhas, nas ações e não nas palavras vazias.

Irmão Vicente



Vicente Bernardo de Araújo, nasceu no dia 10/07/1941. Este homem traz consigo uma história de vida marcante. Era conhecido carinhosamente como Vicentão pelos companheiros de pesca, mas, após sua conversão a uma igreja evangélica, ele prefere ser chamado de Irmão Vicente.


A jornada de Irmão Vicente começou em um modesto barco de pesca, partindo de Cabaceira, no Ceará, quando tinha apenas 27 anos. Seu objetivo era buscar melhores condições de vida. Ele se estabeleceu inicialmente na Praia do Macapá e, após uma década, mudou-se para o Coqueiro da Praia.



Como parte das primeiras gerações de pescadores locais, aos 82 anos, ainda se orgulha de içar o mastro de uma canoa com trinta palmos de altura para pescar em alto mar. Essa tradição ancestral é uma conexão profunda com o oceano e suas marés.

Segundo Irmão Vicente, a canoa tem suas próprias despesas na divisão dos peixes, a canoa também entra como parte essencial do rateio. Por exemplo: se houver dois pescadores, a quantidade de peixes é dividida por três - os dois pescadores e a própria canoa. Essa prática garante que o dono da canoa seja devidamente compensado.

“Aqui tudo era desabitado. Quem chegava, se apossava do lugar para fazer sua morada”, relembra Irmão Vicente. Sua voz carrega a memória das mudanças que testemunhou na comunidade ao longo dos anos.

No entanto, ele também compartilha preocupações sobre o futuro. As casas de veraneio, embora tragam turistas e recursos, têm impactado a pesca artesanal e a transmissão dessas tradições às gerações mais

	<p>jovens. Os donos das casas contratam pessoas como cuidadores, e essa ocupação muitas vezes se mostra mais lucrativa do que a pesca, que enfrenta competição das grandes embarcações.</p> <p>Irmão Vicente é um guardião das marés e das histórias que moldaram a Vila-bairro Coqueiro da Praia. Sua sabedoria e experiência são um tesouro para todos que têm a oportunidade de ouvi-lo.</p>
<p>Véi da Nazaré</p> 	<p>Cláudio Marinho de Oliveira, conhecido na comunidade como Véi da Nazaré ou Lorão, é uma figura icônica na Vila-bairro Coqueiro da Praia, em Luís Correia, Piauí. Sua história é entrelaçada com o mar, a pesca e a resiliência.</p> <p>Desde os 9 anos de idade, Véi da Nazaré já estava no mar aprendendo os segredos das águas com o esposo de sua tia.</p> <p>Relembra que naquela época não havia gelo disponível para comprar nas proximidades. O gelo é necessário para que a pescaria possa durar mais tempo e por isso a pesca sem gelo não poderia passar de uma parte do dia.</p> <p>Ele (e o tio), acordava antes do amanhecer, pegava seu barco e adentrava o mar o máximo que pudesse e, somente às sete horas da manhã, soltava a caçoeira (rede de pesca artesanal) e começava a puxar os frutos de seu trabalho.</p> <p>Estavam de volta às dez da manhã para o almoço que tinha de ser rápido, pois logo após ele se dedicava a fazer tranças de taboa para suas irmãs confeccionarem tapetes até as oito da noite. E então, o ciclo recomeçava na madrugada seguinte.</p> <p>Essa rotina intensa era uma escolha difícil: ou estudava ou enfrentava a fome junto com seus oito irmãos pequenos. Mas, como ele mesmo diz, “Graças a Deus, todo mundo venceu a vida, sem minha mãe precisar dar nenhum filho a ninguém.”</p> <p>Hoje, Véi da Nazaré pesca apenas com linha, devido a problemas de hérnia de disco em sua coluna. A técnica de pesca com linha envolve uma um fio de nylon com vários anzóis pequenos que cintilam na água atraindo peixes menores para serem usados como isca para os peixes maiores. Sua experiência e habilidade são admiráveis, e ele continua sendo um dos guardiões das tradições da comunidade.</p> <p>Quando passamos por qualquer lugar do bairro, sempre ouvimos alguém saudando-o: “Aê, tii véi!” ou “Bença, tii véi!” Essas palavras carregam afetos carregados de respeito e reconhecimento pela vida dedicada ao mar e à comunidade.</p>
<p>Seu Toin</p>	<p>Antônio José Galeno de Sousa, é conhecido na Vila-bairro Coqueiro da Praia como Seu Toin. Assim como seus familiares, nasceu em sua própria casa no ano de 1967. Sua vida está profundamente ligada ao mar e à pesca.</p> <p>Embora não possua um barco próprio, Seu Toin não deixa passar um único dia sem se envolver em uma pescaria. Sua rotina é marcada pela persistência e pelo amor ao trabalho.</p>

	<p>Aos 14 anos, ele se tornou pescador por uma razão nobre: alimentar sua primeira filha. Nesta fase da sua vida, a responsabilidade familiar sempre esteve em primeiro lugar para ele.</p> <p>Seu Toin conta que se orgulha de compartilhar fotos de seu quadro (tela de ráfia com sua imagem aplicada como lambe-lambe) com suas filhas. Essa conexão com a família é um lembrete constante de sua missão como pai.</p> <p>Os pescadores como Seu Toin preparam o barco com antecedência, fretam um carro e dividem os custos de gasolina, gelo e comida. Essa colaboração mútua é uma tradição que mantém a comunidade unida e a tradição fortalecida. Ele personifica a resiliência, a simplicidade e a força daqueles que dependem do mar para sustento e inspiração.</p>
<p>Flávio Bagre</p> 	<p>Francisco Flávio Bernardo de Araújo, nasceu em 12/06/1976, conhecido como Flávio Bagre, possui uma trajetória marcada por aventuras no mar que fortalece seu compromisso inabalável com a preservação ambiental.</p> <p>Filho do Irmão Vicente e esposo da Professora Cristina, Flávio Bagre encontrou sua paixão nas ondas do oceano. Após concluir o ensino médio, dedicou-se ao surf. Ele não apenas surfava, mas também atuava como instrutor e produtor de pranchas. No entanto, sua jornada tomou um novo rumo quando ele descobriu o kitesurf. A partir desse momento, além de praticante, Flávio começou a ministrar aulas como um especialista nesse esporte emocionante.</p> <p>Hoje, “Baguim” (como é conhecido pelos pescadores mais velhos que o viram crescer) é o responsável por um dos maiores eventos de kitesurf no litoral piauiense: o EcoDownwind. Esse evento é muito mais do que uma competição esportiva. É uma celebração da natureza, do lazer e, acima de tudo, da preservação das praias. O EcoDownwind acontece na Área de Proteção Ambiental (APA) do Delta do Parnaíba, uma Unidade de Conservação que abrange os estados do Maranhão, Piauí e Ceará. Flávio Bagre lidera essa iniciativa, unindo esporte, comunidade e consciência ambiental.</p> <p>Seu compromisso com o meio ambiente é inspirador. Ele navega as marés com habilidade e respeito, lembrando a todos que a preservação costeira é essencial para as gerações presentes e futuras.</p>

Elaborado pelo autor, 2024.

A narrativa do quadro acima é uma mescla de informações e impressões que se reeditam a cada visita que fazemos à comunidade. Vivenciar as pessoas se torna uma descoberta em processo que perpetua suas trajetórias a cada reencontro e atravessamento.

Apresentar uma parte do Patrimônio Vivo da Vila-bairro Coqueiro da Praia, representado por estas oito pessoas, é externar afetos que não se pode conter em breves textos escritos, mas, uma visita para um cafezinho, no fim da tarde à brisa litorânea, nos apresenta textos orais, táteis, palatáveis, olfativos e sonoros que vamos aprendendo a ler com a vivência, e que nos proporcionam a experiência da relação com a comunidade tecedora de afetos.

Prática VI - Criação de artes (colagens digitais)

A produção das artes digitais talvez seja o processo mais solitário desta investigação, pois necessita de habilidades em manipulação de programas de edição de imagens, mas ao mesmo tempo, tudo o que é pensado, como é projetado, (as relações de enquadramento, textura, composição, luz e sombra) são idealizadas a partir de questionamentos sobre o gosto dos co-e-laboradores, tais como “Como as pessoas gostariam de ser retratadas?” ou “Como a composição pode estimular a sua autopercepção ou a consciência de si, enquanto referência local de pessoa que ajudou a estruturar a memória coletiva e como ela é percebida hoje?”.

Algumas das artes foram elaboradas a partir de observações anteriores registradas em fotografia nos primeiros contatos diretos. Elas serviram como uma espécie de cartão de visita no processo de aproximação para convite às pessoas de referência no bairro, como no caso do Seu Raimundo e do Seu Toin - dois dos pescadores que são nossos colaboradores.

As outras foram resultados dos registros e conversas decorrentes dos contatos diretos que nos ajudaram a destacar figuras respeitadas e influentes dentro da Vila-bairro Coqueiro da Praia.

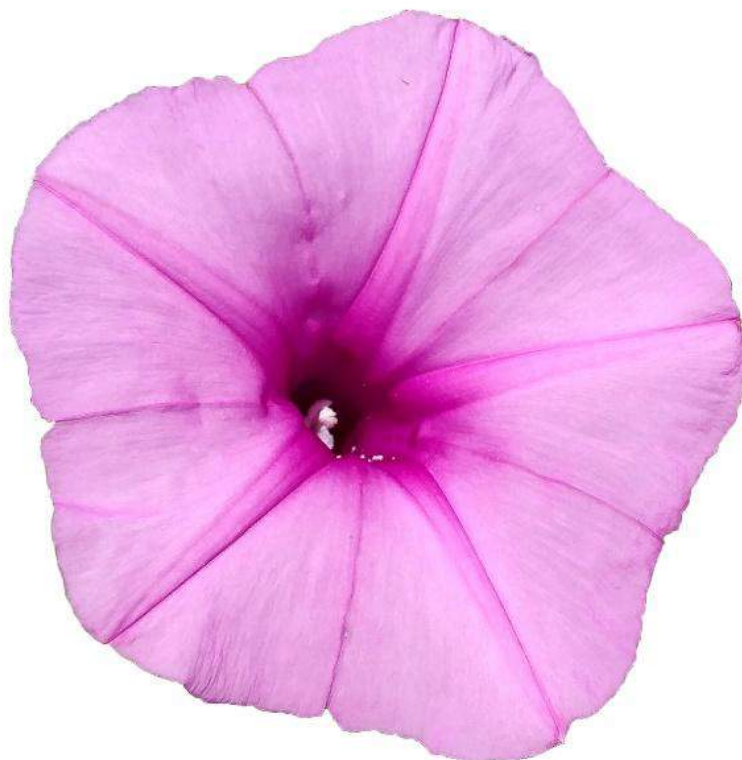
Elaboramos montagens fotográficas, como criação de obras digitais para serem impressas, que incorporaram elementos naturais específicos do território, como a flor de salsa e a alga marinha, entendendo que o ser humano não existe longe da natureza e muito menos neste local onde a natureza é o principal fator de atração e manutenção comunidade.

Pensando nas características destes dois elementos naturais e na ocupação profissional das pessoas que a comunidade apontou como referência no território, criamos as duas séries descritas e ilustradas abaixo.

Série “Flor de Salsa”

Figura 02 – Identidade Visual da Série Flor de Salsa.

#TecedoresDeAfeto



Série Flor de Salsa

Elaborada pelo autor, 2023.

As mulheres que vivem o território marinho da Vila-bairro Coqueiro da Praia desabrocham matinalmente como a *flor de salsa*. Elas, mulheres e plantas, desempenham um papel vital na proteção da região costeira. Assim como a salsa se

agarra à terra, criando uma camada vegetal que blindar a superfície contra o vento litorâneo e protege o lar das pessoas, essas mulheres são o alicerce fundamental da estrutura familiar na comunidade.

A teia de raízes e ramos da salsa, que serpenteiam entre si e resistem às altas temperaturas das praias, reflete a resiliência das mulheres diante das constantes mudanças e desafios que a vida impõe. Elas se adaptam às transformações geomórficas da vida, assim como a salsa na dança das dunas embaladas pelo vento no litoral.

Esse Patrimônio Vivo feminino coabita harmoniosamente com a natureza ao seu redor. As mulheres desse território co-e-laboram o desenho do futuro em parcerias diversas, determinando o caminho daqueles que precisam de proteção e orientação, seja como donas de casa, empresárias, artesãs, professoras ou matriarcas. Elas são as guardiãs do lar, de suas empresas, de seu legado e da memória coletiva.

Assim como a salsa guerreira reinventa diariamente seu caminho de crescimento, as mulheres da comunidade estão reservadas para o florescimento da vida ao seu redor. Suas escolhas e decisões são fundamentais, sendo que, para qualquer tomada de decisão, é necessário o conselho e o consentimento delas em todos os quadros de vida pintados no Coqueiro da Praia.

Nesta analogia entre a salsa que protege a terra e essas mulheres que protegem e orientam suas comunidades, ressalta-se a importância de enraizar-se na realidade da terra, adaptando-se ao *bailado da vida* para garantir a sobrevivência e o florescimento contínuo. Assim como a mãe natureza, livro vivo, ensina, o tecido da sobrevivência requer raízes fincadas na realidade. Neste lugar de brisas e tempestades, as mulheres exemplificam a sabedoria na governança das existências. Elas protegem o que é importante sob suas asas e adaptam-se ao bailado do contexto para viver.

Abaixo, as fotomontagens digitais da Série Flor de Salsa.

Professora Cristina

Figura 03 - Fotomontagem da Professora Cristina



Foto e criação: o autor, 2023.

Professora Zinheira

Figura 04 - Fotomontagem da Professora Zinheira.



Foto e criação: o autor, 2023.

Dona Chaguinha

Figura 05 - Fotomontagem da Dona Chaguinha.



Foto e criação: o autor, 2023.

Série “Alga Marinha”

Figura 06 – Identidade Visual da Série Alga Marinha.

#TecedoresDeAfeto



Série Alga Marinha

Elaborada pelo autor, 2023.

Ao caminhar pelo entardecer na Praia do Coqueiro, em certos períodos do ano, somos levados a andar sobre a vegetação marinha que se projeta para fora das águas.

Nos passeios à beira do atlântico, uma dança intrincada entre a humanidade e a natureza se desenrola onde os pescadores artesanais e as algas marinhas desempenham papéis essenciais. Essa simbiose entre o ser humano e o mar não é

apenas uma saga de subsistência, mas uma narrativa de resiliência, sustentabilidade e profunda conexão com o ambiente aquático.

Os pescadores artesanais da Vila-bairro Coqueiro da Praia, hábeis navegadores dos mares imprevisíveis, personificam a adaptação humana à vastidão salgada. Assim como as ondas que moldam suas jornadas, eles enfrentam desafios climáticos, variações nas marés e a incerteza da captura. No entanto, assim como as algas que se ajustam às oscilações do oceano, os pescadores artesanais persistem, dedicados à arte tradicional da pesca.

A resiliência, contida nos tecidos das redes de pesca, é compartilhada entre esses trabalhadores do mar e as algas que, mesmo diante de condições adversas, florescem nos recifes e se balançam com a correnteza. A natureza, por sua vez, aplaude a tenacidade de ambos, transformando desafios em oportunidades de crescimento e renovação.

Essa conexão íntima com a natureza vivenciada no território transcende a mera subsistência, é um elo entre os profissionais do mar e seu patrimônio natural. Homem e alga compartilham um conhecimento profundo dos ciclos naturais, compreendendo os padrões sazonais, os humores dos oceanos e os sinais que o clima oferece. A simbiose é uma sinfonia, onde cada nota, seja ela a pesca em si ou o balançar suave das algas, contribui para a harmonia do ambiente marinho.

A sustentabilidade é o sul cartográfico como rumo dessa narrativa. Os trabalhadores do mar, guardiões responsáveis das águas, praticam métodos de pesca que respeitam os ciclos naturais, evitando a sobre-exploração dos recursos. Paralelamente, as algas desempenham um papel crucial na saúde dos ecossistemas marinhos, participando como refúgios para a vida marinha e contribuindo para a riqueza da biodiversidade.

Essa relação não é unilateral, é uma dança de benefícios mútuos. Contudo, a narrativa não é imune às pressões do mundo moderno. A dependência entre ser humano e vegetação marinha exige uma atenção contínua à preservação dos oceanos para garantir a continuidade dessa simbiose vital.

Abaixo as fotomontagens digitais da Série Alga Marinha.

Seu Raimundo

Figura 07 - Fotomontagem do Seu Raimundo.



Foto e criação: o autor, 2023.

Irmão Vicente

Figura 08 - Fotomontagem do Irmão Vicente



Foto e criação: o autor, 2023.

Véi da Nazaré (Lorão)

Figura 09 - Fotomontagem do Véi da Nazaré (Lorão).



Foto e criação: o autor, 2023.

Seu Toin

Figura 10 - Fotomontagem do Seu Toin.



Foto e criação: o autor, 2023.

Flávio Bagre

Figura 11 - Fotomontagem do Flávio Bagre.



Foto e Foto e criação: o autor, 2023.

As artes digitais são a base para as obras de lambe-lambe que focaremos mais adiante. Elas não apenas capturam visualmente a imagem da pessoa retratada, mas também funcionam como testemunhas visuais do papel significativo desempenhado pelas mulheres e homens na preservação e sustentabilidade de suas comunidades, ligadas indissociavelmente à natureza que os envolve.

Na série “Flor de Salsa”, uma analogia entre mulheres e planta ressalta a importância de se enraizar na realidade, enquanto na série “Alga Marinha”, a narrativa revela uma simbiose entre seres humanos e o mar, uma dança de resiliência e

sustentabilidade.

As fotomontagens personificam essas relações, testemunhando visualmente o entrelaçamento com o ambiente natural. Buscam transcender a expressão visual, destacando a importância dessas pessoas para a cultura litorânea piauiense.

Prática VII - Confecção de chassi de telas

Fotografia 38 - Madeira doada pelo Museu da Vila.



Foto: o autor, 2023.

O chassi das telas, a estrutura que recebe as impressões, nas dimensões de 70 x 50 cm, foi construído a partir de doação, pelo Museu da Vila, de paletes tratados contra infestação biológica.

Fotografia 39 - Madeira cortada e lixada.



Foto: o autor, 2023.

As estruturas de madeira foram selecionados e desmontadas com ajuda do Seu Marcos (Magão) e lixados para corte em serra de bancada. Logo após foram medidos e cortados com chanfro interno unidos com cola, grampeados pelas faces frontal e traseira, e parafusados nas laterais para garantir firmeza e durabilidade.

Em uma tela de pintura normal, o chanfro na parte interna do chassi é um declínio da borda externa frontal para o centro da tela. Isso garante que o tecido não toque o chassi, não deixando uma linha marcada na imagem depois que a tela for pintada, ou no nosso caso, colada.

Fotografia 40 - Chassi de tela



Foto: o autor, 2023.

Na imagem acima (Fotografia 40), temos o primeiro chassi dos oito que foram montados para receber o tecido de ráfia e produzir as telas para as pessoas de referências, nossos co-e-laboradores, experienciarem o processo da colagem manual.

Prática VIII - Confecção de tecido de ráfia para telas

Quando decidimos fazer uma oficina na casa dos moradores e produzir uma tela como exercício de preparação para os lambe-lambes em grandes dimensões, usamos sacos de ráfia para cobrir os chassis e produzir as telas como suporte para

colagens. Dona Neca contribuiu inicialmente fazendo doação de vários sacos do seu estoque no comércio. Produtos como feijão, farinha, arroz, milho e trigo, geralmente são comercializados neste tipo de saco. Logo que um era esvaziado, Dona Neca doava logo a quem passasse pedindo. Quando conversamos com ela sobre o nosso trabalho no território, ela passou a guardar os que menos tinham imagens ou letras impressas para que pudéssemos usar nas telas.

É importante destacar as últimas produções da artista visual Gê Viana que tem utilizado o mesmo material para fazer obras com tela de ráfia para colagens analógicas. Em vídeos de redes sociais, a artista apenas corta a ráfia e grampeia no chassi, nessa prática percebemos que o tecido se desfaz facilmente, por este motivo e sabendo que algumas das mulheres do bairro que participaram das oficinas de bonecos e de cenário, fizeram um curso de corte e costura, compartilhamos a necessidade de produzir a tela e duas delas se mostraram dispostas a ajudar a costurar o tecido: professoras Zinheira e Cristina.

Fotografia 41 - Professora Zinheira costurando tecido de ráfia.



Foto: Joana Darc, 2023.

Nossa colaboradora, Professora Zinheira, costurou apenas dobrando as bordas e a Professora Cristina utilizou uma peça de costura chamada de viés, um tipo de fita de algodão própria para contornar as bordas de um tecido. Esta segunda técnica se mostrou mais eficiente durante a própria costura, pois firmam as fibras da ráfia fazendo com que a manipulação da peça inteira seja mais fácil.

Prática IX - Confeção de telas com suporte de ráfia

Esta produção foi pensada anteriormente como um fazer que não poderia se dar nas oficinas de colagem, pois demandava um tempo que poderia se estender e prejudicar a colagem visto a necessidade de atenção a detalhes de preparação e manuseio de materiais como cola, trinchas e a própria impressão, mas em alguns casos, como na casa do Seu Raimundo e com a Professora Cristina, a confecção de suas telas aconteceu a partir das disponibilidades dos dois.

Fotografia 42 - Seu Raimundo limando os cantos do chassi.



Foto: O autor, 2023.

A partir dos registros fotográficos podemos perceber que seu Raimundo trabalhou na produção da própria tela, assim como foi trabalhado com todas as pessoas colaboradoras.

Fotografia 43 - Vítor de Sampaio e Professora Cristina grampeando tecido de ráfia.



Foto: Mayra Alves, 2023.

Pela imagem acima, podemos perceber a disponibilidade da Professora Cristina nos horários em que não está em sala de aula em sua escolinha de reforço. Ela dedicou-se a preparar a tela do Irmão Vicente, seu sogro, logo que terminou de colocar o viés nos tecidos de ráfia.

Prática X - Impressão de imagens

A técnica do lambe-lambe não pode ser feita com qualquer tipo de impressão, pois a imagem impressa será embebida em cola branca PVA solúvel em água. As máquinas domésticas mais simples são impressoras a jato de tinta que dissolvem facilmente, não sendo uma opção de qualidade para a técnica. Para preservar as formas sem desbotar a imagem, é necessário que a tinta da impressora seja resistente e a mais em conta é a impressão a laser.

Outra informação importante é o tipo de papel que não pode ter uma

gramatura⁴⁴ muito alta, no máximo 90 gramas por metro quadrado, pois isso dificulta a drenagem da cola e acomodação do papel sobre a superfície em que a colagem está sendo aplicada.

As impressões se deram em estágios diferentes, pois cada co-e-laborador foi contatado e apresentado ao processo em momentos diferentes.

Para entendermos como atuar, fizemos o primeiro exercício/oficina como teste com a impressão apenas da imagem do Seu Raimundo com dimensões de 60cm de altura por 40cm de largura. Para a ação contratamos uma gráfica rápida que imprimia a laser no tamanho A3 (29,7x42,0cm), mas pela falta de contato com outras gráficas e fornecedores de materiais, essa maneira de trabalho se mostrou muito onerosa, pois a impressão por folha teria um custo final alto.

A partir de nossas necessidades iminentes, a busca pela melhor impressão com custo benefício acessível se deu também a partir dos artistas de referência. Gê Viana e Maurício Pokemon sempre se mostraram solícitos a tirar nossas dúvidas por redes sociais ou mesmo presencialmente quando tivemos a oportunidade de estar com os dois no *Campo Arte Contemporânea*⁴⁵ em Teresina.

O Estúdio de Baixo, uma plataforma de produção artística do Campo, coordenada por Maurício, abriu inscrições para o Caminhadas Macacal, uma residência artística dentro do projeto Festejos de Fotografia. Os dois artistas estavam juntos no mesmo lugar e pudemos trocar conhecimento sobre arte em várias dimensões. Além das interações com artistas residentes de Teresina, São Luís e São Paulo, fizemos aplicações lambe-lambe no bairro São João e lá pudemos perceber na prática o melhor papel a ser utilizado nesta técnica.

De volta ao litoral, e mantendo contato com outros artistas de Parnaíba, conseguimos o contato de uma gráfica que fez cartazes para uma oficina de lambe-

⁴⁴ A gramatura do papel é referente ao peso que o papel tem por metro quadrado.

⁴⁵ O Campo Arte Contemporânea é um espaço de experimentação artística que promove ações que potencializam o intercâmbio entre profissionais de várias áreas e pessoas interessadas em arte e produção cultural.

lambe ministrada pelo Coletivo Mucura, um grupo de artistas independentes que se reúnem para pensar a arte contemporânea na cidade.

Fotografia 44 - Lambes aplicados pelo Coletivo Mucura.



Foto: O autor, 2023.

A partir dessas relações de generosidade entre artistas, pudemos trabalhar com o material ideal na Vila-bairro Coqueiro da Praia. Fizemos nossas primeiras impressões em grandes dimensões, em papel celulose 90 gramas para outdoor com revestimento em brilho, sem *refile*, como é chamado o corte de acabamento para adequar a impressão ao tamanho do produto final, geralmente para panfletos, cartazes e produtos de tamanho reduzido.

Fotografia 45 - Oito metros de impressão.



Na imagem estão Seu Toin, Irmão Vicente, Cristina e a professora Patrícia Lemos ajudando a proteger a impressão da força do vento ao verificarem como ficaram as artes impressas. Foto: O autor, 2023.

Na Fotografia 45 (acima) podemos perceber a dimensão da impressão com as imagens para as artes nas telas (menores) e para as Intervenções públicas. Escolhemos o corredor da casa da professora Cristina e que dá acesso à casa de seu Sogro, O irmão Vicente, para conseguirmos desenrolar o papel e todos termos o primeiro contato com as artes impressas.

Prática XI - Oficina sagrada

O primeiro fato a ser observado é a recepção que temos ao chegar na casa das pessoas para a oficina. Há uma acolhida cheia de respeito e consideração. Não faltam mimos como um cafezinho com beiju e margarina, regados por boas conversas sobre o andamento da vida. Logo nos concentramos no objetivo que é produzir uma obra de arte juntos.

Fotografia 46 - Oficina na casa do Seu Raimundo.



Vítor de Sampaio e Seu Raimundo refilando o papel para colagem no tecido de ráfia. Foto: Dona Dagmar, 2023.

O momento da oficina concentra-se na técnica, é uma ação. Um momento em que as pessoas são apresentadas a uma prática que não lhes é familiar. Este momento é o de preparação para a aplicação da arte pública, um ensaio em que o professor de arte é também o companheiro de trabalho. As pessoas de referência aprendem uma nova maneira de manipular cola, tesoura e papel redimensionando a simplicidade desses materiais ao entendimento de obra de arte feita com sua colaboração.

Fotografia 47 - Oficina na casa do Seu Raimundo:
aplicação de cola.



Vítor de Sampaio e Seu Raimundo. Foto: Dona Dagmar,
2023.

Como didática de ensino/aprendizagem, cada passo da técnica de colagem foi explicada a partir de indagações como por exemplo: “A proporção de quantidades entre água e cola é de duas partes de água para uma de cola, sentindo a textura da cola em preparação e sua viscosidade, você acha que ela já está pronta para ser usada?”, “Você consegue perceber as bolhas de ar entre o papel e o suporte? o que você acha que devemos fazer pra tirar essa bolha?”, “Se o papel rasgar, você acha que dá pra corrigir ou precisamos de uma nova impressão”.

Fotografia 48 - Tela de ráfia com imagem do Seu Raimundo.



Foto: o autor, 2023.

Enfim, a oficina na residência das pessoas despertou um novo olhar para si como aprendizes e firmou mais ainda os laços entre membros da família e novos amigos.

Oficinas Sagradas: uma a/r/tografia inédita viável

O que há de mais sagrado que a casa de alguém no cotidiano das rotinas que gastam nossas energias? Em meio à exaustão do fim do expediente, como pensamos no nosso lar? Onde a maioria das pessoas se sente mais à vontade para serem elas mesmas? Nosso lar é o lugar onde nos refugiamos para descanso e proteção. Em paralelo, ele também é espaço de ensaio de possibilidades. Há quem o use em seus processos criativos, como a cozinheira que vende sua produção e sua maneira de preparar os alimentos, ou mesmo o artista que transforma sua sala, terraço ou quarto em ateliê.

Deste lugar de ser, estar e criar, abrimos suas portas somente a quem nos interessa interseccionar as presenças e tudo que elas envolvem de afetividade. Neste momento acontece a magia das relações no lugar que nos é mais potente, nossa casa.

As pessoas que colaboram com este processo a/r/tográfico permitem que seu lar seja experimentado por elas, e por quem esteja ao redor, como laboratório de experimentação em arte para gerar material documentável por registro de sons e imagens. Na tecitura de relações de troca, para além das técnicas de documentação, há a ampliação das redes de afeto.

