



Esta obra possui uma Licença

Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional

<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/18567>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v19i32.18567>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | v. 19 | n. 31 | Jan-Jun, 2025

Submissão: 20/03/2025 | Aprovação: 20/06/2025



NARAGUASSU PUREZA UMA PAJÉ MUSEAL E EDUCADORA SOCIAL NA CIDADE DE BELÉM

NARAGUASSU PUREZA, A MUSEUM SHAMAN AND SOCIAL EDUCATOR IN THE CITY OF BELÉM

Ana Cristina Silva Souza  

Universidade Federal do Pará – UFPA (Brasil)¹

Diogo Jorge de Melo  

Universidade Federal do Pará – UFPA (Brasil)²

Gisele Nascimento Barroso  

Universidade Estadual do Pará – UEPA (Brasil)³

Lidiane da Costa Monteiro  

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ (Brasil)⁴

Resumo: Este artigo investiga Naraguassu Pureza da Costa (1960-), figura amazônida reconhecida como pajé urbana e educadora social, aqui compreendida como instância museal. A partir de diálogos entre a teoria museológica, a Museologia Indígena e as noções de performance, analisa-se as concepções de Naraguassu e seus atos performáticos na cidade de Belém, enquanto expressões comunicacionais de um "museu interior". O objetivo central é construir um ensaio teórico que apresente suas contribuições políticas, culturais e sociais, destacando sua relevância no contexto urbano belenense. Adotou-se por abordagem analítica, o indivíduo enquanto fenômeno museal, enfatizando as ancestralidades indígenas de Naraguassu e sua trajetória militante em movimentos sociais de base, com formação freiriana. Ao articular os conceitos de museu, Museologia e performance, o artigo revela como Naraguassu Pureza atualiza e transmite saberes ancestrais, performatizando memórias e identidades que dialogam com a urbe e suas dinâmicas socioculturais.

Palavras-chave: Museu, Museologia, Memória, Trajetória de Vida, Marajó.

Abstract: This article investigates Naraguassu Pureza da Costa (1960-), an Amazonian figure recognized as an urban shaman and social educator, here understood as a museum instance. Based on dialogues between museological theory, Indigenous Museology, and notions of performance, the article analyzes Naraguassu's conceptions and his performative acts in the city of Belém, as communicational expressions of an "inner museum." The central objective is to construct a theoretical essay that presents his political, cultural, and social contributions, highlighting their relevance in the urban context of Belém. The analytical approach adopted is the individual as a museum phenomenon, emphasizing Naraguassu's Indigenous ancestry and his militant trajectory in grassroots social movements, with Freirean training. By articulating the concepts of museum, museology, and performance, the article reveals how Naraguassu Pureza updates and transmits ancestral knowledge, performing memories and identities that dialogue with the city and its sociocultural dynamics.

Keywords: Museum, Museology, Memory, Life Trajectory, Marajó.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cidades, Territórios, Identidades e Educação da UFPA. e-mail: anacrisweyl@gmail.com

² Doutor em Ensino e História de Ciências da Terra pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). e-mail: diogojmelo@gmail.com

³ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da UEPA. e-mail: gisa.barroso@gmail.com

⁴ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Educação da PUC-RJ. e-mail: lidianedacosta.monteiro@gmail.com

INTRODUÇÃO

Diversos aportes teóricos da Museologia permitem perceber que indivíduos, enquanto sujeitos sociais, possam ser compreendidos como museus. Em suas acepções teóricas, Teresa Scheiner (1998) proferiu que todos os seres humanos possuem seus museus interiores, e, desse modo, compreende-se que todos esses sujeitos possuem experiências que se consolidam por intermeio de suas memórias. Tal aspecto compõe um acervo conceitual e individual, que auxilia na interrelação do coletivo. Essas coleções de vivências assistem às experiências dos tais indivíduos, principalmente em relação a tomada de decisões, assim como, contribuem às percepções afetivas dos mesmos, corroborando conscientemente ou inconscientemente em reações e sentimentos interrelacionais.

No entanto, vale ressaltar que, determinados indivíduos se destacam em relação a essas acepções museais, já que são capazes de potencializar seus museus interiores, ao compartilhá-los socialmente com maior eficácia e intencionalidade, gerando impactos sociais e até mesmo transformativos. De alguma forma, esses indivíduos conseguem expor os seus museus pessoais, e, os mobiliza, em interação com as esferas públicas. Como no caso dos poetas e dos artistas, que de alguma forma, em seus atos expressivos conseguem se comunicar com as pessoas do seu entorno. Inclusive, pela possibilidade de produzir culturas materiais significativas para esse processo, ou simplesmente, utilizar-se de seus próprios corpos, para tais expressividades comunicacionais.

66

Com isso, esses indivíduos e seus museus interiores acabam por se tornarem o que se compreende como agentes museais: possuindo seus acervos pessoais; realizando práticas de musealizações, ocorridas por intermédio de suas práticas sociais e estabelecidas por suas constituições identitárias e mnêmicas. Isso resulta em exposições, performances sociais, que se configuram como atos comunicacionais, como no caso das expressividades artísticas, dentre outras possibilidades. Nesse aspecto, pode-se dizer que, de alguma forma, esses indivíduos são notórios na elaboração e manipulação de processos informacionais⁵.

Deste mote, é defendida a constituição deste trabalho como uma espécie de ensaio teórico, que se configura aos moldes propositivos e explanados por Jorge Larossa (2003), que compreende que o ensaísta não define conceitos, mas é capaz de desdobrar e tecer palavras: “levando-as até o limite do que podem dizer, deixando-as à deriva” (p.114). Deste modo, o ensaio não pretende continuidade, “porque a vida mesmo é descontínua, porque a realidade mesmo é descontínua”

⁵ Informação aqui é compreendida como a matéria-prima de onde se deriva o conhecimento, capaz de exercer efeitos sobre o receptor e utilizadas em momentos de tomada de decisões, podendo ser registrada em diferentes suportes (SILVA, 1999).

(p.114). No caso, abordar-se-à uma sujeita social peculiar, que performatiza pela cidade de Belém (PA), mas que tem suas origens na cidade marajoara de Afuá (PA). Seria ela Naraguassu Pureza da Costa (1960-), a sujeita amazônida que aqui buscou-se compreender enquanto uma instância museal. Estabelecida a partir dos escopos da teoria museológica, em diálogo com as suas próprias acepções identitárias e mnêmica. Para assim, conseguir entender as concepções dos seus diversos aspectos performáticos na cidade de Belém, estabelecidas como atos comunicacionais do seu museu interior.