A residência das pessoas se torna local de prática artística, de feitura de lambe-lambe como obras em tamanho reduzido que serve como material expositivo para difundir informações sobre as pessoas da Vila-bairro Coqueiro da Praia em qualquer lugar.

O objetivo da oficina é de que a pessoa colaboradora, Patrimônio Vivo, conheça a técnica de aplicação do lambe-lambe em um suporte menor, em local protegido das intempéries naturais, principalmente da incidência direta de sol e vento, para participar da aplicação do lambe-lambe, em grandes dimensões, nas paredes e muros das principais vias do bairro: a prática artística de uma intervenção artística em espaço público. A oficina é um meio desenvolvido para se chegar à explicitação desse patrimônio humano como patrimônio cultural de natureza imaterial vivo da

comunidade que faz parte da concepção do MUV. Neste sentido, a reiteramos como prática para produção de conhecimento.

A partir das relações tecidas na oficina conseguimos aguçar habilidades motoras e também ativar o pensamento consciente sobre seu papel na comunidade à medida que histórias vão sendo contadas sobre a evolução do bairro e das pessoas que o habitam. Percebemos que “o processo de investigação torna-se tão importante, às vezes mais importante, quanto a representação dos resultados alcançados” (Irwin, 2023a, p. 32), assim a criticidade é exercitada a todo momento, seja enquanto prática ou enquanto idealização da realidade.

De uma maneira geral, pensar a realidade levou o professor Paulo Freire (2021) a formular o conceito de *inédito viável* para propor uma ressignificação da realidade a partir do conhecimento das pessoas que integram aquele grupo. Como exemplo, podemos pensar em uma nova abordagem para um problema, mas também vamos usar *o quê e como* sabemos fazer para não nos perdemos enquanto detentores de conhecimento.

Estas oficinas e o método didático apresentado, propõem aos colaboradores encontrar respostas a partir de sua percepção e experiência frente ao novo que lhe foi apresentado. O termo “inédito”, refere-se a esse novo, a algo que ainda está em processo e ao potencial de desenvolvimento de algo inovador. Essa *nova ideia* não é inalcançável, ao contrário, é algo que pode realmente ser colocado em prática, é *viável*. Em suma, e a partir do pensamento freireano, o educador deve colaborar com as pessoas em um processo dialógico, participativo, que valorize o conhecimento prévio e as conecte à realidade atual delas. Nesse método, o conhecimento não é imposto de forma autoritária, mas desenvolvido coletivamente, permitindo conscientização e a transformação.

Pessoas + natureza/território = Patrimônio Vivo

O intrínseco entre pessoas, natureza e território é a reverberação de um Patrimônio Vivo, um conceito que transcende a mera coexistência para abraçar a interdependência dinâmica entre as pessoas e o ambiente que as circunda. Nesse contexto, cada indivíduo se torna um agente ativo na preservação e na valorização do seu entorno, contribuindo para a construção de uma herança que transcende gerações.

A interação humana com o ambiente vai além da simples adaptação, é um diálogo constante, uma troca de influências que definem as características de um lugar. Seja por meio da arquitetura, das tradições culturais ou das práticas cotidianas, as pessoas imprimem sua marca no território, estabelecendo uma relação simbiótica que enriquece a experiência coletiva. Destacando aspectos fundamentais da existência humana, o professor Paulo freire nos diz que:

Os homens, pelo contrário, ao terem consciência de sua atividade e do mundo em que estão, ao atuarem em função de finalidades que propõem e se propõem, ao terem o ponto de decisão de sua busca em si e em suas relações com o mundo, e com os outros, ao impregnarem o mundo de sua presença criadora através da transformação que realizam nele, na medida em que dele podem separar-se e, separando-se, podem com ele ficar, os homens, ao contrário do animal, não somente vivem, mas existem, e sua existência é histórica (Freire, 2021, p.124).

A história, compreendida como a sucessão de eventos ao longo do tempo, está intrinsecamente ligada à forma como as pessoas interagem com seu território e como essa interação molda o curso dos acontecimentos. Assim, a existência histórica dos seres humanos destaca a dinâmica temporal e evolutiva da relação entre pessoas, natureza e território na formação do patrimônio.

Prática XII - Colaborações afetivas na oficina

O desenvolvimento das práticas artísticas atrai olhares chamando atenção de quem passa. Na casa das pessoas todos ficam disponíveis às ações e necessidades

que surgiram, como a falta de um vasilhame com água, ou de uma cadeira para servir de suporte, empréstimo de uma mesa, doação de uma parede ou ajudar a colar o lambe-lambe dos amigos.

As relações afetivas se tornam mais potentes nestes momentos, num lugar de fortalecimento de laços de trabalho a várias mãos.

Fotografia 49 - Refilagem a várias mãos.



Foto: Patrícia Lemos, 2023.

A trama de afetos é como uma dança a vários corpos que se cruzam em comum acordo. Esse bailado espalha a música escrita por ações de generosidade e respeito que afetam a comunidade como um bom perfume no salão da vida.

Nas imagens abaixo, percebemos o engajamento das pessoas no exercício. A senhora ao centro da Fotografia 50 (abaixo), Dona Dagmar, foi muito presente, tanto nos contatos por telefone, quanto no recorte e colagem da tela do seu esposo, Seu

Raimundo. Ela sempre esteve disponível para ajudar: uma das características dos familiares das Pessoas de Referência.

Fotografia 50 - Colagem em tecido de ráfia.



Vítor de Sampaio, Dona Dagmar e Seu Raimundo sentindo as bolhas de ar por baixo do papel e entendendo como o deslizar dos dedos na cola as fazem sumir e firmar o papel. Foto: Filha do casal, 2023.

Seu Raimundo se fazendo presente e atento ao planejamento de colagem na oficina com Irmão Vicente e Seu Toin enquanto a Professora Patrícia Lemos, nossa orientadora nesta investigação, com a mão na tesoura, ajudando a recortar as imagens para a colagem na tela, ao mesmo tempo que atenta à contação de histórias destes três pescadores/artistas (Fotografia 51).

Fotografia 51 - Oficina de lambe-lambe.



Foto: Professora Cristina, 2023.

Fotografia 52 - Registro das telas produzidas na oficina.



A partir da esquerda, em pé: Seu Raimundo, Professora Patrícia Lemos, Seu Toin, Vítor de Sampaio, Irmão Vicente e sua neta Mayra, filha da professora Cristina, que está abaixada, logo à frente do lado esquerdo. Foto: o autor, 2023.

Nas oficinas para construção das telas, podemos mergulhar nas narrações de memórias das águas que quebram na Praia do Coqueiro. As salas e os terraços de casa são ateliês de pesca, lugar de convivência e de passagem. As oficinas viraram local de produção de arte, de conhecimento reavivado e de afetos consolidados.

Os olhos das esposas, maridos, filhos e amigos brilham ao ver quem admira sendo reivindicado como arte. Há o reencantamento pela *obra patrimônio* que enfeita a sala e rua, e diz que ali está presente *sabedoria, beleza e amor*.

Prática XIII - Curadoria e adaptação de paredes e muros

Como forasteiro nos colocamos como participante das propostas que surgem a partir da comunidade ativa. Determinar o local onde as intervenções terão um efeito visual maior e mais potente é uma tarefa que aprendemos a aplicar como técnica para a melhor leitura das imagens, mas não é o caso desta etapa do processo.

A maioria das casas da comunidade tem o muro baixo, não comportando a dimensão definida das obras que giram em torno de um metro e meio de largura por dois metros de altura, e outras de dois metros quadrados. A partir do fator *tamanho do muro* disponível na casa das pessoas de referência, chegamos à conclusão de adaptação com reboco ou de procurar um muro ou parede que possa ser cedido para receber o lambe-lambe.

Fotografia 53 - Seu Raimundo procurando um muro próximo a sua casa.



Foto: o autor, 2023.

Nossa primeira intervenção, que foi com a obra do Seu Raimundo, só pôde acontecer pelo apoio que a família do Seu Antônio Carlos Miranda e Dona Conceição de Maria Martins deram ao ceder a lateral da sua casa para a intervenção.

Fotografia 54 - Preparação da parede para receber lambe-lambe.



Na imagem: Irmão Vicente como nosso ajudante na preparação e sustento da escada andaime, Vítor de Sampaio e Seu Raimundo. Foto: Patrícia Lemos, 2023.

O casal dono da casa estava trabalhando na limpeza e preparação de uma casa de veraneio próxima, que fica sob sua responsabilidade. Nós, da equipe desta colagem (Vítor de Sampaio, Professora Patrícia Lemos e Seu Raimundo), fomos até os dois e numa breve conversa, com seu Raimundo nos apresentando e iniciando uma introdução sobre o que queríamos fazer, rapidamente permitiram a intervenção na parede da casa deles.

A colaboração da comunidade foi de grande importância nesta trama artística. A exemplo da imagem abaixo em que foi cedida a parede lateral de uma casa de aluguel do pescador aposentado Seu Caibiu, Irmão do Seu Toin. Este reboco foi feito

nas dimensões de um metro e meio de largura por dois metros de altura para receber a imagem do Irmão Vicente.

Fotografia 55 - Reboco aplicado.



Foto: o autor, 2023.

Fotografia 56 - Irmão Vicente pintando.



Foto: o autor, 2023.

Logo que a argamassa secou, o pescador já cuidou de preparar a tinta branca para base da intervenção e aplicação da tinta laranja numa representação estilizada do pôr do sol na Praia do Coqueiro.

Para a colagem da obra da professora Cristina, precisamos também de autorização do muro que ela escolheu. Fica na frente de sua residência e pertence a uma família de Teresina. Os donos visitam o bairro em períodos de férias e em temporadas. A Professora Cristina entrou em contato com eles por aplicativo de mensagens e, logo que viram a arte digital, permitiram a ação de imediato.

Fotografia 57 - Reboco para obra da professora Cristina.



Foto: o autor, 2023.

O muro também precisou de adaptação com reboco e pintura. As dimensões dele ficaram com dois metros quadrados.

Tanto o reboco na casa do Seu Caibiu, quanto no muro cedido pelos vizinhos, foram articulados pela professora Cristina e seu esposo, Flavio Bagre. Os dois fizeram uma reforma na escolinha de reforço, que também é a residência do casal, e sobrou um pouco de areia e cimento, e utilizamos esse material para a massa. Flávio entrou em contato com seu amigo pedreiro que já nos fechou um orçamento do serviço e no dia seguinte ao contato, iniciou o serviço.

Prática XIV - Aplicação de lambe-lambe

Esta etapa é definitivamente a mais esperada pelos co-e-laboradores. O momento onde eles imprimem sua própria imagem no espaço coletivo. Desde a preparação da cola até a finalização, eles são pura concentração na ação e esmero com o material. Logo aparecem curiosos e amigos dispostos a colaborar com a aplicação ou mesmo observar o acontecimento. Como já foi dito anteriormente, a primeira aplicação de lambe-lambe em grandes dimensões foi também o primeiro teste.

Fotografia 58 - Lambe-lambe do seu Raimundo aplicado.



Seu Raimundo observando a evolução do processo e prestando atenção onde está aplicando a tinta e qual o próximo passo a ser seguido. Foto: o autor, 2023.

Não quisemos interferir, nem na definição de paredes, nem no que poderia ser feito como adaptação para receber a colagem. Enfrentamos muito sol e lutamos contra o vento do mar e a colagem sofreu alguns danos em partes do papel ao se dobrar com e grudar em outras partes que já tinham cola.

Como uma arte de rua, marginal, e por muitos, ditos intelectuais, rechaçada, mantivemos a obra sem interferência durante alguns dias e observamos que a comunidade fez várias sugestões do que poderia ser feito para melhorar a visualidade dela e a ideia comum foi de colocar um fundo branco para realçar a figura humana e de pronto nos reunimos fizemos a intervenção com tinta branca.

Fotografia 59 - Pintura contornando o lambe-lambe.



Seu Raimundo observando a evolução do processo e prestando atenção onde está aplicando a tinta e qual o próximo passo a ser seguido. Foto: o autor, 2023.

Fotografia 60 - Obra finalizada do Seu Raimundo.



Foto: o autor, 2023.

As demais intervenções artísticas tiveram aplicação de base branca pelo que as pessoas já idealizaram de como deveria ser o suporte.

Fotografia 61 - Irmão Vicente preparando a cola.



Foto: o autor, 2023.

Fotografia 62 - Colagem de lambe-lambe do Irmão Vicente.



Na imagem: Seu Raimundo, Vítor de Sampaio e Irmão Vicente. Foto: Flávio Bagre, 2023.

As imagens anteriores (Fotografias 60 e 62) nos mostram uma estilização de pôr do sol através de uma camada de tinta laranja. Sobre esta figuração, já havíamos conversado em vários momentos que esta visualidade da horizontalidade do mar e do

movimento vertical do sol é também comum à memória coletiva para a comunidade e para quem visita o Território.

Prática XV - Colaborações afetivas na aplicação do lambe-lambe

O maior exemplo de afetividade é a presença das pessoas de referência como Patrimônio Vivo participando das colagens umas das outras. Irmão Vicente esteve na aplicação do lambe-lambe do Seu Raimundo. Este esteve na oficina com Irmão Vicente e Seu Toin na casa da professora Cristina que, por sua vez, participou da aplicação do lambe-lambe do Seu Toin e do Irmão Vicente junto com Seu Raimundo. É uma verdadeira rede de colaboração que afina laços afetivos entre as pessoas Patrimônio Vivo.

A partir das colaborações, podemos perceber a potência que as relações têm de dinamizar ações em prol da coletividade. Cada um contribui da maneira que pode e quando pode dentro de suas possibilidades.

Na imagem abaixo (Fotografia 63) temos o registro de três homens unidos pela vida no mar, pelas relações de amizade e respeito que os uniram na vida e pela consideração que um tem pelo outro ao estarem juntos em um momento de confraternização pela obra exposta, ao mesmo tempo de dor pela perda de um amigo pescador.

Fotografia 63 - Pescadores na frente da obra do Irmão Vicente.



Foto: o autor, 2023.

Poucos minutos antes da obra ser colocada na parede, eles tiveram a notícia do falecimento de um companheiro de profissão em comum que morava em outra comunidade, rapidamente logo após a intervenção artística, Irmão Vicente recebeu Seu Antônio da Laura para irem fazer suas últimas homenagens ao amigo.

Prática XVI - Restauro pós intervenção de arte pública

Ainda não foi possível planejar nenhum tipo de intervenção com o propósito de restaurar as obras expostas, com exceção de retoque com giz de cera e tinta acrílica na obra do Seu Raimundo e a colagem de parte do rosto da imagem do Seu Toin que foi rasgado. Interações como essa são comuns em obras de arte pública. O ideal é que se faça uma restauração quando o dano comprometer a leitura da imagem.

Como prática, é interessante existir esse tópico para que o restauro, não apenas seja lembrado, mas seja incorporado como medida de cuidado com a conquista da obra pública.

Prática XVII - Intervenção com pintura

Todas as obras tiveram uma intervenção com pintura. Utilizamos um semicírculo laranja simbolizando o pôr do sol na Praia do Coqueiro.

Fotografia 64 – Lambe-lambe da Dona Chaguinha com intervenção de Pintura.



Foto: o autor, 2024.

Outras utilizações de tinta acrílica foram feitas como base dos muros e paredes em que aplicamos reboco, como a obra da Professora Cristina, do Irmão Vicente e do Vêi da Nazaré.

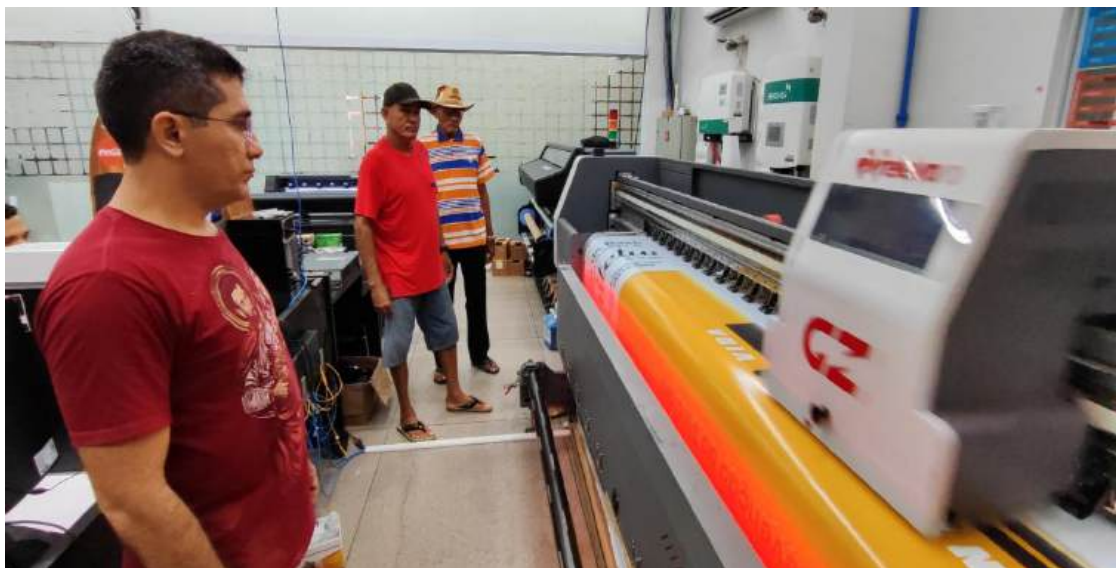
Prática XVIII - Visita à gráfica

Essa possibilidade de entender como é o lugar de onde vem as impressões surgiu a partir das nossas primeiras visitas à gráfica para encomendar as impressões que seriam usadas nas intervenções públicas. Chegando ao local, nos deparamos com máquinas imensas para todo o tipo de produção de imagem impressa. O impacto que o funcionamento das máquinas, cada uma em um setor diferente com profissionais específicos para cada uma delas, nos deixou extasiados.

A partir daí planejamos levar as pessoas para conhecerem mais esse processo sistêmico que é aquele mundo. Conversamos com o dono da empresa que nunca tinha feito algo do tipo, receber pessoas para um passeio, como turistas em um lugar exótico, mas gostou da ideia e pediu apenas que fôssemos no fim da tarde por conta da demanda de serviços ser menor e podermos ter uma mediação mais tranquila.

Para o dia combinado com os colaboradores, alguns não puderam ir por problemas de família como o caso da professora Cristina que teve que acompanhar com urgência seu esposo, Flávio Bagre, ao dentista, e o Seu Toin que trabalhou na pescaria desde a manhã até o momento que marcamos, as 16 horas, no sol a pino, e não estava se sentindo bem. Fomos apenas três pessoas: Vítor de Sampaio, Seu Raimundo e o Irmão Vicente.

Fotografia 65 - Visita à Gráfica Relevô.



Na imagem, Seu Carlos, dono da Gráfica, Seu Raimundo e Irmão Vicente observando como a máquina faz suas impressões com uma boca de cinco metros. Foto: o autor, 2023.

Chegando na gráfica pudemos perceber como o Irmão Vicente e o Seu Raimundo estavam encantados em conhecer máquinas tão precisas e como seus produtos, como cartazes, banners, fachadas de lojas e até mesmo suas imagens para lambe-lambe, eram produzidas. O dono da gráfica se mostrou conhecedor do território dos povoados que rodeiam a Praia do Coqueiro e isso rendeu várias histórias de pescadores e memórias de vida por ambas as partes vividas no mar.

Fotografia 66 - Visita à Gráfica Relevô.



Na imagem, Seu Carlos, Vítor de Sampaio, Seu Raimundo e Irmão Vicente Foto: funcionária da gráfica, 2023.

Esta visita foi um complemento importante para ampliar o conhecimento que envolve a técnica artística do lambe-lambe.

Prática XIX - Mapeamento da Exposição #TecedoresDeAfeto

A partir da última aplicação de intervenção urbana com arte pública, fizemos a inserção de marcadores no mapa de parte do território que identificam o Museu da Vila e as obras. Isto nos possibilitou a visualização da dimensão espacial do percurso da exposição.

Mapa 03 - Percurso da Exposição #TecedoresDeAfeto



Elaborado pelo autor, 2023.

Para fim de visualização, as obras indicadas no mapa estão na seguinte sequência de marcadores:

1. Flávio Bagre

2. Dona Chaguinha
3. Professora Zinheira
4. Vêi da Nazaré (Lorão)
5. Seu Raimundo
6. Seu toin
7. Irmão Vicente
8. Professora Cristina

O percurso da Exposição de território #TecedoresDeAfeto possui 997,19m (linha azul no mapa abaixo) com início na sede do Museu da Vila. Ao fim do trajeto, percorreremos mais uma distância de 727,76m (linha vermelha no mapa) ao retornarmos à sede do Museu, passando por mais intervenções artísticas públicas (marcadores azuis no Mapa 03, acima) produzidas pelo artista e mestre em Arte, Patrimônio e Museologia, Valdeci Freitas.

Prática XX - Abertura oficial da Exposição #TecedoresDeAfeto

A abertura oficial da Exposição #TecedoresDeAfeto aconteceu como prevista em acordo com o Museu da Vila, exatamente no dia 21 de dezembro de 2023, às 16:30h, horário mais confortável para as pessoas da comunidade.

Fotografia 67 – Painéis.



Painéis com Identidade Visual da Exposição e Fixa Técnica. Foto: o autor, 2023.

Aos poucos as pessoas foram chegando e registrando o que lhes interessava.

Como detalhado na *Prática VI - Criação de artes (colagens digitais)*, p. 130, a exposição reúne duas séries a partir de um conjunto de imagens que orientam as pessoas a pensarem sobre as profissões ligadas à terra, ao continente (Série Flor de Salsa, p. 131), e as ligadas ao mar (série Alga Marinha, p. 136). Esta *narrativa curatorial* nos permitiu criar uma experiência significativa para o visitante, ajudando-o a valorizar não apenas obras expostas, mas também as pessoas apresentadas como Patrimônio Vivo.

A instalação das telas, miniaturas das obras expostas no território, foi feita exatamente como consta no APÊNDICE 01 - Memorial Descritivo **da Exposição #TecedoresDeAfeto** (APÊNDICE 01, p. 221): dispostas em pares entre as colunas do corredor que dá acesso às salas. O suporte para colocá-las sempre foi pensado em ser as redes e Seu Raimundo foi o mestre, que com sua expertise trouxe, além das redes, algumas soluções de manuseio de cordas e linhas.

Fotografia 68 – Telas dispostas em suporte de rede de nylon.



Frame de vídeo: o autor, 2023.

Houve todo um cuidado em como as pessoas teriam acesso a essas obras em miniaturas. Na disposição de altura, procuramos deixar com que as miniaturas ficassem à altura dos olhos da maioria, sendo que o centro das telas ficou a um metro e quarenta (1,40m) do solo. Também nos preocupamos com a legibilidade de todos os textos expostos e principalmente com o tamanho das legendas que continham

informações como título, autor, material, dimensões e ano.

As imagens a seguir (Fotografias 69 e 70) relatam visualmente um pouco do ambiente que foi criado na sede do Museu da Vila.

Fotografia 69 – Painéis de apresentação.



Na imagem o Seu Silvio Delfim, morador da comunidade registrando a exposição. Foto: o autor, 2023.

Fotografia 70 – Abertura da Exposição.



Professora Cristina falando uma pouco da sua experiência e nos preparando para iniciarmos o percurso da exposição de território. Foto: Jacqueline Dias, 2023.

Logo após a abertura oficial com nossas falas, como proponete da pesquisa e

da Professora orientadora, Patrícia Lemos, a palavra foi aberta para quem quisesse se expressar e professora Cristina (Fotografia 70, acima) contribuiu relatando parte da sua experiência dentro do processo e explicando um pouco de como se dariam as comunicações das obras expostas pelo percurso onde cada pessoa de referência foi convidada a conversar com a audiência presente.

As imagens a seguir (Fotografias 71 a 72) são auto explicativas enquanto texto visual que retrata alguns momentos dos quase dois quilômetros percurso de saída e volta ao Museu.

Fotografia 71 – Comunicação na obra do Flávio Bagre.



Foto: Jacqueline Dias, 2023.

Fotografia 72 – Comunicação na obra da Professora Cristina.



Foto: Alexandre Melo, 2023.

Fotografia 73 – Comunicação na obra do Seu Raimundo.



Foto: Alexandre Melo, 2023.

Fotografia 74 – Comunicação na obra do Lorão (Véi).



Foto: Alexandre Melo, 2023.

Fotografia 75 – Comunicação na obra da Professora Zinheira.



Foto: Alexandre Melo, 2023.

Devido a condições externas, nem todas as pessoas de referência estavam dispostas ou disponíveis a participarem desta ação, como a Dona Chaguinha que trabalha como garçomete em um restaurante na beira do mar e não pôde comparecer, e os pescadores, Irmão Vicente e Seu Toin, que tinham passado a manhã no mar e estavam exaustos, mas ficaram até o retorno dos que completaram a visita para uma confraternização com alguns comes e bebes feitos com lanches típicos da comunidade, como *chá de burro* (mingau de milho que recebe vários nomes diferentes dependendo da região do Brasil), pão de queijo, bolo de canela, sucos e café.

Narrativa Curatorial da Exposição

Como toda exposição de artes visuais, #TecedoresDeAfeto é uma apresentação de obras, que neste caso, são de arte pública em formato de lambe-lambe e tem como narrativa curatorial evidenciar pessoas da comunidade como referência de Patrimônio Vivo, sendo que a valorização das pessoas como *bem coletivo* está diretamente relacionada à preservação do meio ambiente e da *paisagem cultural* local, pois os moradores da comunidade são seus principais guardiões.

Por este motivo, trabalhamos com a ideia de que o curador “seria aquele que está incumbido de cuidar, zelar e defender os interesses do artista e dos trabalhos de arte” (Alves, 2010, p.43), e neste sentido a Exposição se evidencia como uma experiência desta função, visto que, as pessoas convidadas a serem co-elaboradoras, são estes cuidadores que participaram de toda a produção da Exposição, desde aprenderem a técnica de colagem com a confecção das miniaturas em tela de ráfia, da colagem obras em grandes dimensões no território, e também da produção até a comunicação das obras na Abertura da Exposição.

A partir da ótica das relações que se deram neste processo, “[...] a curadoria também é uma obra de arte [...]” (Bhabha, 2012, p. 22). Um processo relacional a/r/tográfico de uma narrativa curatorial que guia pessoas interessadas pela exposição e as permite criar seu entendimento das obras apresentadas, mas #TecedoresDeAfeto não possui uma doação explícita de informações, ela é um conjunto de intervenções artísticas na paisagem diária da comunidade em que as

obras são públicas, pois estão expostas na rua para que os visitantes à comunidade estejam livres para interpretá-las por si mesmos.

O único recurso expográfico disponível são os códigos QR que quando ativados por celular, fornecem informações básicas sobre as pessoas retratadas, mas mesmo assim ainda temos uma exposição em que contexto e detalhamento são uma construção entre visualidade e imersão na comunidade.

Como alternativa, o visitante tem a possibilidade de agendar com o museu uma comunicação guiada, ao mesmo tempo que pode caminhar pelo bairro e fazer a sua própria sequência de visita entre as obras. Esta possibilidade de comunicação não suprime a característica da Exposição de ser implícita, pois estamos falando diretamente da percepção visual primeira.

Prática XXI – Desmontagem da estrutura de abertura

Este processo se faz necessário em relato, pois põe em evidência características expressivas da Exposição como uma rede de doações, uma verdadeira tecitura de afetos.

Esta tecnologia social de ativação da comunidade, utilizou redes de pesca em uso, cordas, escadas e linhas emprestadas que não poderiam permanecer expostas ao sol e à força do vento por muito tempo. Como o foco da estrutura de Abertura da Exposição não era ser uma exposição paralela à do território, esta ação foi mais um dispositivo de ajuntamento e confraternização que reafirmou o compromisso com os laços conquistados. Neste sentido, desmontar toda a instalação iniciou um novo ciclo ao processo, que foi sua entrega aos cuidados da Universidade Federal do Delta do Parnaíba sob a tutela do Museu da Vila e apoio da comunidade da Vila-bairro Coqueiro da Praia.

Prática XXII - Entrevista Pós-Exposição: Segunda observação das redes afetivas

A estrutura da abertura da Exposição ficou montada até o sábado, 23 de dezembro de 2023, para que pudéssemos aproveitar o ambiente como cenário da segunda etapa das entrevistas, que foram pensadas como parte do processo de análise da pesquisa.

Fotografia 76 – Artistas/co-e-laboradores/expositores.



Conversa sobre as sensações após a exposição. Iniciando da esquerda: Seu Raimundo, Vítor de Sampaio, Irmão Vicente e Lorão (Véi). Foto: Alexandre Melo, 2023.

A Entrevista Pós-Exposição (*APÊNDICE 08 - Entrevista Pós-Exposição com Co-e-laboradores, p. 255*) foi planejada como uma conversa sobre a percepção que se teve, da obra dentro de casa e da outra obra como intervenção pública em percurso museal, por parte das pessoas Patrimônio Vivo e, com isso, tentarmos entender o que as pessoas de referência sentiram ao serem compreendidas como protagonistas de uma obra de arte produzida coletivamente.

Fotografia 77 – Entrevista com Irmão Vicente.



Foto: Alexandre Melo, 2023.

Este questionário é semiestruturado como um roteiro que mima a conversa em busca de entender o que essas pessoas em contato com a obra sentiram, tanto de sua família e de pessoas mais próximas dentro de casa, quanto de outras de fora, e também sobre o que vier à mente quando se pensa no processo e no que reverbera da obra de arte pública.

Fotografia 78 – Entrevista com a Professora Cristina.



Foto: Alexandre Melo, 2023.

O importante desse momento foi entender como eles se percebem em todo o processo e como os atravessamentos gerados na realidade deles foi percebido e se

projeta na comunidade.

Prática XXIII - Produção de texto para plataforma digital do Museu da Vila

O material textual produzido tem o intuito de ser o conteúdo informativo para mediação sobre as Pessoas de Referência evidenciadas como Patrimônio Vivo e sobre a investigação e seu processo compartilhado. Foi elaborado de forma colaborativa entendendo e respeitando as especificidades de cada indivíduo a partir de conversas informais e das entrevistas cedidas pelas pessoas.

Prática XXIV - Curadoria do texto e de imagens para compor o perfil de cada postagem

As informações geradas para compartilhamento via internet, imagem e texto, foram devidamente consultadas para que não houvesse nenhum dissenso. Todas as dúvidas por parte do pesquisador foram sanadas em conversas com os co-elaboradores que prontamente contribuíram quando indagados sobre o conteúdo do texto e sobre as fotografias foram escolhidas previamente para comporem a publicação em rede social.

Prática XXV - Postagem em plataforma digital do Museu da Vila




O Museu da Vila tem como principal plataforma de divulgação o *Instagram* sob o perfil @museudavila. A rede social possibilita a veiculação de informações visuais, sonoras e textuais.


A publicação pode ser feita com uma imagem única ou em até dez imagens em sequência, essa segunda possibilidade recebe o nome de carrossel, pois as imagens são visualizadas horizontalmente. À publicação, única ou carrossel, podem ser adicionados dados adicionais como legenda, música, localização e/ou marcação de

perfis nas imagens. A possibilidade de música no carrossel só fica disponível caso não haja vídeo dentre as imagens.

Para as postagens na rede social, fizemos a divisão das imagens em quatro partes. Abaixo ilustramos essa divisão a partir da postagem da Dona Chaguinha.

Quadro 08 – Identificação das postagens por sua composição em partes.

	<p>Parte 1 – Imagem que inicia o <i>carrossel</i>. É a apresentação da sequência com as principais informações de imagem e texto. Nela tem o nome da Exposição, o nome da série a qual a obra faz parte, a obra de lambe-lambe em grandes dimensões e o nome da Pessoa de Referência que aceitou ser colaboradora.</p>
	<p>Parte 2 – Cinco imagens da Pessoa de Referência em momentos distintos da pesquisa ou em suas atividades cotidianas.</p>
	<p>Parte 3 – Marca da série a qual a imagem faz parte e Identidade Visual da Exposição #TecedoresDeAfeto.</p>

	<p>Parte 4 – Imagens de identificação do Museu da Vila, tanto da sede do museu, a partir de sua fachada, quanto obras contidas nas das séries flor de salsa e alga marinha, a partir do mapa de percurso da Exposição.</p>
---	--

Elaborada pelo autor, 2024.

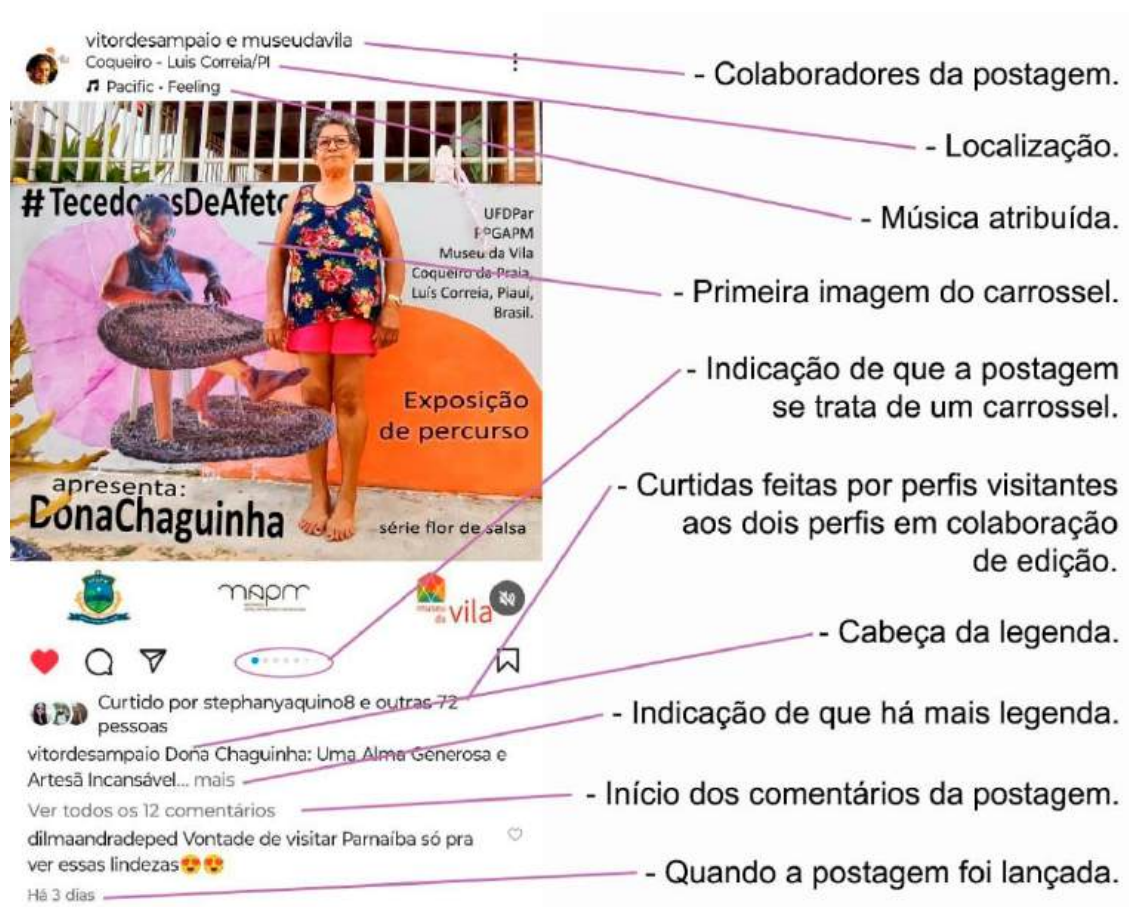
Essas divisões se fizeram necessárias para que alguns elementos fossem recorrentes em todas as postagens. Principalmente as *Partes 3 e 4* em que temos uma identificação comum a todas as oito postagens.

Pelo aplicativo de celular da rede social, podemos dividir a edição de informações da legenda e marcação de perfis. Utilizamos esta estratégia para não sobrecarregarmos a pessoa que administra o perfil do Museu.

Fizemos as postagens, inicialmente em nosso perfil, como proponente da pesquisa #TecedoresDeAfeto e compartilhamos a edição com o perfil do Museu da Vila como *colaborador*, isso permite que a postagem, além de poder ser editada pelos dois perfis, também possa ser veiculada na galeria de postagens, que o *Instagram* chama de *feed*, dos dois perfis. Essa função aumenta o alcance da postagem a um maior número de perfis.

A imagem a baixo mostra um *print* de tela, feito por celular, onde podemos verificar a coedição indicada como colaboradores da postagem.

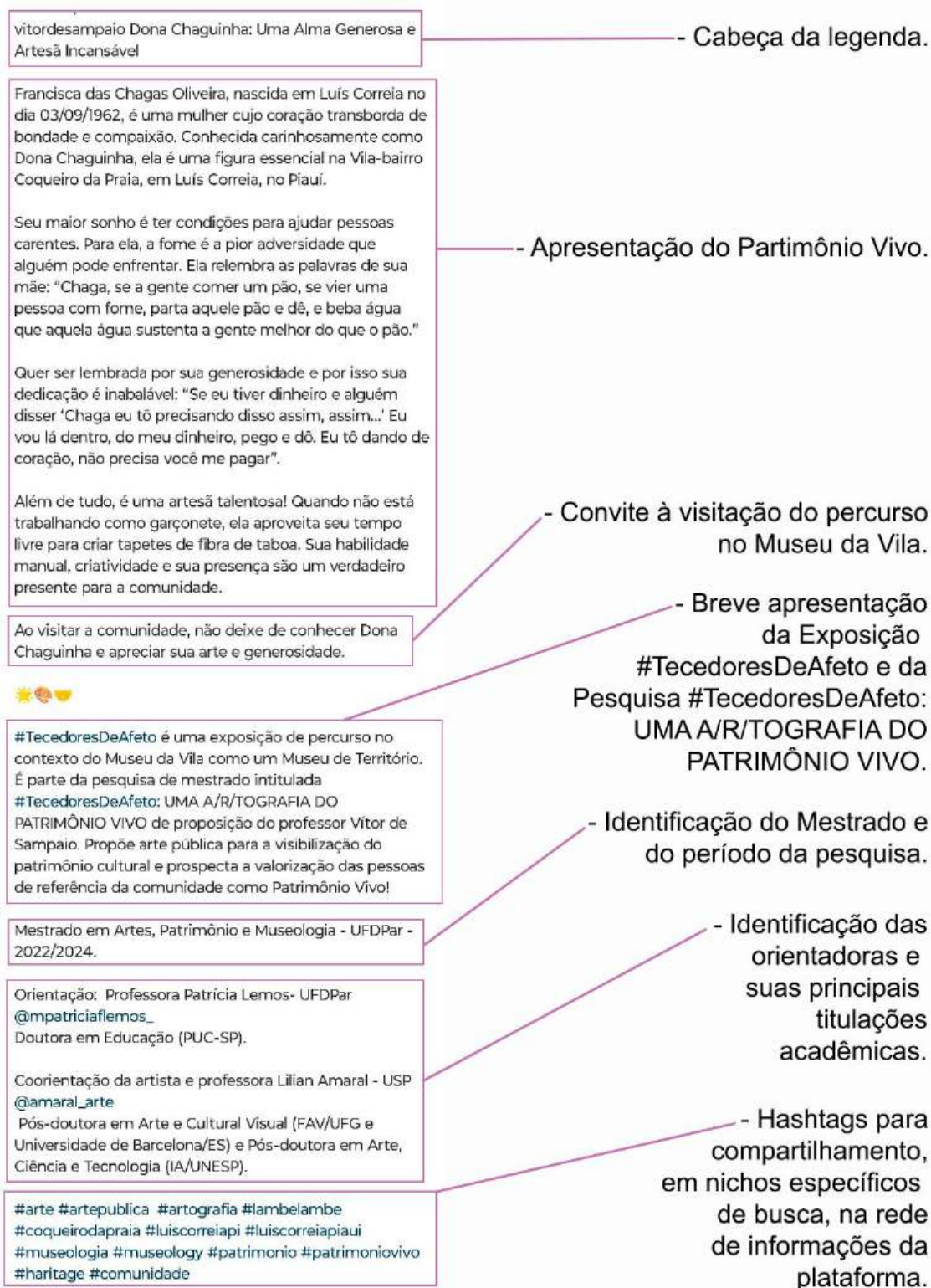
Figura 12 – Modelo das postagens.



Elaborado pelo autor, 2023.

A imagem seguinte (Figura 13) é outra captura de imagem de tela de celular em que procuramos evidenciar cada elemento da escrita na postagem.

Figura 13 – Elementos que compõem a legenda das postagens.



Elaborado pelo autor, 2023.

Cada elemento textual da postagem teve sua finalidade definida com um objetivo claro de conter as informações básicas na estrutura da plataforma digital *Instagram*. A rede social permite apenas 2200 caracteres de legenda.

Prática XXVI - Confecção e Aplicação de QR code

Um *QR code*, abreviação de *Quick Response code* (código de resposta rápida), é uma evolução do código de barras comum que pode ser escaneado por um dispositivo, como um smartphone, para fornecer informações rapidamente. Os *QR codes* são compostos por padrões de quadrados pretos em um fundo branco e podem armazenar uma variedade de informações, como *links* (conexões virtuais) de *websites*, textos, números de telefone, entre outros. Eles são frequentemente utilizados para facilitar o acesso a informações digitais de forma rápida e prática, sendo amplamente empregados em áreas como publicidade, pagamentos móveis e identificação de produtos.

Utilizamos este recurso como ferramenta de direcionamento às postagens feitas na rede social *Instagram* para potencializar as obras produzidas como arte pública expandida na rede virtual. Os códigos impressos e colados ao lado das intervenções públicas elevam o trabalho a uma dimensão paralela à realidade física onde os usuários da rede mundial de computadores têm acesso a mais informações das pessoas Patrimônio Vivo, como detalhado na Prática anterior.

A vida da prática = corpo expandido + afetos

O fim de um ciclo de movimentação da rede de afetos não significa que o balanço da rede seja afetado de forma negativa, desativando nós. A vida continua em ação e reação, tem-se aí acordos que reeditam os corpos. De acordo com a professora Celina Olivindo, “o ciclo de vida da prática, que se apresenta em campo de forma cíclica e contínua, desvincula a ideia de início, meio e fim de processo, ampliando os afetos [...]” (Olivindo, 2021, p.119).

A trama das práticas artísticas construíram um tecido de relações sem forma específica no tempo, mas que modelam o território como corpo de assentamento do Patrimônio Vivo em guerra pela permanência.

O fluxo da vida de cada prática se dilata no tempo e “[...] segue uma lógica que parte do nascer que às vezes não é claro, como a prática de comer, seguindo um processo de (re)criar as práticas a partir dos afetos existentes na própria prática” (Olivindo, 2021, p.119). Neste sentido, “o tempo mesmo se converteu em conteúdo” (Amaral, 2018, p. 179) ao expandir a existência das Práticas Artísticas para a vida das Pessoas de Referência enquanto experiência impressa nestes corpos e, sobretudo, enquanto valorização do Patrimônio Vivo.

6 - ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

6.1. Compreendendo a investigação a/r/tográfica do Patrimônio Vivo

Esta pesquisa-ação a/r/tográfica propõe redimensionar as pessoas de referência da comunidade ao entendimento coletivo de Patrimônio Vivo de natureza imaterial, portanto, ela se deu por uma investigação de caráter qualitativa, básica, tendo como parâmetro a classificação das ciências pela CAPES (2022) que coloca as teorias conceituais apresentadas sobre museologia e arte dentro da “Escola Humanidades”, sendo que as especificidades sobre patrimônio imaterial teorizados pela Museologia estão organizadas na área das Ciências Sociais Aplicadas e as da Arte⁴⁶ nos conhecimentos categorizados como Linguística, Letras e Artes. De acordo com Minayo (1994) a pesquisa qualitativa se preocupa:

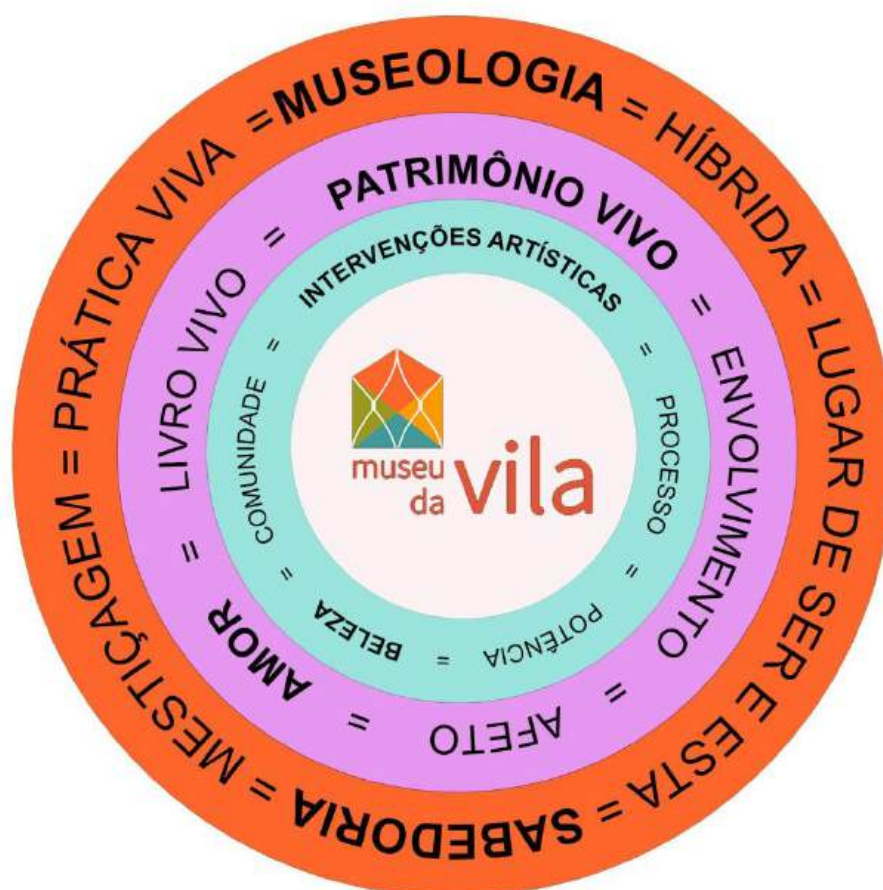
[...] com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com um universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das

⁴⁶ Na introdução de A HISTÓRIA DA ARTE, um dos livros mais conhecidos e lidos no mundo sobre teorias e história arte, o crítico e historiador Ernest Hans Gombrich, nos fuzila à queima roupa com uma informação chocante na primeira frase: “Não existe realmente a que se possa dar o nome de Arte” (Gombrich, 2015, p.15). Para ele também não existe arte com “a” maiúsculo, “Arte” nesta grafia é um fetiche, “existem apenas artistas”. Está usado assim no texto por ser o nome da categoria de classificação da CAPES.

relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (Minayo, 1994, p. 21-22).

Nesta ótica, como não é interessante quantificar os dados e acontecimentos subjetivos dessa realidade de vivências em constantes revoluções, organizamos uma triangulação dos conteúdos, conceitos e práticas artísticas que se mostraram determinantes na investigação a/r/tográfica a partir da categorização metafórica das informações em *museologia* como “híbrida = lugar de ser e estar = sabedoria = mestiçagem = prática viva”, do *patrimônio vivo* como “envolvimento = afeto = amor = livro vivo” e das *intervenções artísticas* como “beleza = potência = processo = comunidade”, mas não pensando numa sequência lógica e didática cartesiana, mas mestiça, visto que “a análise do material se processa de forma cíclica e circular, e não de forma sequencial e linear” (Moraes, 2022, p.6).

Figura 14 - Hibridização entre museologia, patrimônio e intervenções artísticas.



Desenvolvido pelo autor, 2023.

O sequenciamento das Práticas Artísticas como planejamento processual, proporcionou uma orientação que possibilitou a reflexão didática da evolução das ações, tendo em vista uma construção viva, um fazer capaz de se reformular pela subjetividade das interações, já que foi trilhado.

Pelo exposto, os três próximos tópicos sintetizam essas ideias para produção do questionário pós-intervenção que será uma ferramenta de percepção e entendimento de como o processo afetou a comunidade.

6.1.1. Museologia = híbrida = lugar de ser e estar = sabedoria = mestiçagem = prática viva

O território museológico e o espaço museográfico são vistos, sentidos para além do espaço físico em sua breve materialidade. O ser humano está gravado nas ruas, nas paredes das casas, na maneira como construíram as muretas da antiga vila pesqueira e que ainda influenciam as grandes obras arquitetônicas que contornam os limites da praia e adentram o bairro, portanto a trama afetiva construída pelas relações se dá tanto pelas pessoas que escrevem na natureza, quanto pelos laços sentimentais que são atribuídos ao lugar escolhido e que geram novos escritos.

A trama afetiva construída por meio das relações humanas é profundamente ligada ao espaço escolhido. As pessoas deixam sua marca não apenas fisicamente, mas também emocionalmente. Elas atribuem à sua vida os lugares por onde passam. Como o pesquisador Yi-Fu Tuan destaca, “em qualquer lugar onde haja seres humanos, haverá o lar de alguém – com todo o significado afetivo da palavra” (Tuan, 1980, p.130). Esse significado se desenvolve à medida que o espaço, inicialmente indiferenciado, transforma-se em lugar, ganhando valor ao ser conhecido.

A transição de espaço para lugar é fundamental para entender a internalização desses espaços nos territórios. De acordo com Tuan (1983, p.6) “espaço é mais abstrato do que lugar. O que começa como espaço indiferenciado, transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor”. Neste sentido, estamos projetando um museu que pense seu patrimônio como transformador do território em forma de uma trama de lugares afetivos onde “esses lugares interiorizam-

se nos territórios, tornando-os territórios culturais” (Risso, 2015, p. 312). Valorizando as pessoas da Vila-bairro Coqueiro da Praia, potencializamos a visão dos lugares existentes nele e essa interação complexa destaca a riqueza das relações entre as pessoas e o ambiente, proporcionando uma compreensão mais profunda do significado dado ao lugar escolhido.

6.1.2. Patrimônio vivo = envolvimento = afeto = amor = livro vivo

O patrimônio imaterial aqui identificado nas pessoas de referência vistas como *Patrimônio Vivo*, permeado pela complexidade das interações sociais, evidencia narrativas de pessoas comuns. Nesta perspectiva, a sociedade se depara com uma riqueza de perspectivas que estavam ocultas nas sombras do anonimato e a valorização do patrimônio social passa a ser um ato de reconhecimento da pluralidade de vozes que são indicadas pela própria comunidade para a construção do saber coletivo.

Entendendo esse saber como identidade, ela se reinventa enquanto livro vivo de afetos necessitando de ferramentas de leitura. Neste sentido, não queremos aqui inventar formas de percepção, visto que perceber é uma habilidade individual, mas apenas destacar que a coletividade é formada por co-e-laboradores focados em se entender enquanto grupo e isso não é tarefa fácil. Cuidar, não é fácil - ressignificando a ideia de amar como cuidado.

6.1.3. Intervenções artísticas = beleza = potência = processo = comunidade

A beleza nas intervenções artísticas não se limita à aparência visual - ela reside no poder de evocar emoções, provocar reflexões e promover a interconexão entre diferentes elementos do cotidiano.

O processo artístico, nesse contexto, emerge como uma jornada dinâmica, onde artistas e comunidade se entrelaçam, cocriando narrativas visuais que transcendem as fronteiras físicas e alcançam o mnemônico, o patrimônio coletivo.

Essa potência criativa se manifesta nas mentes e corações da comunidade, inspirando mudanças sociais e culturais onde o território “tem historicidade, tem várias dimensões, mas, sobretudo, tem memórias, identidades e simbolismos” (Risso, 2015, p. 318). É nesse ponto de convergência que a potência do processo artístico se revela, na capacidade de unir as pessoas em torno de um propósito comum para fortalecer os laços comunitários e construir pontes entre as diferentes camadas do tecido social. Estamos diante não da produção de arte para cumprir metas acadêmicas, mas da criação de um legado que transcende a efemeridade das obras produzidas criando um ciclo de influência mútua que fortalece os laços sociais e promove uma sensação de pertencimento.

6.2. Interações da comunidade com as obras públicas

Dia 19 de setembro de 2023, recebemos da Professora Cristina uma fotografia que evidenciava a interação das pessoas que passam pela rua na frente de um lambe. Nela, o rosto do pescador estava arrancado.

A colaboradora expressou uma indignação em relação à mudança de comportamento existente no bairro referente ao lidar com o patrimônio alheio. Para ela, o bairro não é o mesmo de antigamente quando a própria comunidade não tocava no que era de seus vizinhos e que “não há mais lugar isento desse tipo de pessoa”.

A partir do olhar da co-e-laboradora, percebemos sua insatisfação com o ocorrido, mas, em se tratando do espaço público e de acesso direto a transeuntes, intervenções artísticas estão sujeitas à interação com a vida cotidiana. Neste sentido, a arte produzida está em processo de vivenciar o dia-a-dia local criando experiências de afetação.

Fotografia 79 - Intervenção no lambe-lambe do Seu Toin.



Foto: Professora Cristina, 2023.

Logo depois, quando estivemos no local, Seu Toin relatou que encontrou um pedaço da impressão bem distante da obra e que outro morador de uma outra rua prontamente o ajudou a colar. A solidariedade se fez em ação.

Fotografia 80 - Detalhe do rosto com parte recuperada.



Foto: o autor, 2023.

Analisando por um lado negativo, temos a deterioração das obras, tanto por parte da natureza, quanto das interações humanas como tocar, riscar ou tirar um pedaço, mas, a partir de um olhar das relações, temos um outro lado positivo que é o fortalecimento de debates que envolvem o bem coletivo criado de forma co-e-laborativa e que geram o cuidado deste bem. Por este motivo é que percebermos a interação com os lambe-lambes como experiência da obra no espaço de vivência da comunidade. A obra de arte pública gerando história de experiências.

6.3. Por um novo território

O conceito tradicional de museu como uma estrutura física centralizada está em constante evolução, dando lugar a uma abordagem mais dinâmica e inclusiva. O território museal agora transcende as paredes institucionais, tornando-se um agente ativo e disperso nos locais de existência das comunidades. Este novo paradigma museológico busca transformar não apenas a percepção do museu, mas também a forma como ele interage com a comunidade e os visitantes, estabelecendo-se como um verdadeiro Museu de Território.

Com relação ao Museu da Vila, sua atuação pode ser entendida como a percepção da sua presença localizada que vai além do seu físico local, abrange tanto o território, quanto o tempo mnemônico recente da comunidade rediscutindo seu passado. Ele se ramifica por meio de ações que abordam os problemas identificados pela comunidade, promovendo uma epistemologia da visualidade que destaca o poder de mediação entre articuladores e visualizadores, não havendo distinção entre um grupo e outro, visto que colaboradores também podem ser apresentados a novas formas de percepção da visualidade, a partir do que é trazido pela comunidade.

Neste contexto, “as práticas museológicas produzem o espaço museal tanto dentro de um prédio (instituição)⁴⁷, quanto em qualquer outro lugar (ambiente) [...]” (Soares; Baraçal, 2017, p. 283). Elas moldam o território como um ambiente extra sensorial pela inovação na configuração de conceitos de localização, pois é:

⁴⁷ Como exemplo temos a sede do MUV, como a estrutura física de referência na região.

“[...] na seleção/recorte e na construção da narrativa expográfica (apresentação/representação) que reside grande parte da configuração de sentidos engendrada pela operação museológica” (Soares; Baraçal, 2017, p. 283).

Este trabalho de ressignificação é contínuo pela natureza da vida cotidiana atrelada, redefinindo o museu como articulador social, um “canal de comunicação” (Primo, 1999) vivido no lar, na sala, na mesa de jantar.

Ao compararmos o Museu Tradicional e a Nova Museologia na perspectiva do Museu da Vila como museu de Território, observamos mudanças significativas em vários aspectos. A audiência deixa de ser passiva tradicionalmente para se tornar participativa, envolvendo a comunidade e os visitantes. O patrimônio deixa de ser apenas composto por coleções para abranger, além do saber-fazer das pessoas, quanto sua existência física enquanto agente promotor de significados transformação, registrando-as como Patrimônio Vivo. A estrutura deixa de ser centralizada em um edifício para se tornar multifocada, incorporando o território e o ambiente cultural.

A Museologia, antes como uma disciplina científica e prática, assume uma abordagem multidisciplinar que visa o desenvolvimento global a partir de uma abordagem interdisciplinar em que ações que eram planejadas e executadas apenas pela instituição, dão lugar a uma abordagem democrática no espaço público, com a elaboração co-e-laborativa de ações.

Em se tratando da educação museal, o modelo bancário, conceituado e combatido por Paulo Freire (2021), é substituído pela capacidade de iniciativa criativa popular, promovendo uma *abordagem libertadora* a partir desse ambiente cultural. Neste sentido, a relação da sociedade com o museu transforma-se de uma visita passiva para uma conexão ativa com o Patrimônio Vivo e seus atravessamentos por afetividade nas relações, refletindo-se na forma como a sociedade se envolve e se torna parte integrante do museu.

As reverberações desse novo modelo evidenciam a comunidade como protagonista em todos os processos museológicos, ao passo que não há apenas visitantes curiosos, mas uma conexão de quem está disponível para vivenciar o

Patrimônio Vivo, proporcionando um acesso mais amplo e enriquecedor à importância da vida.

Em resumo do que expomos acima, preparamos o quadro abaixo reformulando o *Quadro 03 - Museu tradicional x Museu de Território* na página 45.