Deste modo, fora definido o objetivo de realizar um construto ensaístico, desenvolvendo reflexões, e até mesmos devaneios⁶ a partir das bases teóricas a serem ressaltadas, formando diálogos com os conceitos de Museu⁷, Museologia, Museologia Indígena e performance. Para entender os motes identitários e museais de Naraguassu Pureza e as suas relações com a urbe belenense, é evidenciada sua relevância social nesse território, através de contribuições políticas e culturais. Destaca-se que, metodologicamente, a intenção de composição deste construto se estabelece como uma acepção teórica utilizada para compreensão dos fenômenos sociais em questão, no caso, a compreensão simbólica de um indivíduo, enquanto fenômeno museal.

Destaca-se neste trabalho que, Naraguassu Pureza é socialmente designada como pajé, adjetivação que não nega, apesar de nem sempre se auto proferir como tal. É sabido que essa designação vem de suas origens marajoaras e encontra-se fortemente vinculada à questão das suas ancestralidades, principalmente indígena. No caso, com destaque a sua avó paterna, que lhe passou determinadas sabedorias, as quais, por vezes, compartilha com outras pessoas. Outra designação é a acepção de educadora social, pois sabemos, por meio de suas narrativas, que ela teve uma trajetória ligada à militância em movimentos sociais de base, com uma formação freiriana, tendo atuado com o Padre Bruno Sechi (1939-2000), junto ao que ficou conhecido como Movimento de Emaús, tendo atuado com crianças em vulnerabilidade, principalmente em situação de rua.

Além destes fatos, devemos caracterizar a pajelança de Naraguassu Pureza como extremamente singular, pois difere das denominadas pajelanças rurais e caboclas, como têm sido definidas e descritas por antropólogas(os). Segundo Maués e Villacorta (2008) as pajelanças se configuram como um conjunto básico de crenças, difundidas por toda a região amazônica, e são configuradas por incorporação de seres encantados, como os caruanas ou “povo do fundo”. No caso de Naraguassu, ela não incorpora esses seres, apesar de falar sobre eles e afirmar suas existências e suas forças. Como fora dito, sua pajelança está mais ligada a saberes ancestrais que lhe foram

⁶ O conceito de devaneio aqui aponta é empregado a partir das perspectivas de Bachelard (1988).

⁷ Conforme alguns teóricos da Museologia, demarcamos o termo Museu com letra maiúscula ao ser referido conceitualmente, enquanto uma expressão de uma instância social.

ensinados quando criança em Afuá, no Marajó. Saberes que ela utiliza para articular, na contemporaneidade, as suas ações performáticas na urbe belenense. Sempre interpondo e integrando conhecimentos ambientais, políticos e sociais, pelos quais costuma militar. No entanto, pode-se afirmar que existem interconexões dela com esses outros planos existenciais, pois por vezes se refere a comunicações e autorizações advindas deles.

Nesse aspecto, o problema condutor deste trabalho se define pela possibilidade de compreender uma pajé urbana como um Museu e nos interrogamos: se ela poderia ser considerada uma vertente do que hoje compreendemos como parte de uma Museologia Indígena? Também fora levantado o questionamento acerca de qual seria a função social deste museu/indivíduo chamado Naraguassu Pureza da Costa e seus possíveis impactos no âmbito da cidade de Belém. Deste mote, essa pesquisa é identificada como qualitativa, desenvolvida a partir de aspectos teóricos e de fontes bibliográficas, além de aspectos referentes à observação participante com aportes etnográficos (Gibbs, 2009; Angrosino, 2009).

68

Naraguassu Pureza tem sido acompanhada desde meados de 2022, quando passamos a ter contatos mais diretos com ela. Antes, já tinha sido vista em espaços públicos da cidade Belém, principalmente em atividades culturais ou transitando aos domingos na Praça da República. Nesse momento, a impressão era de uma figura que se destacava no meio das pessoas, por possuir uma indumentária bem característica, que não a caracterizava como sendo pertencente a algum grupo social específico da cidade. Sempre com roupas coloridas de aspecto artesanal e um pano enrolado na cabeça, como uma espécie de turbante, este com adornos metálicos de uma clave de sol e serpente. (Figura 1 e 2).

Vale destacar que, as feiras dos domingos na Praça da República se configuram como um espaço de sociabilidade complexo da urbe belenense, onde muitos sujeitos da cidade e turistas se encontram. Nesse espaço, além dos expositores da feira, como artesões, artistas plásticos e livreiros, também encontramos fazedores de cultura e militantes, o que caracteriza uma forte expressividade política no local. Logo, este território é um lugar de visibilidade, e Naraguassu se destaca visualmente nesse espaço, fato que pode ser percebido como um alerta para pesquisas sociais e antropológicas. Fato que se caracteriza como um aspecto intencional e possivelmente detentor de um carácter simbólico, pronto para ser desvelado socialmente.

Justamente estas, foram as nossas primeiras impressões sobre Naraguassu, mas ainda pouco se compreendia sobre suas intencionalidades sociais e políticas. Até que, num evento promovido em

2022, por um grupo de livreiros⁸, sobre religiosidade afro-amazônica e racismo religioso, fora ouvida pela primeira vez. Ela destacou-se por proferir uma narrativa de cunho ativista alinhavado com perspectivas educacionais e políticas, onde ressaltavam aportes freirianos, com destaque à valorização dos saberes populares, à prática do diálogo e à educação, como ferramenta de transformação social. Freire (1987) defendia que a educação deve ser um instrumento de libertação, capaz de conscientizar os indivíduos sobre suas realidades e, capacitá-los para transformá-las. Naraguassu, em sua prática buscava romper com estruturas opressoras buscando promover a autonomia dos sujeitos. Na ocasião, já tinha se propagado que ela era uma pajé marajoara, assim, fora percebida enquanto educadora social. Tais evidências despertaram curiosidades, já que ela tinha conseguido, de alguma forma, chamar atenção e nos estimulou para começar a direcionar olhares de pesquisadores sobre a mesma.

Figura 1. Naraguassu Pureza e suas vestimentas. Nota-se seu turbante e adornos em forma de clave de sol e serpente.



Fonte: Fotografia retirada de @midianinja durante o XI Foro Social Panamazônico na UFPA, 29/06/ 2022. Publicado no perfil do Facebook de Naraguassu em 20 de novembro de 2022.

Figura 2. Naraguassu Pureza com suas vestimentas em um momento ritualístico à Beira do Guajará, 03/06/, Belém (PA).



Fonte: Fotografia de Leandro Haick, publicadas no perfil do Facebook de Naraguassu em 20 de novembro de 2022.