Quadro 09 - Nova museologia e o novo Museu de Território.

	Museu tradicional	Nova Museologia	Museu de território
Audiência (PARA QUEM)	Do museu ao público passivo.	Da comunidade para a própria comunidade e visitantes.	Na comunidade.
Patrimônio (O QUÊ)	Coleções.	Material e imaterial, natural e cultural	Saber-fazer das pessoas e elas próprias como Patrimônio Vivo no território.
Cenário (ESTRUTURA)	Edifício. (centralizado)	Território. (descentralizado)	Ambiente Cultural. (multifocado)
Museologia (POR QUE)	Disciplina científica e prática.	Desenvolvimento global, enfoque interdisciplinar.	Trans e/ou multidisciplinar.
Ação (QUEM FAZ)	Ação planejada pela instituição.	Ação democrática no espaço público.	Execução co-e-laborativa de ações.
Educação	Bancária.	Capacidade de iniciativa criativa.	A partir do ambiente cultural, libertadora.
Relação da sociedade como o museu	A sociedade vai ao museu.	A sociedade visita a comunidade.	A sociedade se conecta ao Patrimônio Vivo.
Reverberações	Prestígio do próprio museu perante à sociedade.	A comunidade é a protagonista de todos os processos no museu.	

A este quadro foi acrescentada a perspectiva de Museu de Território trabalhado com a comunidade da Via-bairro Coqueiro da Praia a partir da perspectiva do Museu da Vila com tal caracterização. Elaboração do autor a partir de Fernández (1999) e Freire (2021).

Em suma, o Museu de Território representa uma mudança fundamental na concepção museológica, abraçando a descentralização, a participação ativa da comunidade e uma abordagem mais ampla e inclusiva para a preservação e *comunicação das presenças* como patrimônio vivo. Como percebemos, o Museu da Vila é um convite para um novo território de museologia, onde as fronteiras entre o

museu, a comunidade e os visitantes se tornam permeáveis, são um *entre-lugar* que promove uma experiência enriquecedora e transformadora para todos os envolvidos.

6.4. Aspectos Éticos

Todo o registro, a execução do processo e as colaborações se deram de acordo com as normas estabelecidas pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Delta do Parnaíba (CEP/UFDPar, 2022).

As pessoas colaboradoras, após convite público e reiterada a responsabilidade do autor proponente do projeto, foram apresentadas aos instrumentos que, assinados, declaram a voluntariedade de participação em todo o processo. São eles:

- o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE);
- o Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE);
- e a Autorização para Uso de Imagem, Som e Voz.

As pessoas responsáveis por adolescentes assinaram o TCLE (APÊNDICE 03 - **TCLE - Termo de Consentimento de Livre Esclarecido**, p. 232), consentindo a participação de menores de idade que assinaram o TALE (APÊNDICE 04 - **TALE - Termo de Assentimento de Livre Esclarecido**, p. 234), afirmando ciência das suas participações no estudo e do recebimento das informações sobre o processo da pesquisa.

A necessidade da investigação em usar uma Autorização para Uso de Imagem Som e Voz (APÊNDICE 05 - **Autorização para Uso de Imagem, Som e Voz**, p. 236), fez-se necessária para permitir o uso desses metadados na produção das obras públicas de intervenção urbana e/ou, posteriormente, em documentários realizados pelo proponente ou pelo Programa de Pós-Graduação, pois o trabalho se trata de um processo de investigação em arte e educação patrimonial que irá envolver imagens e sons, também, como fonte de pesquisa e como material para criação de obras artísticas construídas co-e-laborativamente que enfatizam a importância das próprias pessoas do território.

6.5. Riscos

Pelo exposto, temos o processo como fator de desenvolvimento conceitual determinante da investigação - um processo relacional de produção de conhecimento a partir de uma proposição social que se utiliza da criação artística para valorizar a cultura local através das imagens de moradores de referência cultural local, com seus ícones. Neste sentido, a assertiva de que “nenhum indivíduo ou grupo está fechado em uma identidade unidimensional, antes, pertence também a outros grupos sociais” (Risso, 2015, p. 317) sintetiza a compreensão de que as pessoas não são seres isolados, mas sim membros de diversas esferas sociais, culturais e afetivas. Por considerarmos as pessoas como foco desta investigação, ao mesmo tempo que propomos uma monumentalização do seu anonimato, transformando-as em obras de arte expostas na rua, corremos o risco de transformar indivíduos em estereótipos, perdendo uma riqueza da singularidade de cada história, pois pode acontecer uma simplificação excessiva de narrativas complexas, que são suas histórias de vida, em prol de uma representação mais palatável *para turista ver*.

Esperamos que as pessoas em contato com as obras não caiam na superficialidade dessa possibilidade de estereotipar pessoas como criaturas exóticas, pois, ao considerar a importância de cada indivíduo, independentemente de sua posição social ou visibilidade, a sociedade se torna mais inclusiva e enriquecida. Contudo, é imperativo abordar essa especificidade com sensibilidade, evitando simplificações excessivas e garantindo que a representação seja fiel à complexidade intrínseca de cada história. Só assim poderemos construir uma sociedade que valorize verdadeiramente a diversidade de cada ser humano.

Mecanicamente, tratando da situação inicial da investigação imbricada no fim da pandemia, poucos riscos a investigação sofreu com relação à situação de insalubridade sanitária vivida por conta do novo coronavírus, mas como já foi dito, todo o início do processo obedeceu às determinações sanitárias vigentes para proteção da população contra a Covid-19.

CONCLUSÕES

A pandemia da covid-19, apesar dos desafios, ajudou a ressaltar a importância de reconhecer que o futuro dos museus está dentro de nós. Sobre a reverberação dessa problemática, a pesquisadora Teresa Scheiner nos diz que:

Talvez essa pandemia nos leve a reconhecer que sim, o futuro dos museus está dentro de nossas casas: no espaço do humano, no tempo do humano, no corpo humano – o museu primordial, que se engendra na imaterialidade, na relação, em conexão com todos os Afetos (Scheiner, 2020, p.62).

Neste sentido, esta pesquisa projeta uma recomposição mnemônica coletiva e destaca a dualidade da exposição de indivíduos, tanto material, quanto imaterial, ao contribuir para a permanência da memória.

Ao longo deste relatório, como Trabalho Final de Mestrado, buscamos ampliar as possibilidades do Museu da Vila (MUV) em contribuir para a construção coletiva do Patrimônio Cultural da Comunidade da Vila-bairro Coqueiro da Praia. Toda a investigação fundamentou-se na ideia de que o MUV é um equipamento de potencial transformador, promovendo a inclusão, acesso e valorização das identidades humanas como Patrimônio Vivo.

O estudo se mostrou essencial ao evidenciar a importância da proposição ativa na fluidez das tramas de vida coletiva em forma de um tecido de afetos. A experiência nos mostrou que *fazer junto*, qualquer que seja a proposição, amplia nosso olhar crítico sobre o que verdadeiramente seja a museologia que queremos e precisamos em realidades específicas distintas, e sobre a arte e seu poder de aguçar nossas percepções da realidade, criando novas interpretações do que conhecemos ao projetar “metáforas na experiência estética” (Carvalho, 2021) do mundo físico em busca de uma “verdade como flor e canto” (*ibidem*) sobre nossas existências no *balanço dos afetos em rede*.

A relevância do entendimento de si, como ponto de partida para o desenvolvimento em diversas esferas da vida, nos mostra que o autoconhecimento é poder - é fator determinante das nossas próximas ações a partir da principal referência na nossa vida e suas relações, nós mesmos. Nos termos como ponto de partida, para entendermos nossos desejos e necessidades, é o caminho para o desenvolvimento das nossas habilidades cognitivas, motoras, sociais, econômicas, enfim, coletivas e

comunitárias: vivas. Não haveria possibilidades de identificar Pessoas de Referência na Comunidade da Vila-bairro Coqueiro da Praia, se as pessoas do próprio território não se autoconhecessem.

Neste sentido, viver uma imersão na Comunidade, por meio do Museu da Vila (MUV) e suas conexões afetivas, foi central para a investigação, nos permitindo uma participação ativa nas atividades culturais. O processo de intervenção artística, com as pessoas se experienciando como artistas intervencionistas, demonstrou que o reconhecimento e a valorização do Patrimônio Vivo são elementos catalisadores do desenvolvimento afetivo comunitário que reverbera na qualidade de vida das pessoas.

A investigação também revelou a relação entre o reconhecimento de alguém como Patrimônio Vivo e a importância atribuída pela comunidade a eles como detentores do conhecimento que caracteriza a coletividade. Por esta razão, a a/r/tografia alinhada à pesquisa-ação com elementos etnográficos de imersão, mostrou-se uma abordagem eficaz para interpretar e desenhar a patrimonialização das Pessoas de Referência como bem imaterial vivo identificado pela própria comunidade através de práticas artísticas de intervenção e produção de arte pública.

O processo a/r/tográfico, suas relações e interpretações da realidade, promovem um senso de autoconhecimento importante para o desenvolvimento social em todas as suas facetas, principalmente do senso de cuidado humano na autoconstrução profissional que reverbera na coletividade que se reconhece, que se identifica em seus marcos identitários e potencializa sua existência para outros entendimentos em constante vivência.

Em se tratando do Museu da Vila como amparo conceitual para a coletividade, passamos a entendê-lo também com um *Museu Relacional de Território*, nutritivo de diversidade, tanto na gestão, que se projeta coletiva, quanto em seus processos de geração de conhecimentos ligados ao objetivo de valorizar o patrimônio imaterial e gerar novos entendimentos de como as relações se dão no viver. Desse modo, acontece a manutenção do território.

A rede afetiva tecida, com a potência da *presença dos corpos* como obra de arte, passou a ser vista como integrada e sensível à própria territorialidade local,

fortalecendo ainda mais a noção de que *auto reconhecer-se como Patrimônio Vivo* é fator de conhecimento sobre si para o outro. É ativadora da sensibilização à noção de comunidade que se desenvolve junta e que partilha uma herança cultural longa.

A pesquisa também projeta uma recomposição mnemônica coletiva do que se fragmentou nas individualidades. Isto é percebido à medida que a coletividade se conecta às obras, tanto para a simples conversa sobre ter aquela existência, comum e reconhecida, exposta na rua, quanto em diálogos conectados aos laços que constroem a rede afetiva e seu movimento. Ao mesmo passo, podemos conceituar duas possibilidades, imbricadas, de pensar essa exposição de indivíduos e como essa interação com a comunidade expande o que se configura como arte voltada para a permanência da memória: *uma material e outra imaterial*.

A primeira dá conta da fisicalidade das obras enquanto produto executado e instalado, da técnica utilizada e dos materiais necessários para sua materialização como ferramenta para o fazer artístico. A partir do palpável se projeta a percepção da visualidade de formas, cores, superfícies, texturas, dimensões, de como cada elemento da imagem foi colocado na composição, do tipo de material aplicado, de como ele foi manipulado e como ele reage às intempéries naturais e a possíveis contatos e/ou interferências com quem é atravessado no estar ali para atravessar e ser atravessado. A obra nasceu e está viva na rede, em balanço, em movimento.

A segunda se faz na representatividade daqueles corpos projetados à patrimonialização como possibilidade do que é comum a todos de se fazer presente tanto no território, quanto na memória coletiva reconfigurada como o lugar de ser Patrimônio Vivo.

Portanto, a imaterialidade deste corpo tecido, se revela como uma presença acessível e potente no território de passagem. Está enraizada no entre-lugar das possibilidades de existência, seja nas relações próximas ou nas extemporâneas, como espaço disponível para preenchimentos passageiros, e/ou atravessamentos, e/ou conexões, e/ou familiaridades com a presença daquele corpo imagem que assume um lugar de fala através da percepção sensorial.

Ao mesmo tempo em que se pensa em um território de passagem, podemos

prospectar também um território de permanência de acasos esperados que fixam impressões, sensações, percepções, sentimentos, e geram junto à experiência individual, um refino de sentidos por materializarmos o desejo de existir para além do tempo vivido, neste ponto, o desejo materializado pela a/r/tografia do Patrimônio Vivo se torna vida eterna a partir dos afetos concebidos na memória coletiva.

Assim chegamos a esta fase da investigação com a convicção de que o Museu da Vila (MUV), por meio de práticas de envolvimento que mobilizem a população do território, pode continuar a desempenhar um papel vital na construção e preservação do Patrimônio Cultural da Comunidade, promovendo a autenticidade, o autorreconhecimento e o fortalecimento dos laços sociais e, principalmente, tecendo afetos balançados na rede do Coqueiro da Praia.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Nycolas. Estética relacional e as marcas na superfície: corpo-afetocidades-arte-política. Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. DE JESUS, S. (Org.). **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos**. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, p. 696-704, 2015. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2015.GT3_nycolasalbuquerque.pdf. Acesso em: 01 dez. 2022.
- ALCÂNTARA, Maurício Fernandes de. "Gentrificação". In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2018. Disponível em: <http://ea.flch.usp.br/conceito/gentrificacao>. Acesso em: 10 nov. 2023.
- ALVES, C. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p.43-57.
- AMARAL, Lilian. A rua é o museu: cartografias da memória em contexto urbano ibero-americano contemporâneo. In: TOJO, Joselaine Mendes; AMARAL, Lilian (organizadoras). **Rede de Redes [recurso eletrônico] – diálogos e perspectivas das redes de educadores de museus no Brasil**. São Paulo, 2018, p. 177-195. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/redederedes/artigos/nucleo3/a7.html>. Acesso em: 19 nov. 2022.
- AMARAL, Lilian. **Derivações da arte pública contemporânea**. 2010. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-19082015-113810/pt-br.php>. Acesso em: 10 out. 2022.
- BARBOSA, Francisco de Assis dos Santos. **Uma proposta de Plano Museológico para o Museu da Vila** [recurso eletrônico]. Dissertação (Mestre em Artes, Patrimônio e Museologia) - Universidade Federal do Delta do Parnaíba, 2022.
- BASBAUM, Ricardo Roelaw. **Manual do artista-etc**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BEZERRA, Ricardo José Lima. Afetividade como condição para a aprendizagem: Henri Wallon e o desenvolvimento cognitivo da criança a partir da emoção. **Revista Didática Sistêmica**, [S. l.], v. 4, p. 20–26, 2010. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/redsis/article/view/1219>. Acesso em: 08 fev. 2024.
- BHABHA, H.K. Arte e Iminência. In: **FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Catálogo Trigésima Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas**. Catálogo/curadores: Luis Pére-Oramas, André Severo, Tobi Maier e Isabela Villanueva. São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012, p. 20-24. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/30a_bienal-catalogo-miolo-pt-web/388. Acesso em: 05 fev. 2024.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASIL, Constituição (1988). **Seção II - Da cultura**: arts. 215 a 216-A. Disponível em: https://docs.google.com/document/d/1_be78tHAWCQLD25oX3Lc5n8Z-DPU8Y71kCIXug7tB7A/edit. Acesso em: 19 jul. 2023.

BRASIL, Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.

BRULON, B. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, [S. l.], v. 28, p. 1-30, 2020. DOI: 10.1590/1982-02672020v28e1. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/155323>. Acesso em: 13 dez. 2022.

CABRAL, Clara Bertrand. **Património Cultural Imaterial: Convenção da Unesco e seus contextos**. Lisboa: Edições 70, 2011.

CADDAH, Laila Ibiapina. **Tradições e invenções no reisado de Raimundo Branquinho, na Comunidade Boquinha, zona rural sudeste de Teresina**. Dissertação (Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2014.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Por que se enredar? Vivências em Redes de Educadores em Museus. In: TOJO, Joselaine Mendes; AMARAL, Lilian (organizadoras). **Rede de Redes [recurso eletrônico] – diálogos e perspectivas das redes de educadores de museus no Brasil**. São Paulo, 2018, p. 25-36. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/redederedes/artigos/nucleo3/a7.html>. Acesso em: 19 nov. 2022.

CAPES. **Sobre as áreas de avaliação**. Governo Federal, 01 abr. 2014. Atualizado em 19 jan. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/capes/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/avaliacao/sobre-a-avaliacao/>. Acesso em: 06 dez. 2022.

CAPRA, F. **O Ponto de Mutação: A Ciência, a Sociedade e a Cultura Emergente**. 1ª edição, Editora Cultrix, 1982.

CARVALHO, Carla; IMMIAOVSKY, Charles. PEBA: a arte e a pesquisa em educação. **Revista Reflexão e Ação**, v. 25, n. 3, p. 221-236, set. 2017. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/9729>. Acesso em: 13 dez. 2022.

CARVALHO, Francisco das Chagas Amorim de. **La verdad como flor y canto: Las metáforas en la experiencia estética de los valores (Doctoral Dissertation)**. Madrid: Faber & Sapiens, 2021.

CEARÁ, Lei 13.842, de 27 de novembro de 2006. **Institui o Registro dos "Tesouros Vivos da Cultura" no Estado do Ceará e dá outras providências**. Fortaleza Ceará: Diário Oficial do Estado, 2006.

CEP/UFDPar. **O Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Delta do Parnaíba**. Atualizado em: 11 jul. 2022. Disponível em: <https://ufpi.br/comite-de-etica-em-pesquisa-cep-parnaiba-ufdpar>. Acesso em: 14 dez. 2022.

CEZAR, Lilian Sagio. O estatuto da fotografia e a pesquisa etnográfica: direito de uso de imagem e representação autorizada. In: FERRAZ, Ana Lúcia Camargo; MENDONÇA, João Martinho de. **Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa**. Ana Lúcia Camargo Ferraz e João Martinho de Mendonça (Orgs.). Brasília-DF: ABA, 2014. v. 1, p. 505-532. Disponível em: https://www.academia.edu/42454160/O_estatuto_da_fotografia_e_a_pesquisa_etno-gr%C3%A1fica_direito_de_uso_de_imagem_e_representa%C3%A7%C3%A3o_autorizada. Acesso em: 15 out. 2023.

CHAGAS, M. S. Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. In: Átila Bezerra Tolentino. (Org.). **Educação Patrimonial – educação, memórias e identidades. Caderno Temático 3**. 1a. ed. João Pessoa: Iphan, 2013, v. 3, p. 27-31. Disponível em: <https://mariochagas.com/producoes-bibliograficas/artigosecapitulos/>. Acesso em: 16 jul. 2023.

CHAGAS, M. S. Museu é o mundo. O mito da instituição. In: Barbara Szaniecki, Giuseppe Cocco e Izabela Pucu (Org.) **Hélio Oiticica Para Além dos Mitos**. 1. ed. Rio de Janeiro: CMAHO, 2016. v. 1. 329p. Disponível em: <https://mariochagas.com/producoes-bibliograficas/artigosecapitulos/>. Acesso em: 16 jul. 2023.

CIDADE VERDE. **Maninha autoriza uso sustentável de área para 30 famílias de pescadores**. Publicado em 15 abr. 2022. Disponível em: <https://cidadeverde.com/luiscorreia/118102/maninha-autoriza-de-uso-sustentavel-de-area-para-30-familias-de-pescadores>. Acesso em: 11 out. 2023.

CODO, Wanderley; GAZZOTTI, Andréa Alessandra. Trabalho e afetividade. In: CODO, Wanderley (coordenador). **Educação, Carinho e Trabalho: Burnout, a síndrome da desistência do educador, que pode levar à falência da educação**. 4ª. ed. Petrópolis: Vozes / Brasília: Confederação Nacional dos Trabalhadores em Educação: Universidade de Brasília. Laboratório de Psicologia do Trabalho, 2006.

CUSTÓDIO, Renato. **Maurício Pokemon – Resistência**. Vista.art, 13 set. 2016. Disponível em: <https://vista.art.br/mauricio-pokemon-resistencia/>. Acesso em: 24 out. 2022.

DECLARAÇÃO DE QUEBEC. PRINCÍPIOS DE BASE DE UMA NOVA MUSEOLOGIA, 1984. **Cadernos de Sociomuseologia**, Portugal, v.15, n.15, p. 223-225, 1999. Disponível em: <https://revistas.ulsofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/342>.

DELTA DO PARNAÍBA. **Reserva Extrativista Delta do Parnaíba**, 2019. Disponível em: <https://resexdeltadoparnaiba.wixsite.com/delta/inicio>. Acesso em: 2023-10-11.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: ICOM / Armand Colin, 2013.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Belidson. A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. (Orgs.). **Pesquisa Educacional baseada em Arte: A/r/tografia**. Ed. UFSM. Santa Maria, 2023. p. 21-28.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. (Orgs.). **Pesquisa Educacional baseada em Arte: A/r/tografia**. Ed. UFSM. Santa Maria, 2023.

DUENHA, Milene Lopes. A potência transformativa dos afetos: modos de estar nos encontros da arte. In: **Spinoza e nós, volume 1 [recurso eletrônico]: Spinoza, a guerra e a paz** / organizadores: Rafael Cataneo Becker ... [et al.]. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2017. Disponível em: www.editora.puc-rio.br/media/Spinoza%20-%20vol1.pdf. Acesso em: 05 fe. 2024.

DUENHA, Milene Lopes; NUNES, Sandra Meyer. Presença que não se Faz Só: potências de afeto no ato de com-por entre corpos. **Revistas Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 99-122, jan./abr. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266063628>. Acesso em: 07 fev. 2024.

ENGELMANN, Ademir Antonio. **Filosofia da Arte** (Metodologia do Ensino de Artes; v. 3). Curitiba, Ibpex, 2008.

ESPAÇO DO CONHECIMENTO UFMG. **O fim da pandemia?** 12 mar. 2023 . Disponível em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/o-fim-da-pandemia/>. Acesso em: 12 out. 2023.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso. **Introducción a la Nueva Museología**. Madrid: Aliança, 1999.

FERRAZ, Ana Lúcia Camargo; MENDONÇA, João Martinho de. **Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa**. Ana Lúcia Camargo Ferraz e João Martinho de Mendonça (Orgs.). Brasília- DF: ABA, 2014.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método: esboço de uma teoria anárquica do conhecimento**. Trad. Octanny S. da Mota e Leonidas Hegenberg. Rio de Janeiro, F. Alves, 1977.

FLORÊNCIO, Sônia. et al. **Educação patrimonial: histórico, conceitos e processos**. 2 ed. rev. ampl. Brasília: Iphan/DAF/Cogedip/Ceduc, 2014.

FONSECA, Maria Célia Londres. Para além da pedra e cal: por um concepção ampla de patrimônio cultural. In. ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3160394/mod_resource/content/1/Para%20a%20C3%A9m%20da%20pedra%20e%20cal%20por%20uma%20concep%C3%A7%C3%A3o%20ampla%20de%20patrim%C3%B4nio%20cultural.pdf. Acesso em: 03 out. 2023.

FREIRE, Paulo. **Extensão e comunicação?** Trad. Rosiska Darcy de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

FREITAS, Valdeci Soares de. **Arte Mural na Vila-bairro Coqueiro da Praia, Luís Correia, Piauí, Brasil**. [recurso eletrônico] Dissertação (Mestrado em Artes, Patrimônio e Museologia) Universidade Federal do Delta do Parnaíba/UFDPar, 2021.

GADOTTI, Moacir. Extensão Universitária: Para quê? **Instituto Paulo Freire**, 2017. Disponível em: https://www.paulofreire.org/images/pdfs/Extensão_Universitária_-_Moacir_Gadotti_fevereiro_2017.pdf. Acesso em: 10 fev. 2024.

GALVÃO, Isabel. Expressividade e Emoção: Ampliando o Olhar Sobre as Interações Sociais. **Revista Paulista de Educação Física**. supl.4, 2001. Disponível em: https://www.academia.edu/35003358/EXPRESSIVIDADE_E_EMO%C3%87%C3%83O_AMPLIANDO_O_OLHAR SOBRE_AS_INTERA%C3%87%C3%95ES_SOCIAIS_1. Acesso em: 07 fev. 2024.

GLASS, Ruth, London: **Aspects of change**. Londres: MacGibbon & Kee, 1964.

GODÓI, Vagner. Do pioneirismo brasileiro da pesquisa em arte ao fenômeno mundial da “artistic research”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** [online]. n. 79, p. 53-68, ago. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i79p53-68>. Acesso em: 1 dez. 2022.

GOMES, Fernando Antonio Lopes. **O Ecomuseu Delta do Parnaíba e a Construção da Gestão Participativa de uma Unidade de Conservação de Uso Sustentável**. Dissertação (Mestrado em Artes, Patrimônio e Museologia) – Universidade Federal do Delta do Parnaíba, 2023.

GRUNBERG, Evelina. **Manual de atividades práticas de educação patrimonial**. Brasília, DF: IPHAN, 2007. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/EduPat_ManualAtividadesPraticas_m.pdf. Acesso em: 18 set. 2023.

HAN, Byung-Chul. **Hiperculturalidade: Cultura e Globalização**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

ICMBIO - Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade/APA Delta do Parnaíba. **Plano de manejo da APA Delta do Parnaíba**. Ministério do Meio Ambiente - MMA/ICMBio, Brasília/DF, 2020. Disponível em: https://www.gov.br/icmbio/pt-br/assuntos/biodiversidade/unidade-de-conservacao/unidades-de-biomas/marinho/lista-de-ucs/apa-delta-do-parnaiba/arquivos/plano_de_manejo_da_apa_delta_do_parnaiba.pdf. Acesso em: 13 dez. 2022.

ICMBIO. **APA Delta do Parnaíba: informações sobre visitação**. S/D. Disponível em: <<https://www.gov.br/icmbio/pt-br/assuntos/biodiversidade/unidade-de-conservacao/unidades-de-biomas/marinho/lista-de-ucs/apa-delta-do-parnaiba/informacoes-sobre-visitacao-apa-delta-do-parnaiba>>. Acesso em: 09 out. 2023.

ICOM BRASIL. **ICOM aprova Nova Definição de Museu**. ICOM Brasil, 25 ago. 2022. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?p=2756>. Acesso em: 14 out. 2022.

ICOM PORTUGAL. **26ª Conferência Geral do ICOM**: Praga, 20 a 26 de agosto de 2022. ICOM Portugal, 30 set. 2022. Disponível em: <https://icom-portugal.org/2022/09/30/26a-conferencia-geral-do-icom-praga-20-26-de-agosto-2022/#:~:text=O%20ICOM%20reuniu%2Dse%20em,e%2032%20comit%C3%A9s%20tem%C3%A1ticos%20internacionais>. Acesso em: 16 out. 2023.

INRC - **Inventário Nacional de Referências Culturais: manual de aplicação**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/manual_inrc_2000.pdf. Acesso em: 18 set. 2023.

IPHAN - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Portaria nº 127, de 30 de abril de 2009. Estabelece a chancela da Paisagem Cultural Brasileira**. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 5 maio 2009. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Portaria_127_de_30_de_Abril_de_2009.pdf. Acesso em: 9 out. 2023.

IRWIN, Rita. A/r/tografia. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: A/r/tografia**. Santa Maria: UFSM, 2023a. p. 29-38.

IRWIN, Rita. A/r/tografia: engajamento como filosofia de pesquisa e prática profissional. Tradução: MAÇANEIRO, Scheila; VASCONCELOS, Sonia. 1º Colóquio de Práticas de Pesquisa Baseada em Arte na Educação - **Revista Científica/FAP**, v. 14 n. 1, p. 10-22, jan./jul. 2016. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1907>. Acesso em: 08 dez. 2022.

IRWIN, Rita. A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: UFSM, 2023b. p. 117-128.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LEFF, Enrique. Complexidade, Racionalidade Ambiental e Diálogo de Saberes. **Educação & Realidade**, p. 17-24, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=317227055003>. Acesso em: 15 de outubro de 2022.

LOPES, Fábio Estefanio Lustosa. **Diagnóstico da paisagem do Patrimônio do Conjunto Histórico e Paisagístico de Parnaíba - PI**. São Paulo: Mentres Abertas, 2021. Disponível em: <https://sites.google.com/view/mentresabertasebook/in%C3%ADcio?authuser=5>. Acesso em: 08 out. 2023.

LOPONTE, Luciana Gruppelli; BETKER, Carine. As constelações de Alexandre Sequeira: aproximações com o outro. **Arteversa**, 30 ago. 2018. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/as-constelacoes-de-alexandre-sequeira-aproximacoes-com-o-outro/>. Acesso em: 24 out. 2022.

LUME, Teatro. **METODOLOGIAS E PROCEDIMENTOS PARA A CRIAÇÃO E**

PESQUISA EM ARTE - VII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas. YouTube, 12 abr. de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oOBMECOaXog>. Acesso em: 02 ago. 2023.

MAIA, Luiz Carlos Mourão; FARIAS, Luiz Carlos Moreira. Histórico da Divisa Ceará - Piauí. **Comissão de Criação de Novos Municípios, Estudos de Limites e Divisas Territoriais.** Assembléia Legislativa do Estado do Ceará. Inesp, 2019. Disponível em: <https://sigap.al.ce.gov.br/index.php/publicacoes/category/90-inesp-revistas-e-periodicos?download=990:cartilha-hist%C3%93rico-da-divisa-cear%C3%81---piaui%C3%8D>. Acesso em: 08 out. 2023.

MARREIROS, Lucas. **Fotógrafo une arte e resistência de famílias que moram em Teresina.** Cidadeverde.com, 27 dez. 2015. Disponível em: <https://cidadeverde.com/noticias/209549/fotografo-une-arte-e-resistencia-de-familias-que-moram-em-teresina>. Acesso em: 24 out. 2022.

MEDEIROS, Marina Souza. **Inventar: processos poéticos, intervenção artística e educação patrimonial** [recurso eletrônico]. Dissertação (Mestrado em Artes, Patrimônio e Museologia) Universidade Federal do Piauí/UFPI, 2019.

MINAYO, M. C. S. (org). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade.** Petrópolis: Vozes, 1994. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/franciscovargas/files/2012/11/pesquisa-social.pdf>. Acesso em: 04 nov. 2022.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 1-12, 1999. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4125089/mod_resource/content/1/Roque-Moraes_Analise%20de%20conteudo-1999.pdf. Acesso em: 04 nov. 2022.

MORIN, E. **Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana.** São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2003.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo.** Porto Alegre: Sulina, 2006.

MUSEU DA VIDA FIOCRUZ. **Pesquisa: museus & pandemia.** Fiocruz, 10 abr. de 2023. Disponível em: <https://www.museudavida.fiocruz.br/index.php/noticias/2082-pesquisa-museus-pandemia>. Acesso em: 09 out. 2023.

NARDIM, Thaise Luciane. **Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa.** Dissertação de mestrado (Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes). Campinas, SP: [s.n.], 2009.

OLIVEIRA, A. M. **Corpos Associados: interatividade e tecnicidade nas paisagens da arte. Informática na educação: teoria & prática.** Porto Alegre, v. 13, n. 2, 2010. DOI: 10.22456/1982-1654.23377. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/InfEducTeoriaPratica/article/view/23377>. Acesso em: 29 nov. 2022.

OLIVINDO, Celina Maria de Souza. **Farofa social: a organização social do complexo turístico em Barra Grande-PI à luz dos afetos da prática da gourmetização**. Tese (Doutorado em Administração-UFPB), João Pessoa, 2021.

OLIVINDO, Celina; PERINOTTO, André. OS AFETOS CONSTRUÍDOS A PARTIR DAS TIC'S NO CONTEXTO TURÍSTICO. **Anais Brasileiros de Estudos Turísticos** - ABET. P. 1-14, 2023. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/328348255_Tracking_the_sociomaterial_traces_of_affect_at_the_crossroads_of_affect_and_practice_theories. Acesso em: 05 fev. 2024.

PADILHA, R. C. **Documentação museológica e gestão de acervo**. Florianópolis: FCC, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, M. G. A. da. et al. Guia para o desmonte da política ambiental brasileira. **Ambiente & Sociedade**, São Paulo. Vol. 25, p. 1-9, 2022. Editorial. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/asoc/a/XKLmzWyBmyqJVdPDZSHdjXx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 out. 2023.

PICHETH, S. F.; CASSANDRE, M. P.; THIOLLENT, M. J. M. Analisando a pesquisa-ação à luz dos princípios intervencionistas: um olhar comparativo. **Educação**, [S. l.], v. 39, n. 4, p. s3-s13, 2016. DOI: 10.15448/1981-2582.2016.s.24263. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/24263>. Acesso em: 3 dez. 2022.

PINHEIRO, Áurea da Paz. Patrimônio cultural e museus: por uma educação dos sentidos/Museums and cultural heritage: for an education of the senses. **Educar em Revista** [online]. 2015, v. 00, n. 58, pp. 55-67. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0104-4060.44084>. Acesso em: 11 out. 2022.

PORTAL COSTA NORTE. **Pescadores do Coqueiro recebem do Patrimônio da União autorização para uso sustentável de faixa de terra na orla da praia**, 15 abr. 2022. Disponível em: <https://portalcostanorte.com/pescadores-do-coqueiro-recebem-do-patrimonio-da-uniao-autorizacao-para-uso-sustentavel-de-faixa-de-terra-na-orla-da-praia/>. Acesso em: 11 out. 2023.

PORTELA, Soraya. **Viçar**. Teresina, 20 set. 2023. Instagram: @sorayaportela_2. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/CxaQPfRJa/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 20 de set. 2023.

PRÊMIO PIPA. **Ocupação Finalistas 2020: Gê Viana**, 6 nov. 2020. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2020/11/ocupacao-finalistas-2020-ge-viana/#:~:text=As%20atualiza%C3%A7%C3%B5es%20traum%C3%A1ticas%20de%20Debret,no%20desejo%20e%20na%20urg%C3%Aancia>. Acesso em: 14 out. 2022.

PRIMO, Judite. Pensar contemporaneamente a museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 16, n. 16, 1999. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/350>. Acesso em: 11 ago. 2023.

RÊGO, Francisco Moisés Santos. **Arte/cular: Vivências e diálogos da arte com o patrimônio cultural e a museologia**. [recurso eletrônico]. Dissertação (Mestrado em Artes, Patrimônio e Museologia) - Universidade Federal do Delta do Parnaíba/UFDPar, 2022.

RISSO, L. C. Os conceitos de percepção e território como lentes para o entendimento cultural. **Terr@ Plural**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 309–319, 2015. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/tp/article/view/6438>. Acesso em: 3 set. 2023.

SANTOS, Fabiane Cristina Silva dos. Tocar mundos. Arte, cidade e narrativas do comum – Ações artivistas participativas realizadas no bairro do Cabanyal na cidade de Valência-Espanha. In: AMARAL, Lilian; SCHWARTZ, Rosana (Organizadoras). **Entre territórios e redes: arte, memórias, cidades**. São Paulo: e-Manuscrito, 2022.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 1987.

SCHEINER, T. Museologia, hiperculturalidade, hipertextualidade: reflexões sobre o Museu do Século 21. **Museologia & Interdisciplinaridade: aportes teóricos na contemporaneidade**, v. 9 n. 17, p. 46–63, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/31592>. Acesso em: 25 nov. 2022.

SCHEINER, T. Repensando o museu integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 7, n. 1, p. 15–30, jan. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1981-81222012000100003>. Acesso em: 13 dez. 2022.

SENADO FEDERAL. Decretado fim da emergência sanitária global de Covid-19. Rádio Senado, Brasília, 08 mai. 2023. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2023/05/08/decretado-fim-da-emergencia-sanitaria-global-de-covid-19>. Acesso em: 12 out. 2023.

SILVA, Anna; OLIVEIRA, Emerson. “O PIPOQUEIRO DA FESTA”: PROGRAMAS DE PERFORMANCES EM MUSEUS. **Revista da FUNDARTE**, ano 22, n. 4, p.1-23, jun. 2022. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/361076694_O_PIPOQUEIRO_DA_FESTA_PROGRAMAS_DE_PERFORMANCES_EM_MUSEUS. Acesso em: 19 out. 2023.

SILVA, Marcelo de Souza. **Reflexões sobre Uma e Três Cadeiras, de Joseph Kosuth**. HACER - História da Arte e da Cultura: Estudos e Reflexões, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <http://www.hacer.com.br/kosuth>. Acesso em: 02 ago. 2023.

SILVA, Rodrigo Manoel Dias da. Educação Patrimonial e Políticas de Escolarização no Brasil. **Educação & Realidade** [online]. 2016, v. 41, n. 2, pp. 467-489. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2175-623655022>. Acesso em: 11 out. 2022.

SOARES, Bruno Brulon; BARAÇAL, Anaildo Bernardo (Ed.). **Stránský: Uma Ponte Brno-Brasil**. ICOFOM, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/download/61767745/Icofom_Stransky_couv_cahierFINAL_20200113-79993-16nf3oy.pdf. Acesso em: 13 out. 2022.

SOUSA, Rejane Fontenele de. **Ações de Educação Ambiental na Escolinha da Biodiversidade do Museu da Vila, Luís Correia, Piauí, Brasil** [recurso eletrônico]. Dissertação (Mestrado em Artes, Patrimônio e Museologia) - Universidade Federal do Delta do Parnaíba/UFDPar, 2022.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SZAZ, Nancy Dias da Silva; HELD, Maria Silvia Barros de. Breve introdução à estética relacional. **Projética**, Londrina, v. 12, n. 3, p. 280-299, 2021. Disponível em <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/projetica/article/view/41023>. Acesso em: 20 ago. 2023.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 18ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

TOURINHO, Irene. Metodologia(s) de pesquisa em Arte educação: o que está (como vejo) em jogo? In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. (Orgs.). **Pesquisa Educacional baseada em Arte: A/r/tografia**. Ed. UFSM. Santa Maria, 2023. p. 71-80.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris, 2003. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>. Acesso em: 11 out. 2022.

UNESCO. **Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural**. Paris, 1972. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000133369_por. Acesso em: 18 set. 2023.

VARINE, Hugues de. **As Raízes do Futuro: O Patrimônio a Serviço do Desenvolvimento Local**. Tradução de Maria de Lourdes Parreiras Horta. 1ª Reimpressão - Porto Alegre: Medianiz. 2013.

VELOSO, Caetano. **Cajuína**. Rio de Janeiro: Polygran: 1979. LP 180g Vinil 12" (2:19min)

VIEIRA PINTO, Álvaro. **Consciência e realidade nacional**. Rio de Janeiro: ISEB, v. 2, p. 284, 1960. Disponível em:

[https://www.academia.edu/43788462/Consci%C3%Aancia e Realidade Nacional %C3%81lvaro Vieira Pinto 2 Volume ISEB 1960 ESGOTADO](https://www.academia.edu/43788462/Consci%C3%Aancia_e_Realidade_Nacional_%C3%81lvaro_Vieira_Pinto_2_Volume_ISEB_1960_ESGOTADO). Acesso em: 07 ago. 2023.

WALLON, H. **A evolução psicológica da criança**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. 2. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

GLOSSÁRIO

Nem todos somos iguais e nem tudo é tão natural e comum a todos. Isso justifica a necessidade de um glossário para a construção de conhecimento entendido como uma aquisição por mediação entre saberes.

A

An-artista ou a-artista - É um termo atribuído a *Allan Kaprow* que foi um artista e teórico da arte americano, conhecido por suas performances⁴⁸ e happenings⁴⁹. Em tradução livre significa não-artista. Na arte contemporânea *Kaprow* usou para descrever um artista que se recusa a seguir as convenções tradicionais da arte e busca explorar novas formas de expressão.

Action painting - Estilo de pintura criado pelo artista estadunidense Jackson Pollock onde ele arremessava e gotejava tinta sobre a tela, onde em muitas vezes ele próprio subia sobre elas para poder pintar. Uma pintura em que o corpo do artista dança pintando.

Arte contemporânea - Fala-se da arte produzida hoje, mas que tem suas características surgindo em meados do século XX com a globalização se estabelecendo e uso de tecnologias se popularizado nas culturas de massa que objetificam tudo para que possa ser vendido. Nesse sentido, a arte se faz priorizando contextos que oferecem experiências que valorizam a inovação através dos processos artísticos, dando mais importância à ideia do que a um objeto em si. Prioriza-se o conceito, a atitude e a reflexão sobre a arte e onde ela se insere, como provocadora ou simplesmente por existir naquele contexto para trazer experiências sensoriais aos colaboradores no processo, buscando produzir experiências únicas e disruptivas.

Arte pública - Produções artísticas que se fazem no meio público com o principal objetivo de ocupar espaços ociosos democratizando técnicas e processos ao público em geral.

⁴⁸ Ver Performance (arte) no glossário.

⁴⁹ Ver Happening no glossário.

Artes de pesca - Artefatos produzidos para utilização na pesca artesanal.

Artista-etc. - Termo cunhado por Ricardo Basbaum para designar o artista em tempo integral que, enquanto é artista, também administra outras funções, como artista ele próprio exemplifica: artista-curador, artista-mediador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista- -teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc.

C

Chassi de tela - Suporte, geralmente feito de madeira ou metal, sobre o qual é esticado um tecido fixado por grampos ou pregos, para servir de base para pintura ou colagem. Além de tecido podem ser usados outros materiais como rafia, plástico, couro ou até mesmo chapas de metal ou de aglomerados de madeira como mdf, compensado, mdp, etc. Em sua forma tradicional, é composto por quatro barras que formam um retângulo ou quadrado, dependendo do tamanho desejado, mas também podem assumir outras formas que variam de acordo com as necessidades de quem o utilizará.

Commedia dell'arte - Forma teatral baseada em um roteiro previamente estabelecido para que os artistas improvisam a partir deles. Os personagens são tipos característicos que se se repetem nos textos onde, em uma companhia teatral, os atores e atrizes interpretavam o mesmo personagem por toda sua carreira tornando-se assim especialistas naquele tipo.

E

Ecomuseu - Um tipo de museu comunitário que tem como prioridade a preservação do meio ambiente e das comunidades tradicionais como patrimônio a partir de práticas educativas que promovem uma educação emancipadora de autoconscientização dessas comunidades no território.

Espectador - Pessoa que assiste ou presencia algo.

Experiência como arte - Perspectiva relacional (ver estética relacional) que eleva à condição de arte a experiência vivida pelas pessoas em processos artísticos.

H

Happening - Evento artístico ao vivo e imprevisível que envolve a participação do público.

I

Intervenção artística - Inserção de arte em locais públicos em detrimento dos tradicionais como galerias, teatros, museus tradicionais e outros espaços expositivos. Suas características dependem da linguagem artística escolhida e das habilidades de quem a propõe ao diálogo no contexto em que intervém. Têm como objetivo principal provocar a discussão pela modificação do ambiente visual, tátil e/ou sonoro do cotidiano e podem ser interativas como em *happenings* e algumas *instalações artísticas* ou contemplativas como numa performance, pintura ou grafite. Muitas são transitórias, efêmeras, trazem a sensação do inusitado que não permanece, mas atravessa o cognitivo pela percepção do transeunte.

L

Lacustres - referente a lagos e a seres que vivem nestes locais.

Lambe-lambe - Linguagem de colagem do cartaz feita para exposição no espaço público utilizando uma síntese de meios e recursos acessíveis de impressão a laser em papel. Os suportes do lambe-lambe são estruturas dispostas em lugares de passagem como paredes, muros, placas ou qualquer outra superfície onde a impressão pode ser colada, como lixeiros, postes, tapumes e até mesmo como decoração de ambientes residenciais com aplicação na própria parede do cômodo escolhido.

M

Mestre de cultura - Pessoa detentora de conhecimento popular reconhecida por sua comunidade como referência na cultura em que estão inseridos.

Museu de território - De acordo com a Nova Museologia, o conceito de "museu de território" refere-se a uma abordagem museológica que valoriza a relação entre o museu e o contexto geográfico, social, cultural e histórico em que está inserido. Um museu de território busca estabelecer uma conexão profunda com a comunidade local, reconhecendo sua identidade, memória e patrimônio como elementos fundamentais para a construção do conhecimento e da experiência museal.

Museu de percurso - O conceito de museu de percurso na Nova Museologia refere-se a uma abordagem museológica que valoriza a experiência do visitante em um percurso ou trajeto, em vez de se concentrar em um espaço físico específico. Nesse tipo de museu, o visitante é convidado a percorrer um caminho que pode incluir diferentes locais, contextos e experiências, que são organizados em uma narrativa ou tema específico. Busca criar uma experiência imersiva e dinâmica para o visitante, que é encorajado a interagir com o ambiente e com outros visitantes, e a construir seu próprio significado a partir das experiências vivenciadas. Essa abordagem busca romper com a ideia de que o museu é um espaço estático e isolado, e valoriza a conexão entre o patrimônio cultural e natural e o ambiente em que está inserido. Os museus de percurso podem ser criados em diferentes tipos de ambientes, como áreas urbanas, rurais ou naturais, e podem incluir diferentes tipos de patrimônio, como arquitetura, arte, história, cultura e meio ambiente.

O

Oficina artística - É um espaço físico ou atividade pedagógica em arte que proporciona um ambiente propício para a expressão criativa e o desenvolvimento artístico. Geralmente é conduzida por um facilitador ou instrutor, com habilidades reconhecidas ou com formação técnica ou superior em arte, que orienta os participantes em diferentes técnicas, materiais e processos artísticos. Nas oficinas artísticas, os participantes têm a oportunidade de explorar sua criatividade,

experimentar diferentes formas de expressão artística e desenvolver habilidades técnicas. Essas oficinas podem abranger uma ampla variedade de disciplinas artísticas, como pintura, desenho, escultura, cerâmica, fotografia, colagem, entre outras na área das artes visuais, mas podem ser também das áreas de teatro, dança e música.

Outridade - É um conceito que se refere à condição de *ser diferente* ou *outro* em relação a um grupo.

P

Parangolé - Tipo de experiência estética onde a obra de arte é a interação entre corpo e objeto artístico. O corpo veste uma escultura/instalação e desenvolve movimentos. Esta inovação na maneira de perceber e interagir com arte foi proposta pelo brasileiro Hélio Oiticica.

Performance (Arte da) - Uma linguagem artística híbrida de outras formas de fazer arte como teatro, dança, artes visuais e música, onde artistas usam o próprio corpo como suporte da obra. Não há local específico para o acontecimento performático podendo ser realizado em locais fechados ou públicos. Seu planejamento é tanto coletivo, quanto pode partir das práticas de uma pessoa apenas e o registro geralmente é feito por fotografias e vídeo por ter caráter efêmero e por essa característica passageira, uma apresentação nunca se dará da mesma maneira ou pode não ter uma próxima exibição. “A performance é narrada dentro do limite de uma presença temporária, inscrita como um evento efêmero e, portanto, de difícil institucionalização (Silva; Oliveira, 2022, p.7).

Performer - Praticante da arte da performance.

Prática artística - É toda ação envolvida do fazer arte, desde fazer o calço de uma escada até a execução da colagem do lambe-lambe que se utiliza dessa escada para se alcançar a altura desejada. Importante pensar também como prática artística o que reverbera da produção de arte, como interlocuções geradas pela interpretação do que é exposto.

R

Redes afetivas - Interligações socioemocionais que se dão entre as pessoas e que mantêm a memória coletiva viva. Essas redes se mostram muito mais que uma simples relação de parentesco ou amizade, existe um aconchego mnemônico na fala das pessoas quando se referem a outras pessoas que são apontadas como importantes na construção do território.

Relacional (arte) - Conjunto de *práticas artísticas* que toma como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo, ou de um objeto como obra de arte.

Relacional (estética) - Teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam.

S

Saber-fazer - Saber peculiar de mestres de cultura detentores de saber específico.

Serigrafia - Técnica de impressão que consiste na fotossensibilização de um material químico específico sobre uma tela de nylon ou seda esticada em um quadro. Essa sensibilização deixa espaços vazados nos poros do tecido onde a tinta é aplicada e transferida para um suporte, como tecido, papel, vidro ou plástico, através de uma pressão suave.

Stencil ou ***silk-screen*** - Tipo de impressão que utiliza moldes vazados para criar imagens. Os moldes geralmente são feitos de papel ou de plásticos que podem ser recortados, depois passa-se tinta com pincel, rolos ou spray sobre os moldes que estão sobre a superfície que se deseja ilustrar, a imagem final é resultado dos espaços vazados dos moldes.

Suporte de obra de arte - Estrutura ou material que sustenta a obra de arte. O suporte de uma pintura geralmente é uma tela composta por um chassi coberto por um tecido grampeado ou pregado, mas pode ser outro material como madeira, um parede como no caso do grafite ou murais. Já uma escultura falamos no material que ela é feita, como uma escultura em pedra, escultura feita de metal, cerâmica ou madeira. Nas

artes do espetáculo, como a dança, o teatro e hibridizações como performances ou happenings, o suporte é o corpo de quem desenvolve a ação.

T

Teatro físico - É um tipo de teatro que se concentra na expressão física de quem atua, usando movimentos corporais e gestos para contar uma história fisicalizada, isto é, ressignificada de idéia em expressão corporal, ao invés de diálogos apenas concebidos por texto verbalizado pela fala.

APÊNDICES

APÊNDICE 01 - Memorial Descritivo da Exposição #TecedoresDeAfeto

MEMORIAL DESCRITIVO DA EXPOSIÇÃO

#TecedoresDeAfeto

UNIVERSIDADE FEDERAL DO DELTA DO PARNAÍBA - UFDPar

MUSEU DA VILA - MUV

Proponente: VÍTOR DE SAMPAIO PEREIRA

Artista etc., professor de arte, Especialista em Metodologia do Ensino de Artes, Mestrando no programa de Pós-Graduação, a nível de Mestrado Profissional, em Artes Patrimônio e Museologia da UFDpar.

Dezembro de 2023

Sumário

1. APRESENTAÇÃO	3
2. MEMORIAL DESCRITIVO	3
2.1. CONCEITOS DA EXPOGRAFIA	3
2.1.1. Séries que compõem o percurso da exposição	4
Série “Flor de Salsa”	4
Série “Alga Marinha”	5
2.2. ESPAÇO EXPOSITIVO	6
2.2.1. Percurso Expositivo	7
2.2.2. Exposição de Miniaturas na abertura da exposição	8
2.2.2.1. Disposição de murais e telas	9
2.2.2.2. Elementos Textuais	10

Índice de figuras

Figura 1: Mapa de percurso da exposição de arte pública #TecedoresDeAfeto.	8
Figura 2: Planta baixa da estrutura física da sede do Museu da Vila.	9
Figura 3: Mapa em planta baixa de deslocamento na abertura da Exposição #TecedoresDeAfeto.	9

1. APRESENTAÇÃO

Apresentamos o MEMORIAL DESCRITIVO para a exposição #TecedoresDeAfeto em que descrevemos a Proposta Expográfica inicial desenvolvida para o “Programa de Exposições”¹ do Museu da Vila (MUV), onde realizaremos a exposição em percurso expositivo a ser inaugurado às 16H30 do dia 21 de dezembro do corrente ano na sede do Museu, localizado na esquina entre as ruas Antonieta Reis Veloso e José Quirino, s/n, em Luís Correia, Piauí, Brasil.

Este documento tem como objetivo auxiliar no processo de percepção da narrativa visual e espacial (física e virtual) da exposição em dois territórios (percurso expográfico e residência dos Patrimônios Vivos), indicando especificidades temáticas quanto às obras que compreendem as duas séries que compõem a exposição, “Flor de Salsa” e “Alga Marinha”, e suas disposições. Além disso, ele deve ser utilizado para direcionar as ações de comunicação, a partir das informações de padrões técnicos, materiais, dimensões, quantidades, curadoria, serviços e afetividades que envolvem cada obra.

2. MEMORIAL DESCRITIVO

2.1. CONCEITOS DA EXPOGRAFIA

A Exposição #TecedoresDeAfeto é produto da pesquisa-ação a/r/tográfica com características etnográficas **#TecedoresDeAfeto: UMA A/R/TOGRAFIA DO PATRIMÔNIO VIVO** que tem como objetivo geral:

- Evidenciar os moradores colaboradores da pesquisa como Patrimônio Vivo através de uma exposição em percurso museal com intervenções artísticas em formato de lambe-lambe no território da Vila Bairro Coqueiro da Praia em Luís Correia-PI.

A expografia propõe a visualidade de uma investigação afetiva que levou arte à casa das pessoas de referência do território através de uma **Oficina de Lambe-lambe** em suporte de tela de ráfia onde os mesmos conheceram e apreenderam a técnica para que a obra fosse aplicada co-e-laborativamente em grandes dimensões no território, compondo

1 Disponível na Proposta de Plano Museológico para o Museu da Vila como Trabalho Final de Mestrado (TFM) de autoria de Francisco de Assis dos Santos Barbosa.

assim um percurso expositivo museal que evidencia essas pessoas como Patrimônio Vivo da comunidade.

2.1.1. Séries que compõem o percurso da exposição

Elaboramos fotomontagens como criação de obras digitais para serem impressas. Elas agregam características de elementos naturais específicos do território, como a flor de salsa e a alga marinha, entendendo que o ser humano não existe longe da natureza e muito menos neste local onde a natureza é o principal fator de atração e manutenção da comunidade.

Pensando nas características destes dois elementos naturais e na ocupação profissional das pessoas que a comunidade apontou como referência no território, criamos as apresentações das duas séries e fizemos adaptações para fazer as artes em painéis onde os textos podemos ver abaixo:

Série “Flor de Salsa”

As mulheres que vivem o território marinho da Vila-bairro Coqueiro da Praia desabrocham matinalmente como a flor de salsa. Elas, mulheres e plantas, desempenham um papel vital na proteção da região costeira. Assim como a salsa se agarra à terra, criando uma camada vegetal que blinda a superfície contra o vento litorâneo e protege o lar das pessoas, essas mulheres são o alicerce fundamental da estrutura familiar na comunidade.

A teia de raízes e ramos da salsa, que serpenteiam entre si e resistem às altas temperaturas das praias, reflete a resiliência das mulheres diante das constantes mudanças e desafios que a vida impõe. Elas se adaptam às transformações geomórficas da vida, assim como a salsa na dança das dunas embaladas pelo vento no litoral.

Esse patrimônio vivo feminino coabita harmoniosamente com a natureza ao seu redor. As mulheres desse território co-e-laboram o desenho do futuro em parcerias diversas, determinando o caminho daqueles que precisam de proteção e orientação, seja como donas de casa, empresárias, artesãs, professoras ou matriarcas. Elas são as guardiãs do lar, de suas empresas, de seu legado e da memória coletiva.

Assim como a salsa guerreira reinventa diariamente seu caminho de crescimento, as mulheres da comunidade estão reservadas para o florescimento da vida ao seu redor. Suas escolhas e decisões são fundamentais, sendo que para qualquer tomada de decisão, é necessário o conselho e o consentimento delas em todos os quadros de vida pintados no Coqueiro da Praia.

Percebemos que nesta analogia, entre a salsa que protege a terra e essas mulheres que protegem e orientam suas comunidades, ressalta-se a importância de enraizar-se na realidade da terra, adaptando-se ao bailado da vida para garantir a sobrevivência e o florescimento contínuo. Assim como a mãe natureza, livro vivo, ensina, o tecido da sobrevivência requer raízes fincadas na realidade.

Neste lugar de brisas e tempestades, as mulheres exemplificam essa sabedoria em sua governança das existências. Elas se protegem sob e com suas asas adaptando-se ao bailado do contexto para viver.

Série “Alga Marinha”

Ao caminhar pelo entardecer na Praia do Coqueiro, em certos períodos do ano, somos levados a andar sobre a vegetação marinha que se projeta para fora das águas.

Nos passeios à beira do atlântico, uma dança intrincada entre a humanidade e a natureza se desenrola, onde os pescadores artesanais e as algas marinhas desempenham papéis essenciais. Essa simbiose entre o ser humano e o mar não é apenas uma saga de subsistência, mas uma narrativa de resiliência, sustentabilidade e profunda conexão com o ambiente aquático.

Os pescadores artesanais da Vila-bairro Coqueiro da Praia, hábeis navegadores dos mares imprevisíveis, personificam a adaptação humana à vastidão salgada. Assim como as ondas que moldam suas jornadas, eles enfrentam desafios climáticos, variações nas marés e a incerteza da captura. No entanto, assim como as algas que se ajustam às oscilações do oceano, os pescadores artesanais persistem, dedicados à arte tradicional da pesca.

A resiliência, contida nos tecidos das redes de pesca, é compartilhada entre esses trabalhadores do mar e as algas que, mesmo diante de condições adversas, florescem nos recifes e se balançam com a correnteza. A natureza, por sua vez, aplaude a

tenacidade de ambos, transformando desafios em oportunidades de crescimento e renovação.

Essa conexão íntima com a natureza vivenciada no território transcende a mera subsistência, é um elo entre os profissionais do mar e seu patrimônio natural. Homem e alga compartilham um conhecimento profundo dos ciclos naturais, compreendendo os padrões sazonais, os humores dos oceanos e os sinais que o clima oferece. A simbiose é uma sinfonia, onde cada nota, seja ela a pesca em si ou o balançar suave das algas, contribui para a harmonia do ambiente marinho.

A sustentabilidade é o sul cartográfico como rumo dessa narrativa. Os trabalhadores do mar, guardiões responsáveis das águas, praticam métodos de pesca que respeitam os ciclos naturais, evitando a sobreexploração dos recursos. Paralelamente, as algas desempenham um papel crucial na saúde dos ecossistemas marinhos, participando como refúgios para a vida marinha e contribuindo para a riqueza da biodiversidade.

Essa relação não é unilateral, é uma dança de benefícios mútuos. Contudo, essa narrativa não é imune às pressões do mundo moderno. A dependência mútua entre ser humano e vegetação marinha exige uma atenção contínua à preservação dos oceanos para garantir a continuidade dessa simbiose vital.