Por acaso do destino, pouco tempo depois, a encontramos na Universidade Federal do Pará, na Faculdade de Arte Visuais, pois foi uma das interlocutoras para o desenvolvimento de uma exposição curricular do Curso de Museologia, realizada no final do ano de 2022 pela turma de 2018, nominada de “Raízes, Plantas, Curas e Afetos”. Na ocasião da inauguração da exposição, ela conversou e se mostrou receptiva, apresentou um universo cultural simbólico complexo, o qual não conseguíamos ainda ter plena concepção. Foi assim que, fora convidada para palestrar no I Seminário

⁸ Não conseguimos precisar o nome e a data do evento, mas o mesmo ocorreu em uma galeria onde diversos livreiros matem suas lojas e a mesma se encontra bem perto de Praça da República.

do Museu Surrupira e do Grupo de Pesquisa Museologia, Memórias e Mitopoéticas Amazônicas⁹, que tinha sido organizando e estimulou a tentativa de compreender mais profundamente as suas narrativas, suas concepções de mundo e forças motrizes.

A partir deste processo, começou o processo de acompanhamento em diversos momentos em que interagiu com os espaços sociais, públicos, da urbe belenense, e iniciou-se, com a sua autorização para a realização da pesquisa sobre as suas trajetórias de vida, identidades, memórias e mitopoéticas. Foram realizadas diversas conversas com ela e algumas entrevistas breves. Acompanhamento este, que se estendeu em suas redes sociais.

Cabe destacar que este trabalho é parte integrante da pesquisa de dissertação em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Cidades, Territórios, Identidades e Educação da Universidade Federal do Pará do Campus de Abaetetuba. Também evidenciamos que a pesquisa foi submetida e aprovada pelo Conselho de Ética na Pesquisa (CEP), por meio da Plataforma Brasil, estando sob o número de registro CAAE 84168324.0.0000.0018 e sob o parecer final de número 7.299.631.

70 PERFORMATIZANDO E MUSEALIZANDO NO MUNDO

Se museu é o mundo, como ensinou Hélio Oiticica, cabe então, a complexa tarefa de identificar que mundo ou mundos são esses com o(s) qual(is) são lidados. Quais são as realidades, as unidades, as grandezas e fronteiras que os compõem? Poderia ser ele, o universo, o planeta Terra, uma cidade ou até mesmo um ser humano? Este último, limitado fisicamente por seu corpo, porém, aberto infinitamente pelas possibilidades imaginativas de sua mente, delineada por meio de suas memórias e experiências de vida, que acabam por configurar e reconfigurar constantemente as suas identidades e consequentemente as suas percepções e formas de interação.

Por isso, submerge-se ao universo do escopo teórico da Museologia, que fornece possibilidades elucidativas para os devaneios acadêmicos e perceptivos e a partir da empiria, amplia conceitos e percepções de mundo. Conforme a Museologia costumeiramente é vista, ou seja, por um ângulo de sua aceção mais tradicional e ocidentalizada, caracterizada em sua gênese, a partir da mitologia grega. Aspecto este, que foi defendido por muitos teóricos, aos quais afirmavam que a origem do termo “museu” se deu a partir de relação dos seres humanos com as entidades denominadas

⁹ A palestra de Naraguassu Pureza se encontra disponível na íntegra no Canal do Museu Surrupira no YouTube: <https://youtu.be/I8AODYojcbg?si=q3emVRI6n27ifvSX>.

Musas. Nesse aspecto, se retorna ao inicial das argumentações deste trabalho, para caracterizar conceitualmente a possibilidade compreensiva de um indivíduo ser Museu, ou melhor, uma instância museal. Para, posteriormente, ampliar essa percepção para um escopo mais decolonial, que permita adentrar nas acepções de uma proposição de uma Museologia Indígena, que aqui se demarcará a partir das identidades e performances de Naraguassu.

Tereza Scheiner (1998) foi uma das autoras que debateu acerca desse mito de origem grego, e, conseqüentemente, das origens da Museologia a partir das Musas, e, apontou, duas possíveis leituras para essa ideia conceitual. Uma seria a ideia que mais se difundiu entre os profissionais e teóricos da área; a primeira, de que as origens se estabeleciam a partir do termo *Mouseion*, vinculada à concepção de um templo das Musas, caracterizado como um lugar de culto e veneração para com essas deidades. É válido destacar que essas entidades gregas, filhas de Zeus e Mnemósine, seriam as responsáveis pelas inspirações e eloquências humanas. Com base nisso, a autora descreveu:

... E o que são as Musas? São as responsáveis, no panteão grego, pela manutenção da identidade do seu próprio universo. **Elas são deusas: são a expressão mesma da memória – as palavras cantadas.** Geradas por Zeus e Mnemòsyne, “*tem o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios, todas as distâncias espaciais e temporais*” e fazem se ouvir pela boca dos poetas. **Expressão criativa da memória via tradição oral, as Musas são trazidas à luz da consciência pela ação dos poetas.** “*Essa extrema importância que se confere ao poeta repousa em parte no fato de o poeta ser, dentro das perspectivas da cultura oral, um cultor da memória, e em parte no fato de o poeta ser, dentro das perspectivas da cultura oral, um cultor da memória, e em parte no imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra*”. As palavras cantadas não são deusas, mas são forças divinas: elas têm o poder de tomar presentes os fatos passados e os fatos futuros, de restaurar e renovar a vida, de “*fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem como o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez*”¹⁰ (Scheiner, 1998, p.15-16, grifo da autora)

A gênese dessa concepção mítica acabava por alicerçar fortemente a ideia de museu como um lugar específico, uma edificação, um templo, construído para adorar ídolos e guardá-los, tal como os espólios de guerra e inúmeras outras representações simbólicas de poder, exemplificadas nas relíquias sacras. Resumidamente, uma concepção de templo referente a um local sacralizado, onde se veneram divindades, como as Musas. Concepções estas que alicerçaram analogamente espaços de poder e conhecimento, como gabinetes de curiosidades, salões de arte, arquivos, bibliotecas, igrejas, universidades, observatórios, laboratórios, que de uma forma geral, tiveram como referência as bases estabelecidas a partir da concepção do *Mouseion de Alexandria*.

¹⁰ Os trechos entre aspas se referem a trechos de Hesíodo, “Teogonia, a Origem dos Deuses”.

Com o desenvolvimento histórico das instituições museais e sua difusão conceitual pelo planeta, obviamente, a partir da visão eurocentrada dominadora, se fez notório que os diversos encontros culturais existentes no mundo tencionaram essas acepções. Conseqüentemente, percepções e transformações conceituais ocorreram, e as diversas acepções culturais com as quais colidiram, e, de algum aspecto, tentou-se domesticar, e, em meio às resistências, conseguiram mudar tal rigidez conceitual. Logo, as acepções estabelecidas por este paradigma museal, estabelecida pelo *Mouseion*, não mais se bastavam no universo do escopo do qual era compreendido como museal.