2.2. ESPAÇO EXPOSITIVO

O espaço de exposição é o território da Vila-bairro Coqueiro da Praia, espaço museal do Museu da Vila. Nele foi delimitado um percurso destinado à confecção coletiva de oito obras públicas em formato de lambe-lambe. A técnica consiste na colagem de papel, com a informação/arte previamente impressa à laser, em paredes/muros e outras estruturas, como postes, placas e até mesmo o próprio chão de locais públicos como intervenção artística. Mas é preciso que se esclareça que, em artes visuais, lambe-lambe é a obra resultante da técnica de colagem e não as impressões usadas para a colagem.

O suporte das intervenções artísticas desta proposta de exposição são paredes e/ou muros das residências de propriedade dos colaboradores da pesquisa #TecedoresDeAfeto: UMA A/R/TOGRAFIA DO PATRIMÔNIO VIVO, sendo que alguns desses suportes receberam reboco e pintura de base para aplicação da técnica.

Outro espaço expositivo é o meio virtual. O processo foi todo registrado em fotografia e vídeo pensando em uma comunicação que prospectasse, também, um meio democrático e acessível que são redes sociais do Museu da Vila que atende àqueles que se interessam por museologia comunitária, patrimônio imaterial e arte pública. Nesta perspectiva, estão sendo preparadas propostas de postagens ao perfil de Instagram do Museu que poderão ser acessadas pelos seguidores da instituição na plataforma e pelos transeuntes que tiverem contato com as obras físicas através de um código QR justaposto a elas. Esse código direciona as pessoas a mais informações visuais e textuais nas legendas sobre a pessoa de referência, Patrimônio Vivo, retratada.

2.2.1. Percurso Expositivo

A abertura da exposição terá início na sede do Museu da Vila com uma breve apresentação do processo de produção das obras a partir da pesquisa #TecedoresDeAfeto.

A partir dessa primeira explanação entramos no museu para visualizarmos o painel contendo a apresentação da exposição e os textos acima que mimam as duas séries.

Em seguida as pessoas terão acesso às miniaturas produzidas nas oficinas realizadas nas residências das pessoas de referência indicadas pela própria comunidade como Patrimônios Vivo.

Logo após essa breve visualização das miniaturas, iniciaremos o percurso pela exposição no território, onde cada pessoa reconhecida pela comunidade como Patrimônio Vivo, co-e-laboradora da pesquisa e, conseqüentemente, que se dispôs a experienciar um processo composto de várias práticas artísticas, foi convidada a fazer uma breve auto apresentação durante a visita às obras. Elas serão auxiliadas, caso precisem, durante sua explanação.

Podemos visualizar no mapa abaixo o trajeto a ser percorrido.



Figura 1: Mapa de percurso da exposição de arte pública #TecedoresDeAfeto.

O percurso de abertura da exposição de território #TecedoresDeAfeto possui 997,19m (linha azul no mapa) e contará com carro de apoio aos colaboradores que não se sentirem preparados a finalizarem o trajeto, visto que alguns são pessoas com mais de 60 anos de idade e mobilidade reduzida.

Ao fim do trajeto, percorreremos uma distância de 727,76m (linha vermelha no mapa) ao retornarmos à sede do Museu da Vila para a degustação de um café com receitas típicas da comunidade.

2.2.2. Exposição de Miniaturas na abertura da exposição

A exposição na sede do Museu da Vila terá como foco as miniaturas das obras públicas em telas de ráfia que serviram como suporte de colagem e consequentemente apreensão da técnica de lambe-lambe.

Na imagem abaixo podemos ver a estrutura física da sede do Museu.



Figura 2: Planta baixa da estrutura física da sede do Museu da Vila. Elaborado por Vítor de Sampaio, 2023.

2.2.2.1. Disposição de murais e telas

A partir da Figura 2, abaixo, podemos visualizar o trajeto pela exposição de miniaturas das obras.

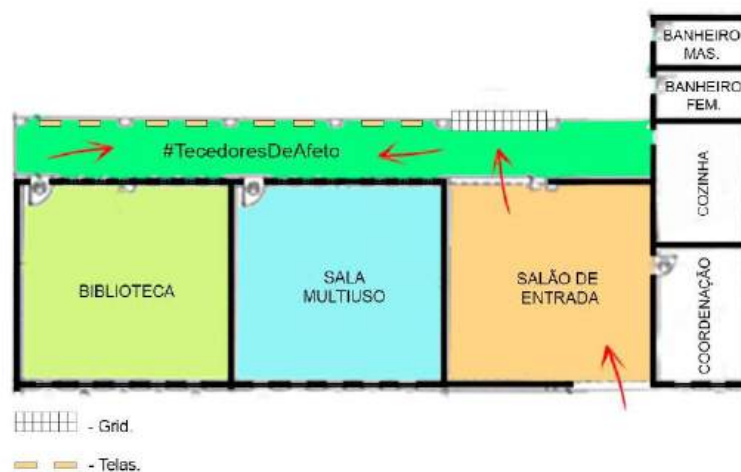


Figura 3: Mapa em planta baixa de deslocamento na abertura da Exposição #TecedoresDeAfeto. Elaborado por Vítor de Sampaio, 2023.

A visitação se inicia no Salão de Entrada do Museu onde se dará a abertura da exposição com acesso ao painel montado em um grid metálico contendo o texto de apresentação da exposição e os textos que descrevem as duas series: Flor de Salsa e Alga Marinha.

Compondo a materialidade e estética da técnica, os painéis expositivos no grid serão feitos de rafia e com aplicação de colagem como as obras em miniatura.

As telas serão fixadas em redes de pesca dispostas entre as colunas do corredor de acesso às salas, como vistas na imagem acima.

2.2.2.2. Elementos Textuais

A tipografia utilizada nos murais será definida a partir da execução do projeto e do design visual da exposição. Os padrões a seguir são sugeridos e devem ser ajustados e definidos como design das artes gráficas finais.

- Títulos da exposição: 200 pt.
- Textos expositivos: 60 pt
- Ficha técnica: 60 pt.
- Legendas das telas: 18pt para títulos, 14pt para ano da obra e para outras informações.

Para maior visibilidade definimos para os textos a fonte Calibri que é uma fonte sem serifas e isso ajuda na dinamização da leitura.

APÊNDICE 02 – Orçamento de gastos com as obras

ITEM	QTD	DESCRIÇÃO	VALOR UNI. (R\$)	VALOR (R\$)
1	40	Impressão de autorizações	0,50	20,00
2	4	Impressões a laser – x metro ² col	18,00	1200,00
3	10	Impressões a laser - 45x60cm col	28,00	280,00
4	10 litros	Cola branca cascorez azul	37,92	379,20
5	4	Trincha - 2 pol.	6,50	26,00
6	3	Rolo de espuma - 16cm	4,99	14,97
7	2	Bandeja de pintura para rolo	15,00	30,00
8	5	Estilete largo	12,70	63,05
9	3 estojos	Lâminas para estilete	8,90	26,70
10	5	Tesoura	19,00	95,00
11	1 resma/500fls	Papel sulfite	25,00	25,00
12	10	Sacos de ráfia	62,00	-----
13	10	Costura em saco de ráfia	5,00	-----
14	10	Confecção de chassi de madeira	20,00	-----
15	2 galões - 3,6L	Tinta acrílica fosca - branco neve	56,10	112,20
16	1 galão - 3,6L	Tinta acrílica fosca - branco gelo	56,10	56,10
17	1 galão - 3,6L	Tinta acrílica fosca - lírio	65,00	65,00
18	1 galão - 3,6L	Resina acrílica	150,00	150,00
19	20 latas	Areia lavada	8,00	160
20	1 saco	Cimento	50,00	50,00
21	1 diária	Pedreiro - reboco - mão de obra	120,00	120,00
22	1	Comes e bebes	350,00	350,00
VALOR TOTAL (R\$)				3111,02

----- : Doação ou voluntariado.

APÊNDICE 03 - TCLE - Termo de Consentimento de Livre Esclarecido

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
COORDENADORIA DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE ENSINO
SUPERIOR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO DELTA DO PARNÁIBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL
ARTES, PATRIMÔNIO E MUSEOLOGIA

MESTRANDO: VÍTOR DE SAMPAIO PEREIRA
ORIENTADORA: PROF^a DR^a MARIA PATRICIA FREITAS DE LEMOS
COORIENTADORA: PROF^a DR^a LILIAN DO AMARAL NUNES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

Você está sendo convidado(a) a participar como COLABORADOR(A) do projeto de pesquisa #TecedoresDeAfeto: UMA A/R/TOGRAFIA DO PATRIMÔNIO VIVO, sob a responsabilidade do artista/professor/pesquisador Vítor de Sampaio Pereira. O projeto tem como objetivo “Propor reflexões sobre as conexões entre ser humano e natureza afirmando suas presenças como patrimônio imaterial vivo e em constante mutação no território da Vila-bairro Coqueiro da Praia em Luís Correia-PI, através de intervenções urbanas, com o uso de tecnologias digitais e analógicas na pré-produção e execução da aplicação de obras de lambe-lambe, a serem expostas em percurso expositivo proposto ao MUV pelos moradores colaboradores.”.

Para a realização desta pesquisa, solicitamos sua colaboração mediante a assinatura deste documento que visa assegurar seus direitos como COLABORADOR(A). Sua participação é voluntária, sem custos a você, e se dará por meio de rodas de conversa, oficinas artísticas na área das artes visuais, especificamente na produção de arte pública com a técnica do lambe-lambe que consiste na colagem de uma imagem impressa em uma parede ou muro. As ações se darão mediante aviso prévio a partir da sua disponibilidade.

Nenhuma fase do processo oferece riscos à saúde humana, mas é importante que cuidados pessoais sejam mantidos por lideramos com estiletes, tesouras, cola PVA e tinta acrílica.

Se você aceitar participar, contribuirá de maneira ativa e permanente na disseminação de informações e práticas educativas sobre arte e patrimônio no território. Contudo, você pode se recusar a participar de qualquer dos processos, podendo desistir de participar em qualquer momento, sem nenhum prejuízo para você.

Todos os resultados desta pesquisa serão utilizados apenas para a sua execução, cuja finalidade é acadêmico-científica (divulgação em revistas): eventos científicos e em seminário acordado entre todos nós colaboradores. Seus dados ficarão sob sigilo e guarda do pesquisador responsável. Também lhe será assegurado o direito de assistência integral gratuita contra quaisquer danos diretos/indiretos e imediatos/tardios decorrentes da pesquisa,

pelo tempo que for necessário. Caso haja algum dano direto/indireto decorrente de sua participação, não sanado pelo responsável, você poderá buscar indenização por meio das vias legais vigentes no Brasil.

Se ainda houver qualquer dúvida em relação à pesquisa, antes ou mesmo depois de indicar sua concordância, você pode esclarecê-las com o pesquisador responsável através dos contatos abaixo. Se preferir, você pode levar esse Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar.

Este documento (TCLE) impresso em duas vias, será rubricado em todas as suas páginas (exceto a com as assinaturas) e assinado ao seu término pelo(a) COLABORADOR(A), ou por seu representante legal, e pelo pesquisador responsável, ficando uma via com cada um.

CONSENTIMENTO PÓS-INFORMAÇÃO

Ciente e de acordo com o que foi anteriormente exposto, eu, _____, estou de acordo em participar desta pesquisa, assinando este consentimento em duas vias, e ficando com a posse de uma delas.

Coqueiro da Praia-PI, ____/____/____

Assinatura e contatos (celular/e-mail)
COLABORADOR(A)

Assinatura e contatos (celular/e-mail)
Pesquisador Responsável

(86) 9825 5203 / vitorde.master@gmail.com

APÊNDICE 04 - TALE -Termo de Assentimento de Livre Esclarecido

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
COORDENADORIA DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE ENSINO
SUPERIOR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO DELTA DO PARNAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL
ARTES, PATRIMÔNIO E MUSEOLOGIA

MESTRANDO: VÍTOR DE SAMPAIO PEREIRA

ORIENTADORA: PROF^a DR^a MARIA PATRICIA FREITAS DE LEMOS

COORIENTADORA: PROF^a DR^a LILIAN DO AMARAL NUNES

TERMO DE ASSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TALE)

Eu, Vítor de Sampaio Pereira convido você a participar do estudo #TecedoresDeAfeto: UMA A/R/TOGRAFIA DO PATRIMÔNIO VIVO. Informamos que seu pai/mãe ou responsável legal permitiu a sua participação. Pretendemos fazer oficinas de artes visuais para produzir *intervenções urbanas, com aplicação de obras de lambe-lambe, a serem expostas pela Vila-bairro Coqueiro da Praia*.

Gostaria muito de contar com você, sendo que você não é obrigado(a) a participar e, caso aceite, não tem problema se desistir. Outros adolescentes COLABORADORES(AS) desta pesquisa têm idade igual ou maior que 16 anos. A pesquisa será feita no Museu da Vila. Caso aconteça algo errado, você, seus pais ou responsáveis poderá(ão) nos procurar pelos contatos que estão no final do texto.

As suas informações ficarão sob sigilo, ninguém saberá que você está participando da pesquisa; não falaremos a outras pessoas, nem daremos a estranhos as informações que você nos der. Todos os resultados desta pesquisa serão utilizados apenas para a sua execução, cuja finalidade é acadêmico-científica (divulgação em revistas) e eventos científicos e em seminário acordado entre todos nós colaboradores, mas sem identificar dados pessoais, dos(as) COLABORADORES(AS).

CONSENTIMENTO PÓS-INFORMADO

Eu aceito participar da pesquisa #TecedoresDeAfeto: UMA A/R/TOGRAFIA DO PATRIMÔNIO VIVO. Entendi as coisas ruins e as coisas boas que podem acontecer. Entendi que posso dizer “sim” e participar, mas que, a qualquer momento, posso dizer “não” e desistir, e que ninguém vai ficar com raiva/chateado comigo. Os pesquisadores esclareceram minhas dúvidas e conversaram com os meus pais/responsável legal. Recebi uma cópia deste termo de assentimento, li e quero/concordo em participar da pesquisa/estudo.

_____, _____ de _____ 202 ____.

Assinatura do menor

Assinatura do pesquisador responsável

Em caso de dúvidas com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:

Pesquisador(a) Responsável:	Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal do Delta do Parnaíba
Cel.: (86) 9825 5203 E-mail: vitorde.master@gmail.com	

APÊNDICE 05 - Autorização para Uso de Imagem, Som e Voz

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
COORDENADORIA DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE ENSINO
SUPERIOR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO DELTA DO PARNAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL
ARTES, PATRIMÔNIO E MUSEOLOGIA

MESTRANDO: VÍTOR DE SAMPAIO PEREIRA
ORIENTADORA: PROF^a DR^a MARIA PATRICIA FREITAS DE LEMOS
COORIENTADORA: PROF^a DR^a LILIAN DO AMARAL NUNES

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM, SOM E VOZ

Eu abaixo assinado e identificado autorizo o uso de minha imagem, som de minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimentos pessoais concedidos e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentado, para compor obras diversas que venham a ser planejadas, criadas e/ou produzidas por ou para o Programa de Pós-graduação em Artes, Patrimônio e Museologia - Mestrado Profissional, da Universidade Federal do Piauí, sejam essas destinadas à divulgação ao público em geral e/ou para formação de acervo.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa como também em mídia digital (programas de rádio, vídeos e filmes para televisão aberta e/ou fechada, documentários para cinema ou televisão, entre outros), Internet, banco de dados e suportes de computação em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo sem qualquer ônus para o Programa de Pós-graduação em Artes, Patrimônio e Museologia - Mestrado Profissional, da Universidade Federal do Delta do Parnaíba, ou terceiros por essa, expressamente, autorizados, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sociocultural voltados à preservação e salvaguarda do patrimônio cultural, em todo território nacional e no exterior.

Declaro que autorizo o uso acima descrito e assino a presente autorização.

_____, ____ de _____ 202 ____.

DADOS E ASSINATURA	
Nome:	
Endereço:	

Cidade:	
RG N.º:	
CPF N.º:	
Telefone para contato:	
Assinatura:	
Nome do Representante Legal (se menor):	
Telefone para contato: do Representante Legal (se menor):	
Assinatura do Representante Legal (se menor):	

Autorização adaptada de MEDEIROS, 2018, p.152.

APÊNDICE 06 - Projeto da oficina mista de fotografia e de recorte e colagem analógica para composição de arte em lambe-lambe

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
COORDENADORIA DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE ENSINO
SUPERIOR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO DELTA DO PARNAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL
ARTES, PATRIMÔNIO E MUSEOLOGIA

MESTRANDO: VÍTOR DE SAMPAIO PEREIRA
ORIENTADORA: PROFª DRª MARIA PATRICIA FREITAS DE LEMOS
COORIENTADORA: PROFª DRª LILIAN DO AMARAL NUNES

PEGA, JUNTA E COLA!

**OFICINA MISTA DE FOTOGRAFIA E DE RECORTE E COLAGEM ANALÓGICA
PARA COMPOSIÇÃO DE ARTE EM LAMBE-LAMBE.**

APRESENTAÇÃO

Oficina de arte urbana com fotografia e lambe lambe no bairro Coqueiro da Paia em Luís Correia.

A arte urbana está cada vez mais evidente nas ruas das cidades. Prende nosso olhar quando passamos e deixa sua marca em nosso pensamento.

Hoje em dia não é mais uma arte na rua, mas uma poesia visual colorindo paredes e nosso imaginário. Nesta oficina vamos ver conceitos básicos de fotografia e de recorte e colagem manual para produzir obras com técnica de arte pública do “lambe lambe”.

Prestar atenção na rua, capturar, editar, imprimir, recortar e colar e aplicar na parede, resumindo fazer arte!

Mediadores: Adjane Cordeiro e Vítor de Sampaio

OBJETIVO:

Introduzir os estudantes do nono ano do ensino fundamental à noções básicas de composição utilizando a combinação de fotografia, recorte e colagem para criar obras artísticas em formato de lambe-lambe.

DIA 1: EXPLORAÇÃO FOTOGRÁFICA E CONCEITUALIZAÇÃO

Atividade 1: Apresentação e Contextualização

- Breve introdução à noções de composição fotográfica com equipamento ligado à projetor.
- Análise de fotografias do instrutor e da internet.

Atividade 2: Saída Fotográfica

- Orientação sobre composição fotográfica durante a captura.
- Os alunos utilizam seus celulares para capturar imagens ao redor da escola.

Atividade 3: Discussão e Seleção

- Revisão das fotos capturadas.
- Discussão sobre as escolhas artísticas.
- Seleção das imagens a serem usadas em exercício de composição.

DIA 2: OFICINA DE RECORTE E COLAGEM (MANHÃ E TARDE)

Atividade 1: Introdução à Técnica de Recorte e Colagem

- Demonstração prática de técnicas de recorte.
- Discussão sobre a importância da escolha de elementos na composição.

Atividade 2: Montagem das Composições

- Distribuição de materiais (revistas, tesouras, cola, papel colorido).
- Os alunos começarão a criar suas composições, combinando fotos impressas com recortes.

Atividade 3: Discussão e Feedback

- Sessão de discussão e feedback entre os alunos.
- Destaque para a importância da narrativa visual em suas composições.

DIA 3: PRODUÇÃO DE LAMBE-LAMBE E EXPOSIÇÃO

Atividade 1: Impressão e Montagem dos Lambe-lambes

- Montagem das composições em formato de lambe-lambe.

Atividade 2: Exposição e Reflexão

- Organização de uma pequena exposição na escola.
- Cada aluno expõe seu lambe-lambe e compartilha o processo criativo.
- Discussão sobre a experiência e aprendizado adquiridos.

Atividade 3: Encerramento e Certificados

- Entrega de certificados de participação.
- Breve reflexão sobre a importância da experimentação e expressão artística.

APÊNDICE 06.1 Miniaturas de slides da apresentação





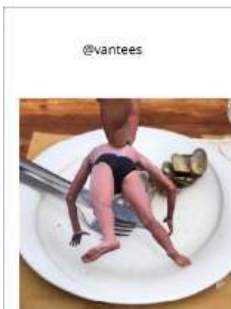
Gê Viana



Gê Viana



Gê Viana



@vantees



@vantees





Jéssica Lemos



Jéssica Lemos



Milla Borants



Milla Borants





@lambesbrasil

Em 2020, a Lambes Brasil fez a sua primeira residência artística. Ela aconteceu no Morro do Palácio, na cidade de Niterói (RJ), e contou com a participação de diversos artistas de lambe-lambe, de diferentes partes do Brasil.



Colagem manual
Imagens de internet



Colagem manual
Imagens de internet



Colagem manual
Imagens de internet





Colagem manual
Imagens de internet



Colagem manual
Imagens de internet



Colagem manual
Imagens de internet

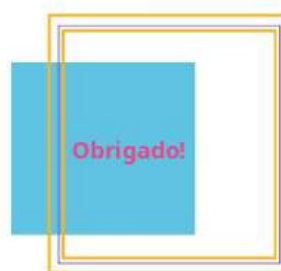


**Colagem manual
abstrata**
Imagens de internet



Referências

- Cartilha: Lambe lambe como dispositivo pedagógico. Tacio Russo e Milla Serejo
- Perfil @lambesbrasil



APÊNDICE 07 - Projeto da oficina de produção de cenário para teatro de bonecos

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
COORDENADORIA DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE ENSINO
SUPERIOR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO DELTA DO PARNAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL
ARTES, PATRIMÔNIO E MUSEOLOGIA

MESTRANDO: VÍTOR DE SAMPAIO PEREIRA
ORIENTADORA: PROF^a DR^a MARIA PATRICIA FREITAS DE LEMOS
COORIENTADORA: PROF^a DR^a LILIAN DO AMARAL NUNES

OFICINA DE PRODUÇÃO DE CENÁRIO PARA TEATRO DE BONECOS

INTRODUÇÃO:

A oficina é um dispositivo para envolver os colaboradores em um projeto criativo que destaca a importância da educação patrimonial e cultural com foco na comunidade pesqueira do Coqueiro da Praia, em Luís Correia.

Visa produzir estrutura para sustentar um cenário também criado a partir da memória coletiva que ajude a contar a história do Museu da Vila por meio de um espetáculo de teatro de bonecos, incentivando a preservação do patrimônio local e promovendo o orgulho da identidade cultural.

OBJETIVOS:

Geral: Idealizar coletivamente uma estrutura de sustentação para cenários de teatro de formas animadas que possam ser criados por projetos distintos do Museu da Vila.

Específicos:

- Produzir o cenário da peça de teatro de bonecos dentro da pesquisa da professora Nilza.
- Promover a conscientização sobre a importância da preservação do patrimônio cultural.
- Estimular a criatividade e expressão artística dos colaboradores..
- Valorizar a história da comunidade pesqueira do Coqueiro da Praia.

METODOLOGIA:

A oficina será dividido em etapas:

Pesquisa e Conscientização:

- Apresentação sobre a importância da preservação do patrimônio cultural.
- Estudo do Texto que conta de forma bre e lúdica a história do Museu da Vila na comunidade pesqueira do Coqueiro da Praia.

Planejamento e Design:

- Instruções sobre design de cenários para teatro de bonecos.
- Discussão para criar ideias que destacam elementos da cultura pesqueira.
- Estímulo à originalidade da expressão artística na materialização de ideias .
- Produção de esboços.

Produção de Cenário:

- Materiais fornecidos para a construção do cenário: papelão, cola quente, cola PVA, estruturas de alumínio do próprio, museu, tintas, tecidos etc.
- Orientação sobre técnicas de construção de cenários para teatro de bonecos.
- Equipamentos necessários para construção da estrutura de sustentação do cenário: luvas, óculos de proteção, serrilha, facas, estilete, furadeira, serrote, martelo, parafusos, abraçadeiras de nylon.

Ensaios:

- Ensaios de manipulação de bonecos para teste

AVALIAÇÃO:

- Feedback dos participantes sobre a experiência e aprendizado.

PARCERIAS E DIVULGAÇÃO:

- Parceria com instituições locais: escolas e o Museu da Vila para fortalecer o projeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A oficina de produção de cenário para teatro de bonecos é uma oportunidade única de unir arte, cultura e educação patrimonial. Ao destacar a história da comunidade pesqueira do Coqueiro da Praia e seu Museu, o projeto pode fortalecer os laços entre as gerações, promover o orgulho local e promover a preservação do patrimônio cultural natural, material e imaterial para as futuras gerações.

APÊNDICE 08 - Projeto do Curso de Desenho

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
COORDENADORIA DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE ENSINO
SUPERIOR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO DELTA DO PARNAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL
ARTES, PATRIMÔNIO E MUSEOLOGIA

MESTRANDO: VÍTOR DE SAMPAIO PEREIRA

ORIENTADORA: PROF^a DR^a MARIA PATRICIA FREITAS DE LEMOS

COORIENTADORA: PROF^a DR^a LILIAN DO AMARAL NUNES

CURSO DE DESENHO

MÓDULOS	DESCRIÇÃO	MATERIAL
M01	<ul style="list-style-type: none">• Apresentação e utilização do material.• Objetivos<ul style="list-style-type: none">- Familiarizar o aluno com o seu material;Avaliar o aluno quanto sua aptidão no desenho.• Exercício<ul style="list-style-type: none">- Desenhar um rosto e um objeto à mão livre.	Lápis HB, 2B, 4B e 6B borracha, papel sulfite ou <i>canson</i> .
M02	<ul style="list-style-type: none">• Traço de linhas paralelas (horizontais, verticais e curvas)• Objetivos<ul style="list-style-type: none">- Desenvolver a coordenação motora.- Aprimorar a percepção espacial.• Exercício<ul style="list-style-type: none">- Criar linhas paralelas verticais, horizontais e onduladas – DUAS LAUDAS CADA.	Lápis HB, borracha e papel sulfite.
M03	<ul style="list-style-type: none">• Desenho espelhado (percepção de formas por pontos cartesianos).• Objetivos:<ul style="list-style-type: none">- Conhecer as formas geométricas.- Aguçar a percepção visual.• Exercício<ul style="list-style-type: none">- Desenhar formas espelhadas por linha horizontal medindo os pontos de destaque	Lápis HB, borracha, papel sulfite e material didático (figuras).

	nas linhas de forma cartesiana. 4 DESENHOS	
M04	<ul style="list-style-type: none"> • Espaço negativo • Objetivos: <ul style="list-style-type: none"> - Analisar a figura quanto aos pontos e linhas que formam os contornos com relação ao espaço em volta da figura principal. • Exercício: <ul style="list-style-type: none"> - Desenhar o espaço em volta dos contornos de 4 figuras (1 desenho/exercício e 3 pequenas fotos), medindo os pontos de destaque nas linhas de forma cartesiana. 	Material: Lápis HB, borracha, papel sulfite ou <i>canson</i> e material didático (figuras).
M05	<ul style="list-style-type: none"> • Espaço positivo • Objetivos: <ul style="list-style-type: none"> - Analisar a figura quanto aos pontos e linhas que formam os contornos com relação aos pontos e linhas que formam os espaços dentro da figura principal. • Exercício: <ul style="list-style-type: none"> - Desenhar fotografia de rosto utilizando espaço negativo para realização do espaço positivo. 	Lápis HB, borracha, papel sulfite ou <i>canson</i> e material didático (figuras).
M06	<ul style="list-style-type: none"> • Desenho invertido (Igor Stravinsky, Picasso) • Objetivos: <ul style="list-style-type: none"> - Observar e distinguir pontos e linhas de formas figurativas. • Exercício: Fazer desenhos de cabeça para baixo visualizando apenas pontos e linhas. 	Lápis HB, borracha, papel sulfite e material didático (figuras).
M07	<ul style="list-style-type: none"> • Estudo de luz e sombra • Objetivos: <ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a percepção de tonalidades em preto e branco. • Exercício: <ul style="list-style-type: none"> - 1. Fazer seis quadrados perfeitos e esfumá-los de forma a produzir uma sombra uniforme. - 2. Fazer três retângulos e esfumá-los utilizando gradação tonal: do escuro para o claro. 	Lápis HB, 2B, 4B e 6B, borracha, papel sulfite e/ou <i>canson</i> .
M08	<ul style="list-style-type: none"> • Anatomia humana: estudo do rosto e noções de meio-tom • Objetivos: <ul style="list-style-type: none"> - Desenhar todos os elementos do rosto humano. 	Lápis HB, 2B, 4B e 6B, borracha, papel sulfite ou <i>canson</i> e material didático (figuras).

	<ul style="list-style-type: none"> • Exercício: <ul style="list-style-type: none"> - 1.Fazer os espaços positivos e negativos de uma fotografia de um rosto em 3/4. Sem preocupações com fios de cabelo. - 2. Aplicar o meio tom no rosto inteiro. 	
M09	<ul style="list-style-type: none"> • Anatomia humana: esqueleto • Objetivos: <ul style="list-style-type: none"> - Conhecer os ossos que fazem parte do corpo humano. • Exercício: <ul style="list-style-type: none"> - Desenhar um esqueleto (frente e costas) com o máximo de detalhes possíveis. 	Lápis HB, 2B, 4B e 6B, borracha, papel sulfite ou <i>canson</i> e material didático (figuras).
M10	<ul style="list-style-type: none"> • Anatomia humana: músculos. • Objetivos: <ul style="list-style-type: none"> - Conhecer os músculos do corpo humano. • Exercício: <ul style="list-style-type: none"> - Desenhar todos os músculos do corpo humano (frente e costas) com o máximo de detalhes possíveis. 	Lápis HB, 2B, 4B e 6B, borracha, papel sulfite ou <i>canson</i> e material didático (figuras).
M11	<ul style="list-style-type: none"> • Anatomia humana: membros (pés, mãos e tronco) • Objetivos: <ul style="list-style-type: none"> - Aprimorar o conhecimento dos traços dos membros (mãos, pés e tronco). • Exercício: <ul style="list-style-type: none"> - Fazer vários exercícios de pés, mãos e tronco. 	Lápis HB, 2B, 4B e 6B, borracha, papel sulfite ou <i>canson</i> e material didático (figuras).
M12	<ul style="list-style-type: none"> • Anatomia humana: corpo inteiro • Objetivos: <ul style="list-style-type: none"> - Aplicar todas as técnicas assimiladas. • Exercício: <ul style="list-style-type: none"> - Desenhar três fotografias de corpo inteiro com o máximo de detalhes possíveis. 	Lápis HB, 2B, 4B e 6B, borracha, papel sulfite ou <i>canson</i> e material didático (figuras).

APÊNDICE 07.1 - Mapeamento de alunos por módulo no curso de desenho

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
COORDENADORIA DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE ENSINO
SUPERIOR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO DELTA DO PARNAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL
ARTES, PATRIMÔNIO E MUSEOLOGIA

MESTRANDO: VÍTOR DE SAMPAIO PEREIRA
ORIENTADORA: PROF^a DR^a MARIA PATRICIA FREITAS DE LEMOS
COORIENTADORA: PROF^a DR^a LILIAN DO AMARAL NUNES

CURSO DE DESENHO

MAPEAMENTO DE ALUNOS POR MÓDULO NO CURSO DE DESENHO													
Nº	NOME	MÓDULOS											
		01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
01													
02													
03													
04													
05													
06													
07													
08													
09													
10													
11													
12													
13													
14													
15													

APÊNDICE 07.2 - Ficha de inscrição do curso de desenho

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
COORDENADORIA DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE ENSINO
SUPERIOR

UNIVERSIDADE FEDERAL DO DELTA DO PARNAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL
ARTES, PATRIMÔNIO E MUSEOLOGIA

MESTRANDO: VÍTOR DE SAMPAIO PEREIRA

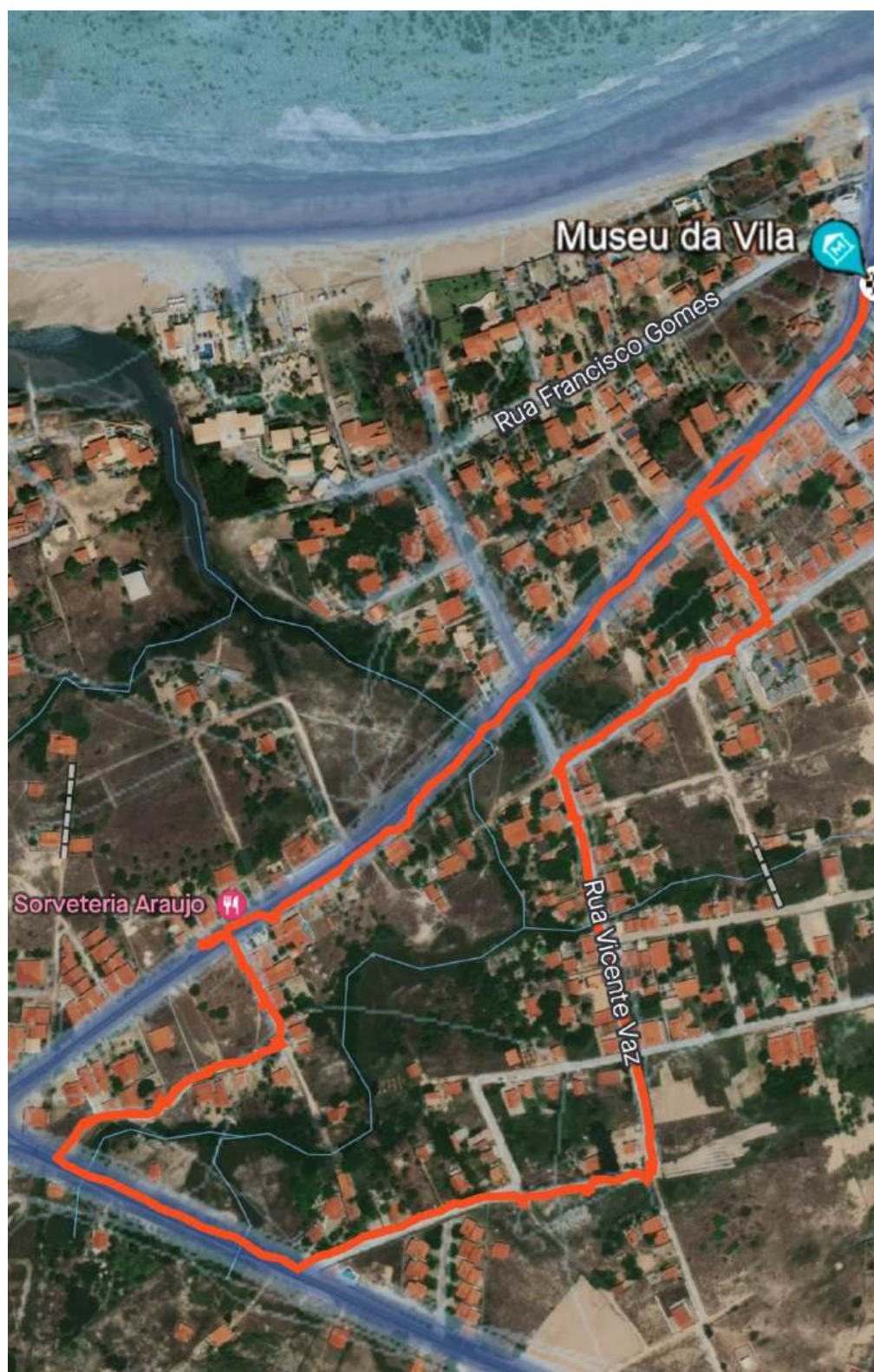
ORIENTADORA: PROF^a DR^a MARIA PATRICIA FREITAS DE LEMOS

COORIENTADORA: PROF^a DR^a LILIAN DO AMARAL NUNES

CURSO DE DESENHO

FICHA DE INSCRIÇÃO	
NOME COMPLETO _____	
ENDEREÇO _____ _____	
CONTATOS: CELULAR (ZAP): (_____) _____ INSTAGRAM: @ _____	
DATA DE NASCIMENTO ____ / ____ / ____	IDADE _____
ASSINATURA: _____	
ASSINATURA DE RESPONSÁVEL CASO MENOR DE 18 ANOS / CELULAR (ZAP) _____ / (____) _____	
COMO É CONHECIDA A PESSOA RESPONSÁVEL (APELIDO) _____	

APÊNDICE 07.3 - Mapa do percurso de colagem de cartazes para divulgação do Curso de Desenho



APÊNDICE 08 - Entrevista Pós-Exposição com Co-e-laboradores

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
COORDENADORIA DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE ENSINO SUPERIOR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO DELTA DO PARNÁIBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL
ARTES, PATRIMÔNIO E MUSEOLOGIA

MESTRANDO: VÍTOR DE SAMPAIO PEREIRA
ORIENTADORA: PROF^a DR^a MARIA PATRICIA FREITAS DE LEMOS
COORIENTADORA: PROF^a DR^a LILIAN DO AMARAL NUNES

#TecedoresDeAfeto: A/R/TOGRAFIA DO PATRIMÔNIO VIVO.

ENTREVISTA PÓS INTERVENÇÃO COM COLABORADORES

A - DADOS PARA CONFIRMAÇÃO

Nome da pessoa entrevistada: _____

Data de Nascimento: ____ / ____ / _____ Local de Nascimento: _____

Profissão: _____ Escolaridade: _____

B - QUESTIONÁRIO DE TECITURA AFETIVA

DAS PRÁTICAS

1 - Relate como foram as práticas artísticas por você?

a - Houve algum desafio ou dificuldade durante o processo de colagem na sua casa?

b - Houve algum desafio ou dificuldade durante o processo de colagem do lambe-lambe?

c - Você contribuiu como?

DA AUTOPERCEPÇÃO NO PROCESSO

2 - Como você se sentiu ao participar deste trabalho que envolve sua própria imagem exposta pelo bairro para criar arte pública?

3 - O que você sente ao ver uma obra de arte que você ajudou a fazer com sua imagem, na parede da sua casa (ou de amigos)?

4 - O que você sente ao ver o lambe-lambe, com sua imagem, exposto na rua?

5 - Você se percebe importante para a comunidade? Por que?

DO PATRIMÔNIO COMUNITÁRIO

6 - Neste bairro que tem tradição de ser uma vila de pescadores, como você acha que estas artes feitas a partir de sua foto e de seus colegas, contribuem para a valorização das pessoas daqui?

7 - Você sentiu que as fotografias afetaram a percepção das pessoas sobre a comunidade de pescadores? De que maneira?

8 - Quais as reações que você presenciou de alguém na rua em relação ao seu lambe-lambe ou em relação a outro?

9 - Que atitudes você percebeu das pessoas em relação à preservação da cultura local após a exposição das obras de arte pública?

DA TECITURA DE AFETOS NO TERRITÓRIO

10 - Qual o seu sonho pra comunidade?

11 - O que você sente vivendo aqui?

12 - O que é importante pra você que só existe aqui no bairro Coqueiro da Praia?

13 - Como você gostaria de ser lembrada(o)?

PARA PRÓXIMOS TRABALHOS

14 - Que conselho você daria para projetos futuros que buscam valorizar o patrimônio cultural daqui?

ANEXOS

ANEXO 01 - Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural

WHC.2004/WS/2
Original: English

Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural

CONFERENCIA GERAL da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura, reunida em Paris, de 17 de outubro a 21 de novembro de 1972.



1972

Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural

A **CONFERENCIA GERAL** da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura, reunida em Paris, de 17 de outubro a 21 de novembro de 1972, em sua décima sétima sessão,

Constatando que o patrimônio cultural e o patrimônio natural se encontram cada vez mais ameaçados de destruição não somente devido a causas naturais de degradação, mas também ao desenvolvimento social e econômico agravado por fenômenos de alteração ou de destruição ainda mais preocupantes,

Considerando que a degradação ou o desaparecimento de um bem cultural e natural acarreta o empobrecimento irreversível do patrimônio de todos os povos do mundo,

Considerando que a proteção desse patrimônio em âmbito nacional é muitas vezes insatisfatória devido à magnitude dos meios necessários e à insuficiência dos recursos financeiros, científicos e técnicos do país em cujo território se localiza o bem a ser salvaguardado,

Lembrando que o Ato constitutivo da Organização prevê que a UNESCO apoiará a conservação, o avanço e a promoção do saber voltadas para a conservação e a proteção do patrimônio universal e recomendará aos interessados as convenções internacionais estabelecidas com esta finalidade,

Considerando que as convenções, recomendações e resoluções internacionais dedicadas à proteção dos bens culturais e naturais mostram a importância que constitui, para os povos do mundo, a salvaguarda destes bens únicos e insubstituíveis, independentemente do povo ao qual pertençam,

Considerando que determinados bens do patrimônio cultural e natural são detentores de excepcional interesse, que exige sua preservação como elemento do patrimônio de toda humanidade,

Considerando que, diante da amplitude e da gravidade dos novos perigos que os ameaçam, cabe à coletividade internacional participar da proteção do patrimônio cultural e natural de valor universal excepcional, prestando assistência coletiva que, sem substituir a ação do Estado interessado, irá completá-la eficazmente,

Considerando que, para isso, é indispensável adotar novas disposições convencionais que estabeleçam um sistema eficaz de proteção coletiva do patrimônio cultural e natural de valor universal excepcional organizadas de modo permanente e segundo métodos científicos e modernos,

Tendo decidido, em sua décima sexta sessão, que a questão seria objeto de Convenção Internacional,

Adota, em seis de novembro de 1972, a presente Convenção.

I. DEFINIÇÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL E NATURAL

ARTIGO 1

Para os fins da presente Convenção, são considerados “patrimônio cultural”:

- os monumentos: obras arquitetônicas, esculturas ou pinturas monumentais, objetos ou estruturas arqueológicas, inscrições, grutas e conjuntos de valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência,
- os conjuntos: grupos de construções isoladas ou reunidas, que, por sua arquitetura, unidade ou integração à paisagem, têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência,

- os sítios: obras do homem ou obras conjugadas do homem e da natureza, bem como áreas, que incluem os sítios arqueológicos, de valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico.

ARTIGO 2

Para os fins da presente Convenção, são considerados “patrimônio natural”:

- os monumentos naturais constituídos por formações físicas e biológicas ou por conjuntos de formações de valor universal excepcional do ponto de vista estético ou científico;
- as formações geológicas e fisiográficas, e as zonas estritamente delimitadas que constituam *habitat* de espécies animais e vegetais ameaçadas de valor universal excepcional do ponto de vista estético ou científico,
- os sítios naturais ou as áreas naturais estritamente delimitadas detentoras de valor universal excepcional do ponto de vista da ciência, da conservação ou da beleza natural.

ARTIGO 3

Cabe a cada Estado-parte da presente Convenção identificar e delimitar os diversos bens situados em seu território e mencionados nos artigos 1 e 2.

II. PROTEÇÃO NACIONAL E PROTEÇÃO INTERNACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL E NATURAL

ARTIGO 4

Cada Estado-parte da presente Convenção reconhece que lhe compete identificar, proteger, conservar, valorizar e transmitir às gerações futuras o patrimônio cultural e natural situado em seu território. O Estado-parte envidará esforços nesse sentido, tanto com recursos próprios como, se necessário, mediante assistência e cooperação

internacionais às quais poderá recorrer, especialmente nos planos financeiro, artístico, científico e técnico.

ARTIGO 5

A fim de assegurar proteção e conservação eficazes e valorizar de forma ativa o patrimônio cultural e natural situado em seu território e em condições adequadas aos países, cada Estado-parte da presente Convenção empenhar-se-á em:

- a) adotar uma política geral com vistas a atribuir função ao patrimônio cultural e natural na vida coletiva e a integrar sua proteção aos programas de planejamento;
- b) instituir no seu território, caso não existam, um órgão (ou vários órgãos) de proteção, conservação ou valorização do patrimônio cultural e natural, dotados de pessoal capacitado, que disponha de meios que lhe permitam desempenhar suas atribuições;
- c) desenvolver estudos, pesquisas científicas e técnicas e aperfeiçoar os métodos de intervenção que permitam ao Estado enfrentar os perigos ao patrimônio cultural ou natural;
- d) tomar as medidas jurídicas, científicas, técnicas, administrativas e financeiras cabíveis para identificar, proteger, conservar, valorizar e reabilitar o patrimônio; e
- e) fomentar a criação ou o desenvolvimento de centros nacionais ou regionais de formação em matéria de proteção, conservação ou valorização do patrimônio cultural e natural e estimular a pesquisa científica nesse campo.

ARTIGO 6

1. Com pleno respeito à soberania dos Estados em cujo território se situa o patrimônio cultural e natural a que se referem os artigos 1 e 2 deste instrumento, e sem prejuízo dos direitos reais previstos pela legislação nacional sobre esse patrimônio, os Estados-partes da presente Convenção reconhecem que ele constitui patrimônio universal, com a proteção do qual a comunidade internacional tem o dever de cooperar.

2. Os Estados-partes comprometem-se, por conseguinte, e em conformidade às disposições da presente Convenção, a dar apoio para identificar, proteger, conservar e valorizar o patrimônio cultural e natural de que tratam os parágrafos 2 e 4 do artigo 11, por solicitação do Estado, em cujo território o bem está localizado.

3. Cada um dos Estados-partes da presente Convenção se compromete a não tomar deliberadamente qualquer medida suscetível de prejudicar, direta ou indiretamente, o patrimônio cultural e natural a que se referem os artigos 1 e 2 localizados no território dos demais Estados-partes a esta Convenção.

ARTIGO 7

Para os fins da presente Convenção, entende-se por proteção internacional do patrimônio mundial cultural e natural o estabelecimento de sistema de cooperação e de assistência internacional destinado a auxiliar os Estados-partes da Convenção nos esforços empreendidos para preservar e identificar esse patrimônio.

III. COMITÊ INTERGOVERNAMENTAL DE PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO MUNDIAL CULTURAL E NATURAL

ARTIGO 8

1. Fica instituído, junto à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, o Comitê Intergovernamental de Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural de Valor Universal Excepcional denominado “Comitê do Patrimônio Mundial”. É composto por 15 Estados-partes da Convenção, eleitos pelos Estados-partes da Convenção reunidos em assembléia geral por ocasião de sessões ordinárias da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. O número dos Estados-membros do Comitê será aumentado até 21, a partir da sessão ordinária da Conferência Geral seguinte à entrada em vigor da presente Convenção, por 40 Estados ou mais.

2. A eleição dos membros do Comitê deve garantir a representação equitativa das diversas regiões e culturas do mundo.

3. Assistem às sessões do Comitê, com voz consultiva, um representante do Comitê Internacional de Estudos para a Conservação e a Restauração dos Bens Culturais (ICCROM), um representante do Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios (ICOMOS), e um representante da União Internacional para a Conservação da Natureza e de seus Recursos (UICN), aos quais se podem juntar, mediante solicitação dos Estados-partes reunidos em assembléia geral durante as sessões ordinárias da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, representantes de outras organizações intergovernamentais ou não-governamentais com objetivos similares.

ARTIGO 9

1. Os Estados-membros do Comitê do Patrimônio Mundial exercem seu mandato a partir do final da sessão ordinária da Conferência Geral na qual foram eleitos até o encerramento da terceira sessão ordinária subsequente.

2. O mandato de um terço dos membros designados na primeira eleição, entretanto, expirará no final da primeira sessão ordinária da Conferência Geral seguinte àquela em que foram eleitos; o mandato de um segundo terço dos membros designados na mesma oportunidade expirará no final da segunda sessão ordinária da Conferência Geral seguinte àquela em que foram eleitos. Os nomes destes membros serão sorteados pelo Presidente da Conferência Geral, após a primeira eleição.

3. Os Estados-membros do Comitê escolhem, para representá-los, pessoas qualificadas na área do patrimônio cultural ou do patrimônio natural.

ARTIGO 10

1. O Comitê do Patrimônio Mundial adota seu regimento interno.

2. O Comitê pode convidar para participar de suas reuniões, a qualquer momento, organismos públicos ou privados, assim como pessoas físicas, para consultá-los sobre questões específicas.

3. O Comitê pode criar os organismos consultivos que julgue necessários ao cumprimento de sua missão.

ARTIGO 11

1. Cada um dos Estados-partes da presente Convenção submete ao Comitê do Patrimônio Mundial, na medida do possível, uma lista dos bens do patrimônio cultural e natural situados em seu território e suscetíveis de serem inscritos na lista prevista no parágrafo 2 do presente artigo. Essa lista, não exaustiva, deve documentar o local onde os bens em questão se situam e seu interesse.

2. Com base nas listas apresentadas pelos Estados, de acordo com o disposto no parágrafo anterior, o Comitê estabelece, atualiza e divulga, sob o nome “Lista do Patrimônio Mundial”, os bens do patrimônio cultural e do patrimônio natural, definidos nos artigos 1 e 2 da presente Convenção, que considere de valor universal excepcional com a aplicação dos critérios por ele estabelecidos, e divulga a lista atualizada pelo menos a cada dois anos.

3. A inscrição de um bem na Lista do Patrimônio Mundial só poderá ser feita com o consentimento do Estado interessado. A inscrição de um bem situado em território objeto de reivindicação de soberania ou sob jurisdição de vários Estados não prejudica em nada os direitos das partes em litígio.

4. O Comitê estabelece, atualiza e divulga, cada vez que as circunstâncias assim o exigirem, sob o nome de “Lista do Patrimônio Mundial em Perigo”, os bens que figuram na Lista do Patrimônio Mundial, cuja salvaguarda exige intervenções importantes e para os quais foi solicitada assistência nos termos da presente Convenção. Esta lista contém estimativa dos custos das operações. Nela figurarão apenas os bens do patrimônio cultural e natural sob ameaça precisa e grave, com o risco de desaparecimento devido a degradação acelerada, empreendimentos de grande porte públicos ou privados,

desenvolvimento urbano e turístico acelerados, destruição devida a mudanças de uso, alterações profundas por causas desconhecidas, abandono por qualquer motivo, conflito armado já iniciado ou latente, calamidades ou cataclismas, incêndios, terremotos, deslizamentos de terra, erupções vulcânicas, modificação do nível das águas, inundações e maremotos. O Comitê pode, a qualquer momento, em caso de emergência, proceder a nova inscrição na Lista do Patrimônio Mundial em Perigo e dar-lhe imediata divulgação.

5. O Comitê define os critérios para que um bem do patrimônio cultural e natural seja inscrito em uma ou outra lista de que tratam os parágrafos 2 e 4 do presente artigo.

6. Antes de recusar um pedido de inscrição em uma ou outra lista de que tratam os parágrafos 2 e 4 do presente artigo, o Comitê consultará o Estado-parte em cujo território se encontra o bem do patrimônio cultural ou natural em questão.

7. O Comitê, com a concordância dos Estados interessados, coordena e estimula estudos e pesquisas necessárias à elaboração das listas a que se referem os parágrafos 2 e 4 do presente artigo.

ARTIGO 12

A não-inscrição de um bem do patrimônio cultural e natural em uma das listas de que tratam os parágrafos 2 e 4 do artigo 11 não significa, de modo algum, ausência de valor universal excepcional para fins outros que os de inscrição nas listas.

ARTIGO 13

1. O Comitê do Patrimônio Mundial recebe e estuda os pedidos de assistência internacional formulados pelos Estados-partes da presente Convenção no que se refere aos bens do patrimônio cultural e natural situados em seu território, que figuram ou que são suscetíveis de figurar nas listas de que tratam os parágrafos 2 e 4 do artigo 11. Estes pedidos podem ter por objetivo a proteção, a conservação, a valorização ou a revitalização dos bens.

2. Os pedidos de assistência internacional, em aplicação do parágrafo 1 do presente artigo, podem também ter por objetivo a identificação de bens do patrimônio cultural e natural definidos nos artigos 1 e 2, quando estudos preliminares demonstrarem que merecem ter prosseguimento.
3. O Comitê decide o encaminhamento a ser dado aos pedidos determina, neste caso, a natureza e o montante de sua ajuda e autoriza a conclusão, em seu nome, dos acordos necessários com o governo interessado.
4. O Comitê estabelece a ordem de prioridade de suas intervenções. Leva em conta a importância respectiva dos bens a serem salvaguardados para o patrimônio mundial cultural e natural, a necessidade de garantir assistência internacional para os mais representativos da natureza ou do gênio e da história dos povos do mundo, a urgência dos trabalhos a empreender, a importância dos recursos dos Estados em cujo território os bens ameaçados se encontram e, principalmente, em que medida a salvaguarda destes bens poderia ser assegurada pelos próprios meios.
5. O Comitê estabelece, atualiza e divulga a lista dos bens que receberam assistência internacional.
6. O Comitê decide a utilização dos recursos do Fundo criado nos termos do artigo 15 da presente Convenção. Busca os meios de fomento dos recursos e toma as medidas cabíveis.
7. O Comitê coopera com as organizações internacionais e nacionais, governamentais e não-governamentais com objetivos análogos àqueles da presente Convenção. Para elaborar os programas e executar projetos, pode recorrer a estas organizações, em particular, ao Centro Internacional de Estudos para a Conservação e a Restauração dos Bens Culturais (ICCROM), ao Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios (ICOMOS) e à União Internacional para a Conservação da Natureza e seus Recursos (UICN), bem como a outros organismos públicos ou privados e pessoas físicas.
8. As decisões do Comitê são tomadas por maioria de dois terços dos membros presentes e votantes. O quorum é constituído pela maioria dos membros do Comitê.

ARTIGO 14

1. O Comitê do Patrimônio Mundial é assessorado por uma secretaria nomeada pelo Diretor-Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

2. O Diretor-Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, recorrendo sempre que possível aos serviços do Centro Internacional de Estudos para a Conservação e a Restauração dos Bens Culturais (ICCROM), ao Conselho Internacional dos Monumentos e dos Sítios (ICOMOS) e à União Internacional para a Conservação da Natureza e seus Recursos (UICN), em suas áreas de competência e respectivas atribuições, prepara a documentação do Comitê, a agenda das reuniões e implementa suas decisões.

IV. FUNDO PARA A PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO MUNDIAL CULTURAL E NATURAL

ARTIGO 15

1. Fica instituído o Fundo para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural de Valor Universal Excepcional, denominado “Fundo do Patrimônio Mundial”.

2. O Fundo é constituído por um fundo fiduciário, em conformidade às disposições permanentes do Regulamento financeiro da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

2. Os recursos do Fundo são constituídos:

- a. pelas contribuições obrigatórias e contribuições voluntárias dos Estados-partes da presente Convenção;
- b. pelos depósitos, doações ou legados que venham a ser feitos por:
 - i. outros Estados,
 - ii. pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultural, por outros organismos do sistema das Nações Unidas,

especialmente o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento e por organizações intergovernamentais;

iii. organizações públicas ou privadas ou pessoas físicas;

c. pelos juros resultantes dos recursos do Fundo;

d. pelo produto de coletas e de receitas das campanhas organizadas em favor do Fundo, e

e. quaisquer outros recursos autorizados pelo regulamento a ser elaborado pelo Comitê do Patrimônio Mundial.

4. As contribuições ao Fundo e a outras formas de assistência prestadas ao Comitê somente poderão ser atribuídas às finalidades por ele determinadas. O Comitê pode aceitar contribuições destinadas a determinado programa ou a algum projeto específico, desde que a implementação desse programa ou a execução desse projeto tenham sido determinadas pelo Comitê. As contribuições feitas ao Fundo não podem estar vinculadas a qualquer condição política.

ARTIGO 16

1. Sem qualquer prejuízo de outra contribuição voluntária complementar, os Estados-partes da presente Convenção comprometem-se a depositar regularmente, a cada dois anos, para o Fundo do Patrimônio Mundial, contribuições cujo montante será calculado segundo percentual uniforme aplicável a todos os Estados, por decisão da assembléia geral dos Estados-partes da Convenção, reunida durante as sessões da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Esta decisão da assembléia geral é adotada pela maioria dos Estados-partes presentes e votantes que não tenham feito a declaração mencionada no parágrafo 2 do presente artigo. A contribuição obrigatória dos Estados-partes da Convenção não poderá ultrapassar, em caso algum, 1% de sua contribuição ao orçamento regular da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

2. Qualquer Estado afetado pelo artigo 31 ou o artigo 32 da presente Convenção pode, no momento em que depositar seus instrumentos de ratificação, de aceitação ou de adesão,

declarar que não se considera obrigado a cumprir os dispositivos do parágrafo 1º do presente artigo.

3. Um Estado-parte da Convenção, tendo feito a declaração de que trata o parágrafo 2º do presente artigo, pode a qualquer momento retirar a referida declaração mediante notificação ao Diretor-Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. A retirada da declaração somente terá efeito sobre a contribuição obrigatória devida por esse Estado a partir da data da próxima assembleia geral dos Estados-partes da Convenção.

4. Para permitir ao Comitê planejar suas operações de maneira eficaz, as contribuições dos Estados-partes da presente Convenção, tendo feito a declaração de que trata o parágrafo 2 do presente artigo, devem ser depositadas de maneira regular, a cada dois anos pelo menos, e não devendo ser inferiores às contribuições que deverão pagar se estiverem comprometidos pelas disposições do parágrafo 1 do presente artigo.

5. Todo Estado-parte da Convenção em atraso com o pagamento de sua contribuição obrigatória ou voluntária no que se refere ao ano em curso e ao ano civil imediatamente anterior é inelegível para o Comitê do Patrimônio Mundial, não se aplicando esta disposição na primeira eleição. O mandato de um Estado integrante do Comitê extinguir-se-á no momento em que se efetuem as eleições previstas no artigo 8 do parágrafo 1 da presente Convenção.

ARTIGO 17

Os Estados-partes da presente Convenção consideram ou favorecem a criação de fundações ou associações nacionais públicas ou privadas com a finalidade estimular donativos em prol da proteção do patrimônio cultural e natural definido nos artigos 1 e 2 da presente Convenção.

ARTIGO 18

Os Estados-partes da presente Convenção apoiarão as campanhas internacionais de coleta de fundos que forem organizadas em benefício do Fundo do Patrimônio Mundial

sob os auspícios da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura e facilitarão as coletas feitas, com esta finalidade, pelos organismos mencionados no artigo 15 do parágrafo 3.