Outros aspectos de impactos, para tais acepções, foram as ascensões dos movimentos sociais e ambientais, assim como as críticas advindas dos traumas das grandes guerras mundiais e, posteriormente, pelos embates dos processos de dominação imperiais e coloniais; vide as colonialidades do ser, do poder e do saber¹¹. Um aspecto que fora visto, conforme designado por Britto *et al.* (2023), que consideram percepções de possibilidades, de vislumbres a partir de um devir outro em relação às acepções museais, “pois, se só temos o presente e temos que lidar com nossa finitude, sonhamos e trabalhamos para o futuro, reconhecendo potencialidades e, principalmente, singularidades viáveis para o dito fenômeno museal” (p.45).

72

Nesse aspecto histórico, que se obteve a ascensão de uma Museologia Social a partir da década de 1960, e conseqüentemente a possibilidade de novas museologias¹² em distintas formas de se pensar os museus e, até mesmo, pensar em insurgências museais na contemporaneidade. Destaca-se aqui, diversos movimentos sociais insurgentes, como as Museologias Indígenas, LGBTQIA+, Quilombolas, dentre muitas outras que vem emergindo na contemporaneidade.

Justamente tentando entrar em sintonias com esses aspectos, já no final do século XX, que a segunda acepção mítica grega para com a Museologia foi defendida. Designada também por Scheiner (1998), esta buscava se estabelecer em um sentido de entender esses outros tipos de museus, que não mais estavam em sintonia a plena acepção dos espaços físicos e, apontavam para novas realidades que demandavam novas conceituações. No caso, o surgimento dos museus de território e, conseqüentemente, os ecomuseus, dentre outros; e, como destaque, o surgimento de novos aportes teóricos que fundamentaram o Movimento da Nova Museologia, assim como os debates estabelecido, a partir da Declaração de Santiago do Chile (Scheiner, 2012).

¹¹ Aqui inferimos as críticas de diversos autores decoloniais como Quijano (2002), Dussel (2008), Grofoguel (2016), dentre outros, inclusive Antônio Bispo dos Santos (2023), que defende um contracolonialismo.

¹² A expressão faz alusão a história do Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM), que teve que defender a existência de uma outra museologia, no caso a dita Nova Museologia, para serem aceitos como parte integrante desta área.

... Não seria então equivocado julgarmos que a ideia de Museu tenha se originado a partir da concepção de um espaço físico específico onde habitassem as Musas, um espaço possuído pelas Musas ou a elas dedicado, onde elas se manifestassem? **O que poderia ser o ‘templo das Musas’, senão o espaço intelectual possível de presentificação das ideias, de manifestação da memória? Não seria o MOUSEION (templo das Musas) uma interpretação equivocada do MOUSÁON ou Mousaion (pelas Musas) – das Musas como o veículo de expressão da criação mítica e da concepção de mundo do homem grego? E se o Museu não é o espaço físico das musas, mas antes o espaço de presentificação das ideias, de recriação do mundo por meio da memória, ele pode existir em todos os lugares e em todos os tempos: ele existirá onde o Homem estiver e na medida em que assim for nominado – espaço intelectual de manifestação da memória do Homem, da sua capacidade de criação.** E como o pensamento grego estabelece, de uma ou de outra forma, o Homem como a medida de todas as coisas, **o espaço primordial de manifestação das Musas seria então o próprio corpo do Homem – este sim, o verdadeiro templo das Musas, através do qual elas se manifestam pela palavra, pelo canto e pelos mitos de origem.** (Scheiner, 1998, p.17-18)

Nesta arguição, a autora fez um exercício conceitual, de digressão no tempo e saiu da concepção de *Mouseion* referente a Grécia Helênica e, adentrou na acepção de *Mousaion* da Grécia Arcaica. Aqui, ela evidencia a concepção de museu como lugar de manifestação das Musas, possibilitando uma ampliação do que se pode entender como museu, para além dos templos, dos panteões dos museus ocidentais ou ditos museus tradicionais. A autora, nesse trecho, entrega a obviedade, porém, ressalta o inusitado da percepção de que os museus são instâncias da produção humana, e, a partir deles que tal instância se manifesta e, se for o caso, se instituem socialmente. Ela evidencia que, o museu pode ser o próprio corpo dos seres humanos, pois este seria um local de plenitude das manifestações das Musas, logo, seu verdadeiro e primeiro templo.

73

Cabe então, a partir do explanado, traçar as alcunhas individuais, para conduzir a compreensão de sujeitos como museus. Nesse aspecto, Mário Chagas (2009) traz outra acepção mítica grega, que corrobora mais avidamente a acepção museal ao indivíduo e seu corpo, fazendo entrelaces como a acepção do poeta. Ele conta que a Musa Calíope da poesia épica, acabou por se unir a Apolo, e dessa união que surgiu Orfeu, “que, por seu turno, unindo-se a Selene (a Lua), gerou Museu, personagem semimitológico, herdeiro de divindades, comprometido com a instituição dos mistérios órficos, autor de poemas sacros e oráculos” (p.57). Logo, considera, com base nessa tradição, que o museu seria um canto, local onde a poesia sobrevive, e, que Orfeu teria dado a origem ao poeta museu, e explica:

[...] o “Museu” como poeta enfatiza a existência de uma personagem, de um ator semi-histórico, de uma entidade mítica que é construtora de narrativas e é narrada. Esses dois caminhos ajudam a compreensão de que o museu se faz como lugar ou domicílio das musas e a partir de um sujeito que narra e que é intérprete delas. Acrescente-se a esses dados a possibilidade de uma narrativa que se constrói com as coisas e pelas coisas – de tal modo que elas passem a ter por abrigo o domicílio das

musas, passem a ser olhos das musas, e, também, a ter o poder e a memória que as musas concedem – e ter-se-á o desenho básico da gênese mítica do museu. (Chagas, 2009, p.57)

Nesse aspecto, a concepção museal se amplia para as diversas possibilidades de existências humanas, estando atreladas às diversas realidades culturais, que estabelecem laços com as memórias individuais e coletivas de maneiras distintas. Cunhadas a partir das acepções identitárias em que diversos sujeitos, que para além dos poetas, possuem o dom da *poiesis* - o dom de fazer surgir algo – estes são capazes de estabelecer suas lógicas museais por meio de seus protagonismos e suas constituições mnêmicas. Dentre estes sujeitos, destacam-se em potencialidade os pajés ou xamãs, diversos tipos de artistas, cientistas, comunicadores, professores/educadores, políticos, museólogos, bibliotecários, arquivistas, e muitos outros indivíduos que possuem destaque social e exercem alguma forma de poder. Com isso, conseguem potencializar as suas existências a partir de si e dos seus corpos. Seres humanos que guardam acervos conceituais complexos e os conseguem compartilhar socialmente no mundo. Como dito por Scheiner (1998), todos os sujeitos capazes de “impor as suas respectivas coletividades [e] algumas de suas visões imaginárias, [...] encontram, no museu, um espaço de legitimação” (p.27).