V. CONDIÇÕES E MODALIDADES DE ASSISTÊNCIA INTERNACIONAL

ARTIGO 19

Todo Estado-Parte da presente Convenção pode solicitar assistência internacional em favor dos bens do patrimônio cultural e natural de valor universal excepcional situados em seu território. Deve anexar ao pedido as informações e a documentação disponíveis previstas no artigo 21 de que o Comitê necessita para decidir.

ARTIGO 20

Sem prejuízo das disposições do parágrafo 2 do artigo 13, alínea (c) do artigo 22, e do artigo 23, a assistência internacional prevista pela presente Convenção poderá ser concedida apenas aos bens do patrimônio cultural e natural que o Comitê do Patrimônio Mundial tenha decidido ou decida fazer constar em uma das listas de que tratam os parágrafos 2 e 4 do artigo 11.

ARTIGO 21

1. O Comitê do Patrimônio Mundial define o procedimento de exame dos pedidos de assistência internacional que for chamado a fornecer e detalha as informações que o pedido deverá conter: descrição da operação prevista, trabalhos necessários, estimativa de custo, urgência e motivos pelos quais os recursos do Estado solicitante não lhe permitem financiar a totalidade dos gastos. Os pedidos devem, sempre que possível, fundamentar-se em pareceres técnicos.

2. O Comitê dará prioridade ao exame dos pedidos justificados em situação de calamidades naturais ou catástrofes, devido a trabalhos que necessitam ser empreendidos, sem demora. O Comitê deverá dispor de um fundo de reserva para estas eventualidades.

3. Antes de tomar qualquer decisão, o Comitê procederá aos estudos e às consultas que julgar necessárias.

ARTIGO 22

A assistência prestada pelo Comitê do Patrimônio Mundial poderá tomar as seguintes formas:

- a. estudo dos problemas artísticos, científicos e técnicos levantados quanto à proteção, à conservação, à valorização e à reabilitação do patrimônio cultural e natural, conforme o definido nos parágrafos 2 e 4 do artigo 11 da presente Convenção;
- b. disponibilização de peritos, técnicos e mão-de-obra qualificada para garantir a correta execução do projeto aprovado;
- c. formação de especialistas em todos os níveis na área de identificação, proteção, conservação, valorização e reabilitação do patrimônio cultural e natural;
- d. fornecimento de equipamento que o Estado interessado não possui ou não tem condições de adquirir;
- e. empréstimos com juros reduzidos, sem juros, ou reembolsáveis em longo prazo;
- f. concessão, em casos excepcionais e especialmente motivados, de subvenções não-reembolsáveis.

ARTIGO 23

O Comitê do Patrimônio Mundial pode também prestar assistência internacional a centros nacionais ou regionais de formação de especialistas de qualquer nível nas áreas de identificação, proteção, conservação, valorização e reabilitação do patrimônio cultural e natural.

ARTIGO 24

A concessão de assistência internacional de grande envergadura somente poderá ser decidida após estudo científico, econômico e técnico detalhado. Este estudo deve utilizar as mais avançadas técnicas de proteção, conservação, valorização e de reabilitação do patrimônio cultural e natural e corresponder aos objetivos da presente Convenção. O estudo deve também buscar meios de utilizar racionalmente os recursos disponíveis no Estado interessado.

ARTIGO 25

Os trabalhos necessários, em princípio, poderão ser parcialmente financiados pela comunidade internacional. A participação do Estado beneficiário da assistência internacional deve constituir parte substancial dos recursos alocados para cada programa ou projeto, salvo quando sua situação econômica não o permita.

ARTIGO 26

O Comitê do Patrimônio Mundial e o Estado beneficiário definirão, no acordo estabelecido, as condições de execução do programa ou do projeto para o qual é prestada a assistência internacional a título da presente Convenção. Caberá ao Estado que receber assistência internacional continuar a proteger, conservar e valorizar os bens assim salvaguardados, em cumprimento às condições definidas no acordo.

IV. PROGRAMAS EDUCATIVOS

ARTIGO 27

1. Os Estados-partes da presente Convenção esforçar-se-ão por todos os meios apropriados, especialmente por intermédio dos programas de educação e de informação, em intensificar o respeito e o apreço de seu povo pelo patrimônio cultural e natural definido nos artigos 1 e 2 da Convenção.

2. Os Estados-partes comprometer-se-ão a informar ao público, de modo amplo, as ameaças que pesam sobre o patrimônio e as atividades empreendidas em aplicação à presente Convenção.

ARTIGO 28

Os Estados-partes da presente Convenção que forem beneficiários de assistência internacional em aplicação da Convenção tomarão as medidas necessárias para divulgar a importância dos bens objeto de assistência e o papel que esta desempenha.

VII. RELATÓRIOS

ARTIGO 29

1. Os Estados-partes da presente Convenção indicarão nos relatórios que apresentarem à Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, nas datas e no formato solicitado, as disposições legislativas, regulamentares e as demais medidas adotadas para a aplicação da Convenção, assim como a experiência adquirida nesse campo.

2. Estes relatórios serão levados ao conhecimento do Comitê do Patrimônio Mundial.

3. O Comitê apresentará relatório sobre suas atividades em cada uma das sessões ordinárias da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

VIII. CLÁUSULAS FINAIS

ARTIGO 30

A presente Convenção é estabelecida em árabe, espanhol, francês, inglês e russo, sendo os cinco textos igualmente autênticos.

ARTIGO 31

1. A presente Convenção será submetida à ratificação ou à aceitação dos Estados-membros da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, em conformidade com os respectivos procedimentos constitucionais.
2. Os instrumentos de ratificação ou de aceitação serão entregues ao Diretor-Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

ARTIGO 32

1. A presente Convenção estará aberta à adesão de qualquer Estado não-membro da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, convidado a ela aderir pela Conferência Geral da Organização.
2. Os instrumentos de ratificação ou de aceitação serão depositados em poder do Diretor-Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

ARTIGO 33

A presente Convenção entrará em vigor três meses após a data de entrega do vigésimo instrumento de ratificação, de aceitação ou de adesão, unicamente em relação aos Estados que tenham depositado os respectivos instrumentos de ratificação, de aceitação ou de adesão naquela data ou anteriormente. Para os demais Estados, entrará em vigor três meses após o depósito de seu instrumento de ratificação, aceitação ou de adesão.

ARTIGO 34

As disposições a seguir aplicam-se aos Estados-partes da presente Convenção que possuem sistema constitucional federativo ou sistema não-unitário:

- a. no que se refere às disposições desta Convenção cuja aplicação dependa da ação legislativa do poder legislativo federal ou central, as obrigações do governo federal ou central serão as mesmas dos Estados-partes que não são Estados federativos;
- b. no que se refere às disposições desta Convenção cuja aplicação dependa da ação legislativa de cada um dos Estados, países, províncias ou municípios constituídos que, em virtude do sistema constitucional da federação, não tenham a faculdade de tomar medidas legislativas, o governo federal comunicará estas disposições, com parecer favorável, às autoridades competentes dos Estados, países, províncias ou municípios.

ARTIGO 35

1. Cada um dos Estados-partes da presente Convenção poderá denunciar a Convenção.
2. A denúncia será notificada por meio de instrumento escrito encaminhado ao Diretor-Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.
3. A denúncia surtirá efeito doze meses após a recepção do instrumento de denúncia. A denúncia não modificará em nada as obrigações financeiras que o Estado denunciante assumiu até a data da efetivação da retirada.

ARTIGO 36

O Diretor-Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura informará aos Estados-membros da Organização, aos Estados não-membros a que se refere o artigo 32, assim como às Nações Unidas, o depósito de todos os instrumentos de ratificação, de aceitação ou de adesão mencionados nos artigos 31 e 32, bem como as denúncias previstas no artigo 35.

ARTIGO 37

1. A Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura poderá revisar a presente Convenção. Entretanto, esta revisão apenas comprometerá os Estados que se tornaram Partes da Convenção revista.

2. Caso a Conferência Geral adote nova Convenção que represente a revisão total ou parcial da presente Convenção e a menos que a nova Convenção disponha diferentemente, a presente Convenção deixará de estar aberta à ratificação, à aceitação ou à adesão, a partir da data de entrada em vigor da nova Convenção revista.

ARTIGO 38

Em virtude do disposto no artigo 102 da Carta das Nações Unidas, a presente Convenção será registrada na Secretaria das Nações Unidas por petição do Diretor-Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

Elaborada em Paris, no dia vinte e três de novembro de 1972, em dois exemplares autênticos assinados pelo Presidente da Conferência Geral, reunida em sua décima sétima sessão e pelo Diretor-Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, que serão depositados nos arquivos da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura e cujas cópias autenticadas serão entregues a todos os Estados a que se referem os artigos 31 e 32, assim como à Organização das Nações Unidas.

ANEXO 02 – Programação da 20ª Semana Nacional dos Museus 2022

Semana Nacional dos Museus 2022 - Museu da Vila					
Dia / Hora	Dia 18	Dia 19	Dia 20	Dia 21	
06h00				Ação de Limpeza de Praia 06h30 as 10h (Ponto de Encontro - Museu da Vila)	
07h00					
08h00	O Museu vai à Escola (Local: Escola Carmosina)	Oficina de Ampulhetas - O poder da comunidade nas areias do tempo. Local: Escola Carmosina	Oficina de Lambe Lambe. Local: Escola Carmosina		
09h00					
10h00		Oficina de Lambe Lambe. Local: Escola Carmosina	Sarau Local: Escola Carmosina		
11h00					
12h00					
13h00					
14h00	O Museu vai à Escola (Local: Escola Carmosina)		Piquenique Literário. Local: Museu da Vila		
15h00				Exposição O poder da comunidade nas areias do tempo . Local: Museu da Vila	Aplicação de Lambe Lambe. Local: Museu da Vila
16h00					
17h00					

ANEXO 03 – RESOLUÇÃO Nº 004/2020 – Aprovação do Museu da Vila como Órgão Suplementar pelo Conselho Universitário da UFDPAr



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO DELTA DO PARNAÍBA
CAMPUS MINISTRO REIS VELLOSO

RESOLUÇÃO Nº 004/2020, DE 19 DE OUTUBRO DE 2020

CONSELHO UNIVERSITÁRIO

Aprova a inclusão do Museu da Vila como Órgão Suplementar de Ensino, Pesquisa, Extensão, Inovação Social e Tecnológica da Universidade Federal do Delta do Parnaíba.

O Reitor da Universidade Federal do Delta do Parnaíba e Presidente do Conselho Universitário, no uso de suas atribuições legais, tendo em vista decisão do mesmo Conselho em reunião de 06/10/2020 e, considerando:

- o Processo Nº 23855.001206/2020-44.

RESOLVE:

Art. 1º Aprovar a inclusão do Museu da Vila como Órgão Suplementar de Ensino, Pesquisa, Extensão, Inovação Social e Tecnológica da Universidade Federal do Delta do Parnaíba.

Art. 2º Esta Resolução entra em vigor em 01 de novembro de 2020.

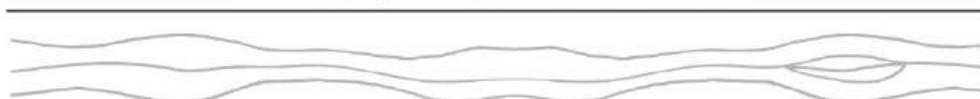
Prof. Dr. Alexandre Marinho Oliveira
Reitor da UFDPAr

Alexandre Marinho Oliveira
Reitor da UFDPAr
SIAPE 1636079

ANEXO 04 – Regimento Interno do Museu da Vila

138

ANEXO B Regimento Interno do Museu da Vila



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO DELTA DO PARNAÍBA
REGIMENTO INTERNO DO MUSEU DA VILA**

**TÍTULO I
DO MUSEU**

**CAPÍTULO I
DA DEFINIÇÃO E CARACTERÍSTICAS**

Art. 1º O Museu da Vila é Órgão Suplementar de Ensino, Pesquisa, Extensão, Inovação Social e Tecnológica da Universidade Federal do Delta do Parnaíba (UFDP), vinculado à Reitoria.

Art. 2º O Museu da Vila adotará para sua identificação a sigla MUV/UFDP.

Art. 3º O MUV está localizado na Rua José Quirino na esquina da Rua Antonieta Reis Veloso, Bairro Coqueiro, Luís Correia, um dos dez municípios que integram a Área de Proteção Ambiental APA Delta do Parnaíba.

Art. 4º O MUV está sediado no edifício que abrigava o antigo Grupo Escolar Deputado João Pinto, de propriedade do Governo do Estado do Piauí, cedido pela Lei Estadual nº 7.178, de 9 de janeiro de 2019, aprovada pela Assembleia Legislativa do Estado, através de um Contrato de Cessão do Imóvel à UFDP para uso do Programa de Pós-graduação, Mestrado Profissional, em Artes, Patrimônio e Museologia (PPGAPM).

Art. 5º O MUV é uma concepção e sede do PPGAPM, que no MUV realiza projetos, pesquisas e intervenções na APA Delta do Parnaíba, o que faz do MUV um Museu Escola, inserido em uma vila de pescadores artesanais, permitindo a efetivação das relações necessárias entre UFDP, sociedade e comunidades ribeirinhas e praieiras da APA Delta do Parnaíba.

Art. 6º O MUV é um museu de comunidade, que integra, na condição de Polo, a rede de museus de território do Ecomuseu Delta do Parnaíba (ECOMUDE), sob a gestão do PPGAPM da UFDP.

I



Art. 7º O MUV é uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço das comunidades locais e de uma educação sustentável e ao longo da vida, aberta aos públicos, com a participação efetiva dos moradores de seu entorno, com o objetivo de conservar, investigar, comunicar, expor e salvaguardar o rico e complexo patrimônio natural e cultural da APA Delta do Parnaíba e de seu meio envolvente.

Art. 8º O Museu da Vila será regido pelo presente Regimento e pela legislação pertinente e normas complementares.

CAPÍTULO II DA MISSÃO, VOCAÇÃO E VISÃO

Art. 9º O MUV tem a missão de ser um espaço de ensino, pesquisa, extensão, inovação social e tecnológica para graduação e PPGAPM e áreas afins, que participam de programas, projetos e ações, sob a orientação e avaliação de professores, pesquisadores e técnicos administrativos responsáveis pela implementação de projetos de natureza ação que promovam uma educação sustentável e ao longo da vida, com ênfase na APA Delta do Parnaíba e de seu meio envolvente

Art. 10 O Museu da Vila tem vocação para oferecer oportunidades para aperfeiçoamento profissional em ensino, pesquisa, extensão, inovação social e tecnológica para graduação, pós-graduação e educação básica em áreas afins de ensino, pesquisa e extensão em artes, patrimônio natural e cultural, museologia.

§ 1º A visão do MUV é ser responsável por liderar a constituição de uma rede de museus de território na Área de Proteção Ambiental APA Delta do Parnaíba e de seu meio envolvente, ao abrigo do ECOMUDE sob a gestão do PPGAPM.

CAPÍTULO III DOS OBJETIVOS

Ar. 11 São objetivos do MUV:

- I. formar gestores do patrimônio natural e cultural, museólogos, artísticas e educadores para conservar, investigar, comunicar, expor e salvaguardar o patrimônio natural e cultural da APA Delta do Parnaíba e seu meio envolvente;
- II. promover projetos e ações de educação e cultura para diversos os públicos;
- III. proporcionar às comunidades locais, sociedade, agentes e setores públicos, privados e sociais o acesso livre a informação de pesquisas e ações realizadas pelo PPGAPM;

- IV. contribuir na conservação, investigação, comunicação, exposição e salvaguarda o rico e complexo patrimônio natural e cultural da APA Delta do Parnaíba e seu meio envolvente.

CAPÍTULO IV DO PATRIMÔNIO

Art. 12 O patrimônio do MUV é composto pelo acervo institucionais e operacionais, oriundo de estudos e ações do PPGAPM da UFDPAr e de parceiros, de acordo com o perfil e os objetivos definidos neste regimento, cujo tratamento obedecerá às normas técnicas da museologia científica.

CAPÍTULO V DA MANUTENÇÃO

Art. 13 O MUV será mantido pela dotação que lhe for consignada no orçamento da UFDPAr.

Parágrafo único. Serão ainda utilizados na manutenção do MUV, os recursos oriundos de:

- I. dotações orçamentárias que lhe forem atribuídas pelo Estado e Município;
- II. renda própria proveniente de convênios e contratos de prestação de serviços;
- III. doações e contribuições a título de subvenção concedidas por quaisquer pessoas físicas ou jurídicas ou por outros órgãos públicos ou privados;
- IV. rendas eventuais

TÍTULO II DA ADMINISTRAÇÃO

CAPÍTULO I DA ADMINISTRAÇÃO GERAL

Art. 14 A administração do MUV compõe-se de:

- I. Conselho;
- II. Diretoria

CAPÍTULO II DO CONSELHO E SUA COMPETÊNCIA

Seção I - Do Conselho

Art. 15 O MUV tem como órgão normativo e deliberativo um Conselho constituído pelos seguintes membros:



- I. Diretor;
- II. Coordenadores de Área;
- III. 01 (um) representante da comunidade local;
- IV. 1 (um) representante docente do PPGAPM da UFDPAr;
- V. 1 (um) representante discente do PPGAPM da UFDPAr
- VI. 1 (um) representante dos técnicos administrativos vinculado ao PPGAPM

§ 1º O mandato dos Conselheiros representantes das áreas docente, discente, técnico-administrativos e comunidade local, será de 2 (dois) anos, sendo permitida uma única recondução por igual período, podendo candidatar-se posteriormente após 2 (dois) anos de afastamento.

§ 2º O presidente do Conselho será o Diretor.

Seção II - Da Competência do Conselho

Conselho Art. 16 Compete ao Conselho:

- I. discutir e aprovar o Plano de Ação e a Proposta Orçamentária Anual;
- II. discutir e aprovar os projetos de ensino, pesquisa, extensão, inovação social e tecnológica do PPGAPM para o MUV em consonância com os programas, projetos e ações das Coordenações de Área;
- III. opinar sobre propostas de ampliação do quadro de especialistas e técnicos para seleção para o MUV;
- IV. discutir, propor e decidir sobre convênios e termos de cooperação técnica, científica e cultural com instituições, agentes e setores públicos, privados e sociais nacionais e internacionais;
- I. estabelecer taxas a serem cobradas pelos serviços prestados;
- II. aprovar o relatório anual da Diretoria e Coordenações de Área;
- III. Pronunciar-se, em grau de recurso, sobre casos de interesse administrativo, ensino, pesquisa, extensão, inovação social e tecnológica que lhe forem submetidos;
- IV. Normalizar sobre as matérias omissas neste Regimento.

Art. 12 O Conselho reunir-se-á, ordinariamente, uma vez por mês e, extraordinariamente, quando convocado por seu Presidente ou pela maioria de seus membros e, para efeito de *quórum*, será considerada a maioria simples de seus membros.

§ 1º De cada reunião será lavrada uma ata que será assinada por todos os Conselheiros presentes à sua leitura.

§ 2º Na ausência do Presidente a sessão será presidida por um dos Coordenadores de Área do MUV.



Art. 13 Compete aos Conselheiros:

- I. comparecer às reuniões e participar dos trabalhos do Conselho;
- II. estabelecer ligação entre o MUV e o PPGAPM com a área por ele representada;
- III. emitir, quando designado relator, parecer fundamentado sobre as questões e expedientes que lhe sejam submetidos;
- IV. votar nas deliberações sobre os pareceres dos relatores e sobre as demais matérias da competência do Conselho.

Parágrafo único. Será assegurado ao Conselheiro, na condição de docente ou técnico administrativo do PPGAPM da UFDPAr para a realização de suas funções junto ao Conselho, a utilização de dez horas de sua carga horária mensal de trabalho, sem prejuízo de suas atividades didáticas.

CAPÍTULO III - DA DIRETORIA

Seção I - Da Composição

Art. 14 A Diretoria do MUV será exercida por docente do PPGAPM, formado em curso de natureza afim aos objetivos do MUV, eleito pelo Conselho e aprovado pelo Reitor da UFDPAr, na forma da Lei.

Parágrafo único. Responderá pela Direção do MUV, nas faltas e impedimentos do seu titular, os Coordenadores de Área, na seguinte ordem:

- I. Coordenador de Museologia
- II. Coordenador de Museografia e Comunicação;
- III. Coordenador de Patrimônio Natural e Cultural;
- IV. Coordenador de Pesquisa, Documentação e Conservação e Restauro;
- V. Coordenador de Ações Educativas e Culturais;

Seção II - Da Competência

Art. 15 Compete ao Diretor:

- I. convocar, presidir e coordenar as reuniões do Conselho;
- II. cumprir e fazer cumprir as normas deste Regimento;
- III. representar o MUV em suas relações com outras instituições;
- IV. apresentar, anualmente, ao Conselho, o Plano de Ação e a Proposta Orçamentária para fins de aprovação;
- V. acompanhar a elaboração da proposta orçamentária do MUV;
- VI. acompanhar e avaliar o desempenho dos programas, projetos e ações do MUV;



- VII realizar estudos e manter parcerias com a finalidade de estabelecer convênios entre o MUV e agentes e setores públicos, privados e sociais;
- VIII manter intercâmbio permanente com outras instituições museológicas nacionais e internacionais;
- IX exercer o controle sobre a conservação das áreas internas e externas do MUV;
- X instituir, organizar e consolidar comissões e/ou grupos trabalho específicos, sempre que se fizer necessário;
- XI verificar, sistematicamente, a situação econômica, financeira e operacional do MUV, podendo, ouvido o Conselho, determinar a reformulação de Programas de Trabalho e de Planos de Aplicação de Recursos;
- XII ordenar as despesas assinando, juntamente com o Secretário Geral, os documentos contábeis a elas pertinentes;
- XV dialogar com o PPGAPM, a fim de assegurar o alcance dos objetivos comuns estabelecidos no programas, projeto e ações do MUV;
- XVI assinar acordos, contratos ou outros instrumentos de interesse do MUV, quando receber da administração Superior da UFDP a delegação para tal fim;
- XVII acompanhar e avaliar o desempenho dos funcionários do MUV;
- XVIII baixar atos voltados para gestão interna, inclusive, horários de trabalho;
- XIX propor e implementar, após aprovação do Conselho, as modificações que se fizerem necessárias na estrutura organizacional e funcional do MUV;
- XX tomar em caso de emergência as medidas que se fizerem necessárias, “*ad referendum*” do Conselho do MUV.

TÍTULO III

DA ESTRUTURA TÉCNICO-CIENTÍFICA E DE ENSINO E PESQUISA

Art. 16 O MUV será constituído por Coordenações ligadas às áreas de Museologia; Museografia e Comunicação, Patrimônio Natural e Cultural; Pesquisa, Documentação, Conservação e Restauro; Ação Educativa e Cultural.

CAPÍTULO I

DAS COORDENAÇÕES E SUA COMPETÊNCIA

Seção I - Da Coordenação de Museologia

Art. 18 Compete ao Coordenador de Museologia:

- I. providenciar o atendimento de consultas relacionadas ao seu campo específico de atuação, o que inclui orientar a correta aplicação dos processos museológicos de pesquisa, conservação, documentação, salvaguarda e comunicação do MUV;
- II. elaborar o Plano Museológico do MUV;
- III. estabelecer intercâmbios com instituições nacionais e internacionais no âmbito de sua competência;
- IV. articular-se com as demais coordenações com a finalidade de propor a execução de projetos de pesquisa de natureza interventiva e interdisciplinar, responsabilizando-se pela Coordenação no âmbito de sua competência.



Seção II - Da Coordenação de Museografia

Art. 19 Compete ao Coordenador de Museografia e Comunicação:

- I. providenciar o atendimento de consultas relacionadas ao seu campo específico de atuação;
- II. elaborar o Programa Museográfico;
- III. estabelecer intercâmbios com instituições nacionais e internacionais no âmbito de sua competência;
- IV. articular-se com as demais coordenações com a finalidade de propor a execução de projetos de pesquisa de natureza interventiva e interdisciplinar, responsabilizando-se pela Coordenação no âmbito de sua competência.

Art. 20 Compete à Coordenação do Patrimônio Natural e Cultural:

- I. providenciar o atendimento de consultas relacionadas ao seu campo específico de atuação;
- II. elaborar o Programa de Inventários Participativo dos Patrimônios Natural e Cultural da APA Delta do Parnaíba;
- III. estabelecer intercâmbios com instituições nacionais e internacionais no âmbito de sua competência;
- IV. articular-se com as demais coordenações com a finalidade de propor a execução de projetos de pesquisa de natureza interventiva e interdisciplinar, responsabilizando-se pela Coordenação no âmbito de sua competência.

Seção III - Da Coordenação de Pesquisa, Documentação, Conservação e Restauro

Art. 21 Compete ao Coordenador de Pesquisa, Documentação, Conservação e Restauro:

- I. providenciar o atendimento de consultas relacionadas ao seu campo específico de atuação;
- II. elaborar o Programa de Pesquisa, Documentação, Conservação e Restauro para o acervo do MUV;
- III. estabelecer intercâmbios com instituições nacionais e internacionais no âmbito de sua competência;
- IV. articular-se com as demais coordenações com a finalidade de propor a execução de projetos de pesquisa de natureza interventiva e interdisciplinar, responsabilizando-se pela Coordenação no âmbito de sua competência.



Seção IV- Da Coordenação de Ações Educativas e Culturais

Art. 21 Compete ao Coordenador de Ações Educativas e Culturais

- I. providenciar o atendimento de consultas relacionadas ao seu campo específico de atuação;
- II. elaborar o Programa de Ações Educativas e Culturais para o MUV;
- III. estabelecer intercâmbios com instituições nacionais e internacionais no âmbito de sua competência;
- IV. articular-se com as demais coordenações com a finalidade de propor a execução de projetos de pesquisa de natureza interventiva e interdisciplinar, responsabilizando-se pela Coordenação no âmbito de sua competência

TÍTULO IV DO QUADRO DE PESSOAL

CAPÍTULO I DOS FUNCIONÁRIOS

Art. 33 O quadro de funcionários do MUV será definido pela autoridade de tutela, de acordo com os objetivos estabelecidos, a dimensão de seu acervo e a complexidade de suas funções, com anuência do Conselho.

Parágrafo único. O quadro de pessoal deverá prever para o seu bom desempenho, a contratação de especialista das áreas afins, e/ou à disposição de outros setores, tais como: museólogos, historiadores, biólogos, arquitetos, restauradores e conservadores, pedagogos, arte-educadores, dentre outros.

Art. 34 A Direção do MUV será exercida por docente do PPGAPM da UFDPAr.

Art. 35 As Coordenações de Área serão exercidas por docentes do PPGAPM da UFDPAr.

Art. 36 O MUV receberá alunos estagiários, voluntários ou bolsistas, portadores ou não de diploma de curso superior.

Parágrafo único. O MUV oferecerá oportunidades de estágios aos alunos regularmente matriculados em cursos de graduação, desde que, tenham cumprido, pelo menos, 50% (cinquenta por cento) do respectivo plano de curso.

Art. 38 O MUV deverá contar com pessoal técnico e administrativo, de nível superior e médio, para o exercício de funções relativas ao planejamento, execução e avaliação orçamentaria, contabilidade, pessoal, material e patrimônio, segurança e manutenção, serviços gerais, em consonância às normas e instruções emanadas da Direção e Conselho do MUV.



TÍTULO V

DAS DISPOSIÇÕES GERAIS E TRANSITÓRIAS

CAPÍTULO I

DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 39 O acervo do MUV será colocado à disposição de pesquisadores, docentes e especialistas de outras instituições previamente cadastradas e aprovadas pelo Conselho do MUV, respeitando os dispositivos e normas de preservação e segurança do acervo.

Parágrafo único. As peças que compõem o acervo, bem como toda a documentação, não poderão ser retiradas do MUV, sem autorização expressa da Direção e somente será liberado após a finalização da pesquisa referente ao acervo solicitado.

Art. 40 A divulgação de notícias à Imprensa é privativa da Coordenação de Área de Museografia e Comunicação do MUV.

Art. 41 Os casos omissos no presente Regimento serão resolvidos pelo Conselho do MUV, respeitado a competência do Conselho Universitário.

CAPÍTULO II

DAS DISPOSIÇÕES TRANSITÓRIAS

Art. 42 Caberá ao Diretor Geral do MUV encaminhar ao Egrégio Conselho Universitário, a presente proposta de Regimento Interno para fins de análise e aprovação.

Art. 43 No prazo de 180 dias, a contar da publicação deste Regimento, a Direção Geral deverá tomar todas as providências cabíveis para dar início à implantação da estrutura organizacional prevista, configurada no organograma anexo.

Parágrafo único. A implantação da estrutura organizacional do MUV será gradativa, de acordo com a disponibilidade de servidores e de funções gratificadas.

Art. 44 Este Regimento estará em vigor na data de sua publicação.