74

Mário Chagas (2015) conseguiu exemplificar esse processo, quando evidencia uma personagem da literatura como detentora desse carácter museal. Possuindo um senso de brasilidade complexo, Macunaíma, personagem de Mário de Andrade, sob livro de mesmo nome, foi capaz, ainda que, de forma poética, construir por meio de seu museu interior, uma suposta experiência museal. No caso, a formação e a consolidação de uma coleção conceitual e intangível, visto que, Macunaíma resolveu colecionar em sua memória todos os tipos de bocagens.

Mário de Andrade em seu livro Macunaíma apresenta o tema coleção de uma maneira bastante original. Macunaíma, o herói de nossa gente, queria recuperar o seu muiraquitã perdido, talismã de pedra verde, que ele acreditava estar sob a posse do Gigante Piaimã (ou Venceslau de Pietro Pietra), um célebre colecionador de pedras. [...] Contrariado e suando de inveja, Macunaíma resolveu fazer uma coleção para imitar o gigante. No entanto, não queria colecionar pedra, coisa tão difícil de carregar. Além disso, a terra do herói tinha pedras por todos os lados. Não carecia colecioná-las. Então, o herói matutou e resolveu fazer uma coleção de palavras-feias. [...] É esta coleção de “dez mil vezes dez mil bocagens” que Macunaíma, em certa altura, joga na cara de Piaimã, sem conseguir, como pretendia, amedrontá-lo. (Chagas, 2015, p.37-38)

Por exemplo, Melo (2020), com base em algumas destas acepções apresentadas, acionou bases mitológicas africanas para entender acepções museais, principalmente iorubanas, utilizadas para

compreender a Museologia a partir do oráculo de Ifá. Este é composto por diversas histórias, que teriam sido coletadas pelo orixá Exu e que, posteriormente, foram organizadas/sistematizadas e transformadas em oráculo por Olodumaré, entidade suprema dos iorubás. Este os entregou aos seus sacerdotes, os quais usam tal tecnologia para se comunicar com os deuses e obterem respostas sobre diversas questões. Nesse aspecto, os sacerdotes de Ifá podem ser compreendidos como detentores e, salvaguardam essas acepções museais, pois herdaram e transmitem tais sabedorias aos iniciados. Tais histórias são constituídas como uma espécie de memória da humanidade e são utilizadas para acionar decisões e designar previsões, já que para os iorubás, as histórias vinculadas ao oráculo se repetem ao longo do tempo¹³.

Têm-se a necessidade de destacar que Jadson Luiz Souza Silva (2013) realizou um exercício teórico conceitual semelhante ao que está sendo realizado com Naraguassu Pureza neste trabalho. Ele traçou caminhos similares para compreender o poeta, cordelista e conterrâneo de Naraguassu, Antônio Juraci Siqueira (1948-), como um museu. Imbuído da retórica do poeta como território de manifestação das Musas, acionou as sapiências de Benedito Nunes (2003), que considerou, baseado nas ideias de Platão, que o poeta só é capaz de criar, quando é capaz de se transformar em um ser em que a divindade o habite.

Resumidamente, se por um lado, o corpo do poeta é Templo ou morada das Musas (assim como os Templos de “pedra e cal”) que os inspiram e possibilitam criar, por outro, a poesia que emana do poeta, tanto nele próprio habita através da memória, como também, encontra espaço e sobrevivência no folheto de cordel. (Silva, 2013 p.45)

Deste modo, concluiu que os cordéis, produção artísticas, e o próprio corpo de Antônio Juraci Siqueira, seriam formas de museus. Destacou que em municípios como Afuá onde os museus tradicionais não se fazem presentes, é possível ter maior e melhor percepção destes sujeitos museais, que trazem à tona as memórias, os saberes e as identidades desse lugar e as carregam junto de si. E, não importa onde estejam, seja no Marajó, em Belém ou qualquer outro lugar. Neste sentido, o autor lembra que o próprio poeta Juraci Siqueira, foi e ainda é um menino que sonhava ser canoeiro, um ribeirinho marajoara, com seus desejos aparentemente singelos. E da mesma forma, entende-se que Naraguassu Pureza, de alguma maneira, ainda é a menina ribeirinha de Afuá. Naraguassu se transforma ao longo do tempo, e estando composta dos saberes de sua inserção, visto que esta não

¹³ Tais acepções teóricas também foram apresentadas nos artigos de Melo e Faulhaber (2021) e Melo, Faulhaber e Rangel (2024).

rompe com suas raízes, mas as retoma, de modo reinventado e ressignificado, conservando a existência e reconfigurando frações da cultura da qual emerge.

Tendo compreendido a possibilidade dos sujeitos enquanto instâncias museais, é dever desta produção, adentrar nas suas potencialidades em interação com os contextos sociais, na busca de evidenciar a acepção do corpo enquanto agente ritualizador e transformador. Aspecto este, que nos faz compreender essas relações a partir do conceito de performance aqui concebido como uma imanência comunicacional e expográfica, oriunda do ser, do indivíduo e direcionada para o social.

Para Paul Zunthor (2007), o conceito de performance se estabelece como uma proposição que se caracteriza na possibilidade de uma forma viva de comunicação poética. Por isso, a entende como um ato de comunicação total, diretamente relacionada aos aspectos da recepção dada a partir das condições de expressão e percepção. A performance para ele, é um momento tornado, presente nas palavras expressas, implicadas em seu ato de forma imediata. “Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza” (Zumthor, 2007, p.50).

76

Justamente a partir dessa conceituação são compreendidas as aparições públicas de Naraguassu Pureza, pois estes atos performáticos buscam se comunicar com as pessoas, por meio de suas falas, do gestual do seu corpo e do impacto visual dos seus objetos ritualísticos e indumentárias. As intervenções e práticas de Naraguassu parecem configurar uma busca de compreensões simbólicas capazes de se expressar, mas também educar e, até mesmo curar, em uma ordem social individual ou coletiva.

Nesse contexto, que se faz necessário estabelecer uma retomada de sua trajetória de vida, entendendo-a em suas diversas formações, na busca de seus possíveis vínculos, com os seus atos performáticos, realizados na cidade de Belém. Ao consolidar a proposta comparativa de Naraguassu com o Museu, logo, identifica-se essa trajetória como aportes formativos de seu acervo pessoal, concebidos por seu complexo museu interior. Considera-se que, a partir dessas experiências que ela compartilha, suas memórias e suas concepções identitárias, moldadas para serem apresentadas no social, concretizando um projeto expográfico, o qual será discutido nesta produção científica.

Deve-se também destacar que, Raoni Carricondo (2018) evidenciou relações complexas entre cidade e corpo, tais como é visto com Naraguassu, compreendendo ambas como instâncias de performatividade. Partindo da concepção de Petronílio (2016), cabe considerar a performance como

uma coordenada semiótica de signos plurais e contínuos, as quais formam um complexo tecido de signos, com distintas ordens, que são edificados, ensaiados, esculpido, planejados, desconstruídos e reconstruídos. Também considera-se a própria cidade como performance, por abrigar temporalidades, espacialidade e principalmente modos de existências que residem entre as tramas das malhas deste tecido social. Com isso, a cidade se constitui em uma composição coletiva, ética, estética e política que consolidam um *ethos* de uma sociedade. Resumidamente, entender que a cidade é uma performance que abriga múltiplas outras performances.

É nesse mosaico de signos diversos, agrupados nessa linha de continuidade que o corpo e a cidade evidenciam-se como performances na vida cotidiana. A cidade é constituída, sobretudo, pelas interações que estabelecemos uns com os outros e com as coisas ao nosso redor. O ambiente urbano constitui o cenário para as experiências de nossa vida diária, o lugar de nossas performances cotidianas, dos ritos nossos de cada dia. Assim, se por um lado a cidade é o palco de nossas experiências, por outro, são as experiências que constituem e modificam os espaços em que vivemos. (Carricondo, 2018, s/p.)

Destas relações performáticas, é válido ressaltar Naraguassu Pureza enquanto performer em diversos territórios por onde transitou ao longo de sua vida, como: em Afuá, onde nasceu, passando por Soure, onde viveu e estudou, ambas cidades do Marajó; e, chegando em Belém, capital do Pará. Ressalta-se suas diversas concepções formativas, ligadas à sua trajetória de vida. Apesar disso, esta produção se valerá do destaque apenas das suas performances em Belém, já que são as que foram possíveis de visualizar e etnografar. No entanto, seguir-se-á uma diretriz histórica dividida em três fases de sua vida: a menina marajoara de Afuá, quando recebeu os seus ensinamentos como pajé; a professora e educadora social, que atuou em projetos sociais; e o seu eu na contemporaneidade, performer em diversos espaços da cidade de Belém.

77

TRAJETÓRIAS MUSEAIS DE NARGUASSU PUREZA

Como mencionado, Naraguassu Pureza da Costa nasceu na cidade de Afuá, que se localiza na mesorregião do arquipélago do Marajó no Pará. Conforme caracterizado por Agenor Sarraf Pacheco (2006), o território do Marajó deve ser entendido por suas pluralidades, já que acredita ser impossível mapear uma unidade étnica e identitária referente a este arquipélago, detentor de um vasto território de distintas formatações culturais. Nesse aspecto, que se deve compreender um pouco sobre Afuá,

para entender a menina e pajé Naraguassu Pureza, que indica herdar muitos de seus conhecimentos ancestrais nessa localidade.

Afuá é conhecida popularmente como a "Veneza da Ilha de Marajó", por se encontrar em uma zona de várzea intercortada por diversos canais de marés, cuja estrutura urbana se estabelece a partir de edificações singulares como palafitas, pontes e trapiches. Tal aspecto constitui uma paisagem amazônica *sui generis*, soerguida no trânsito equilibrado em relação às forças da natureza, estando a cidade literalmente acima das marés. Afuá pertencente ao Marajó das Florestas que se contrapõe ao Marajó dos Campos¹⁴, ganhando destaque por ser um território moldado pelos encontros de águas salgadas do Atlântico com as águas barrentas e doces do Amazonas (Pacheco, 2024) (Figura 3).

Figura 3. Foto de época de Afuá (1960-1970), postada nas redes sociais¹⁵ de Naraguassu Pureza.



Fonte: Arquivo Pessoal de Naraguassu Pureza (Facebook, em 18/01/2024 e Instagram, em 12/07/2023).

O Marajó se constituiu de forma intercultural, principalmente pelo encontro das etnias indígenas, originárias deste território, europeias e negras africanas. Justamente com base nessa perspectiva, que as diferenças acabaram por estabelecer relações de negociações, conflitos, trocas e empréstimos culturais (Canclini, 2009). Por isso, Agenor Pacheco (2006, 2008, 2024) vem compreendendo que diversas negociações culturais vivenciadas nesse território, são evidenciadas pelas culturas indígenas e negras, reconhecendo grande parte dessa população como afro-indígena.

¹⁴ Pacheco (2024) menciona que essa divisão entre marajó dos Campos e da Florestas ultrapassa a ideia de paisagem, sendo ela uma demarcação geopolítica, demarcando diferenças e semelhanças em relação as configurações históricas e culturais destas regiões.

¹⁵ Imagem cedida por Naraguassu Pureza, retirada do Instagram @afuamarajotour.

Justamente esse, é o caso de Naraguassu Pureza, que reivindica fortemente a sua origem indígena. Também foram averiguadas em suas narrativas, questões ligadas às tradições negras africanas.

Por isso, evidencia-se a relação museal de Naraguassu com uma vertente do que vem se configurando como uma Museologia Indígena, porém diferenciada, por seus aspectos excepcionais. É de interesse desta produção, reconhecer esse segmento sendo referente às diversas formas de experiências das relações de povos indígenas ou originários, com distintas acepções museais em um sentido de tomada de protagonismo dos seus fazeres museais, isto é, muitas vezes rompendo com os cânones mais tradicionais da Museologia, por inserirem suas próprias percepções de mundo e formas distintas de compreender e atuar com questões sociais da memória e, da significação de suas identidades. Processos museológicos em que os indígenas são sujeitos e, assim, conseguem orquestrar as suas histórias, sob lógicas próprias, a partir de esquemas singulares. Não realizando museus “sobre” os índios¹⁶, mas produzindo museus e museologias “dos indígenas” (Lersch e Ocampo, 2004; Gomes, 2021), e, é proposto aqui registrar e inventariar “com”.

Naraguassu Pureza da Costa nasceu no dia 11 de abril de 1960, mas foi oficialmente registrada em 1967, sendo ela a quinta filha, de nove filhos do casal Sofia Pureza da Costa e Manoel Gomes da Costa. Criada em Afuá envolta por ares rurais, ribeirinhos, por florestas e marés; se criou em uma realidade que alega sermos incapazes de compreender, ditada pelas vazantes e cheias das marés e sem a existência de energia elétrica e motores, cuja mobilidade era realizada através de barcos a remo, ou a vela. Nesse contexto, acabou por construir uma rede de valores simbólicos que se conectam com uma complexa compreensão de ancestralidade, que, segundo ela, advém principalmente de tradições indígenas, sem negar aspectos das culturas negras e, até mesmo, europeias. Configurada por aspectos culturais afroindígenas, que lhe deram às suas bases existenciais, compreensões de mundo, consolidadas por suas vivências de infância neste território.

Deste ponto de sua vida, que se demarcou a origem conceptiva do seu “eu pajé”, pois é nesse momento, nesse território, que teve a sua formação pajeística e a partir deste lugar que iniciou sua jornada em defesa da sua cultura ancestral, assim como o respeito pelo meio ambiente e suas afinidades para com as causas sociais. Naraguassu menciona que, seu pai e avó lhe diziam: “Lute por você, lute pela infância, porque sem infância feliz, não há povo saudável, lute pela floresta, pois sem

¹⁶ O termo índios aqui é usado propositalmente para demarcas o aspecto colonial em que os grupos indígenas foram tradicionalmente tratados, vide a proposição existências de “museu(s) do(s) índio(s)”.

floresta não há vida” (Naraguassu, 2023, durante o recebimento do prêmio Mérito Cultural, pelo Festival Internacional de Cinema do Caeté em 16/12/2023, Belém do Pará).

Novamente destaca-se que a titulação de “pajé”, para ela, é uma nomeação que foi adquirida ao longo de sua vida por meio de uma designação de um reconhecimento social. Igualmente, conta ter chorado no ventre de sua mãe, e ser reconhecida como tal por sua comunidade e familiares. Menciona, também, ser detentora de uma genética ancestral indígena. Todos esses aspectos são relevantes, visto que a caracterizam regionalmente como *pajé de nascença*, isto é, quem nasce com esse dom e, não necessariamente, alguém que precisaria ser iniciada por um outro pajé. Também desvelou que, recebeu distintos ensinamentos pajéísticos, no qual destaca ser de sua origem ancestral feminina indígena, por meio de sua avó paterna Aneraguassu, cujo nome de batismo era Teodora de Jesus da Costa. Nota-se uma nomeação muito semelhante ao seu nome, que segundo ela foi dado por sua avó. Ela contou que a origem de ambos os nomes estaria atrelada a esta tradição. Segundo as suas falas, Naraguassu significaria a “brisa do mar” e a “flor do mururé”; este último vegetal, seria para ela a grande insígnia da pajelança de sua avó, que a utilizava em diferentes ritualísticas, para diversos fins. Com relação ao significado do nome de sua avó, declarou ser o nome de uma árvore: Anera ou Alnera, que pode ser a Aneurá, árvore de grande porte da várzea amazônica. Com alta incidência extensiva do Amapá até Afuá, a árvore é usada para construções e, de suas cascas e frutas fazem-se remédios. Também mencionou que a sonoridade do sufixo dos nomes, “aguassu”, para ela, tem uma relação com água.

Naraguassu é brisa do mar em água grande de Afuá, flor de mururé, flor de mururé verde lilás encantaria de Nará... flor de mururé, flor de mururé tapete d'água encantaria de Naragua.... Aneraguassu aningaguassu Desaguassu ninguarassu.. Eu sou, sou k-arua da água, das águas do rio mar... Sou k-arua do barro, do barro do marajó... estou k-arua na terra, na terra para lutar. (Naraguassu, Instagram, 23/12/ 2023)

Esse trecho, escrito por Naraguassu, traz a acepção da ideia de K-arua, que se compreendia como as entidades encantadas de pajés marajoaras denominados de caruanas. Entidades que se apresentam como animais, plantas ou até mesmo fenômenos naturais, como fora observado nos relatos da pajé marajoara Zeneida Lima (1993). Nessa designação ancestral, o nome Naraguassu se configura como um modo de existência próprio, pertencente a cosmologia marajoara, sendo o próprio vento que sopra das marés de Afuá ou as plantas típicas das águas doces, que enfeitam os rios da região.

Mencionou também, participar de rituais de pajelança realizados de forma coletiva por seu avô materno e tio-avô, Waldomiro Guaranani Pureza e Joaquim, que era seu padrinho. Rituais dos quais participava, mesmo sendo pequena, por ser reconhecida socialmente como pertencente aquele espaço, por ser destinada a este lugar social. Menciona que esse grupo de pajelança, diferentemente do caso de sua avó, possuía um maior contato com acepções de culturas afrodiáspóricas, mas acentua que eram distintos. Ainda conta que, os rituais eram realizados de noite, sendo eles coletivos, e que não existiam incorporações, e conta que eram feitos muitos feitiços¹⁷.

Apesar de ter participado das atividades deste grupo, em sua fala, ela sempre evidencia ter tido uma maior influência de sua avó paterna Aneraguassu. Afirmou que apenas ela e seu irmão¹⁸, já falecido, tiveram maior acesso a ela e, aos seus ensinamentos, que eram perpassados cotidianamente. Forneceu algumas percepções sobre esses ensinamentos de acordo com o que podia ser contado, como a compreensão sobre o que chama de civilização aquática, vegetal, mineral e celestial. Evidência inclusive, que os seres humanos não seriam civilizações e, é importante destacar, que nessa pajelança também não ocorrem incorporações, sendo ela uma percepção existencial, filosófica, de conexão e compreensão da natureza e dos seus mistérios.

Com isso, é tido que a sua acepção em relação a palavra K-arua não era uma relação direta com os encantados anteriormente mencionados, ela está vinculada à sua ancestralidade indígena. A qual se remete aos grupos indígenas que habitaram a região de Afuá, no caso dos Aruãs, e compreende-se essa designação, na seguinte narrativa discursiva:

Eu sou k-aruanã k-anajás, minha memória genética fala por mim. Não fui criada na cidade. Nasci e fui criada nos rios mata e florestas de Afuá. O método é a escola que fui formada, foi na oralidade, nos rios pescando, colocando matapi, remando, na mata coletando frutas, remédios, sementes, no roçado plantando alimentos, brincando, cantando, rezando. (Naraguassu, Instagram, 26/10/2023, grifo nosso)

Com relação aos grupos indígenas que compunham esse mosaico cultural do território do Marajó, Pacheco (2024) mencionou que são provenientes da família dos Nu-Aruaques, que provavelmente migraram da região das grandes Antilhas, para o continente sul-americano e, nesse processo, acabaram por entrar em contato e conflito com os Caraíbas, dominantes na região. Vale ressaltar que Nimuendaju (1944), foi quem classificou a língua do povo Aruã, no Marajó, como pertencente à família Aruak. No entanto, outros povos da região, como Anajá, Mapuá, Camarapim,

¹⁷ Termo utilizado pela própria Naraguassu.

¹⁸ Ela nos solicitou que não fossem utilizados nas pesquisas os nomes de seus irmãos, por questões pessoais.

não tiveram suas línguas classificadas em agrupamento linguístico. Dentre as nações indígenas associadas ao território marajoara, teríamos na região os Aruãs, Sacacas, Marauanás, Caiás, Araris, Anajás, Muanás, Mapuás e Pacajás (Pacheco, 2010, 2024).

Como apresentado, pouco se tem conhecimento acerca da língua Aruã pertencente à família Aruak e, têm-se ainda, menores informações sobre as outras classificações das línguas dos grupos indígenas do território, mas tal realidade evidencia as possibilidades de Naraguassu Pureza ser uma das poucas, se não a única, na atualidade, detentora de conhecimentos ancestrais destes grupos indígenas, o que a tornaria um verdadeiro museu vivo e de resistência indígena.

Sobre a sua avó Aneraguassu, menciona que ela foi uma das últimas Aruãs sobreviventes. Mencionou que os Aruãs possuíam um hábito nômade e que isso os auxiliou a sobreviver e resistir aos processos coloniais, assim acabavam por circular por toda região marajoara e seus entornos, também declara que tinham apenas um local fixo, onde faziam suas urnas funerárias e lá enterravam seus mortos. Além disso, relata que sua avó ainda muito nova, foi parar em um seringal, onde provavelmente trabalhava como *escrava da borracha*, quando foi comprada por seu avô, que era um barqueiro/comerciante que levava suprimentos para os seringais, e assim, conseguiu se desvencilhar daquele destino, ao constituir sua família. Depois disso, buscou reencontrar alguns de seus parentes, que se encontravam espalhados pela região.

82

Com relação a outras influências, advindas das culturas negras, temos narrativas sobre Fulupa, que segundo em seus relatos, era uma mulher negra e idosa que morava sozinha e, com quem conviveu em sua infância. Ela sempre se remete a ensinamentos que teria aprendido com a Fulupa. Inclusive, esta relação foi uma das bases de sua fala no I Seminário do Museu Surrupira e do Grupo de Pesquisa Museologia, Memórias e Mitopoéticas Amazônicas, realizado em dezembro de 2022. É tido que, tal relação se constitui como uma das interligações de Naraguassu com o universo cultural da diáspora negra africana e, logo, não é possível negar esses aportes em suas práticas sociais e consequentemente em suas manifestações museais.

No que diz respeito ao termo Fulupa, é importante ressaltar que há nações africanas que utilizam esse nome e, nas crenças afro-amazônicas, essa palavra é empregada para se referir a entidades que não têm famílias ou linhagens espirituais claramente definidas (Melo et al., 2023). Fato interessante, por Fulupa morar sozinha e aparentemente não ter ninguém junto a ela. Cabe especular e imaginar quem seria essa mulher, que segundo Naraguassu, teria vindo de Macapá e que falava sobre o Rei do Congo e uma rainha africana que portava uma bandeira azul com um leão. Esta rainha

seria uma ex-escravizada que se refugiou no interior destas matas ou a última remanescente de sua família ou comunidade¹⁹.

Destaca-se também que, foi no Marajó o local onde Naraguassu se tornou educadora. Com relação a este fato, é sabido que, aos quatorze anos de idade foi cursar a formação de professoras na cidade de Soure, na Escola e Instituto Stella Maris, fase que abriu as portas para atuar com a educação de crianças. Ainda com poucas informações sobre essa fase de sua vida, no entanto, entende-se que esse foi um momento crucial de sua trajetória, pela possibilidade de compreender a função social da educação, percebendo que ela tinha algo para repassar para as outras pessoas e, conseqüentemente, gerando a sua autoidentificação como educadora social.

Ainda em seus relatos, contou que foi em Soure que teve uma maior aproximação com o padre missionário e ativista Bruno Sechi e conseqüentemente com as suas acepções freirianas, aspecto que provavelmente a fez migrar para Belém na década de 1980. Para compreender a terminologia de educadora social pelas vias freiriana, tal concepção se estabelece a partir da ação do educador, estabelecida por uma intervenção socioeducativa formativa, com destaque para os modos de viver, sentir e agir em uma instância de coletividade. Contrariando modelos sociais que violem os sentidos de justiça, direitos humanos e respeito, rompendo com os silêncios e as injustiças sociais. Por isso, o educador social deve ser detentor de rebeldias e, no sentido da reivindicação, de uma sociedade justa e igualitária para todos (Mendes, 2022).

Em decorrência dos processos apresentados, sua chegada em Belém passa a ser profundamente demarcada por um fazer social mais politizado, ligado a um fazer cultural e educacional ativo, movido pelas suas concepções ancestrais. Foi com essas bases que começou a interagir diretamente com a urbe belenense. Com a sua forte relação com a infância, emergiram potencialidades, tendo atuado no Movimento de Emaús, liderado pelo Padre Bruno Sechi, no caso a República do Pequeno Vendedor (Freire, 1989; Santos, Ferreira, 2019). Referente a esse momento, relatou com muita paixão ter atuado no restaurante onde serviam comida para essas crianças, assim como ações de cuidado, higiene e segurança. Sempre destaca as oficinas de confecção de bonecas realizadas com as meninas de rua e vítimas de violência doméstica, o que demarca sua relação com as causas feministas, em luta pelos direitos das mulheres.

¹⁹ Para uma melhor compreensão sobre as narrativas de Fulupa, consultar a palestra de Naraguassu, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=I8AODYojcbg&t=9s>.

Nesse contexto urbano que, o seu *ser pajé* se ressignifica e ressurgiu de forma peculiar. As brisas de Afuá e consequentemente a ancestralidade Aruã passariam a soprar nessa urbe. Naraguassu se tornou, assim, uma figura pública, no sentido de ser vista e, de demarcar a sua presença na cidade. Passou a ritualizar na esfera pública, realizando ações que são identificadas como suas performances. Neste processo, começou a musealizar a cidade, já que suas performances passaram a compor a malha do tecido social deste território. Em Belém, ela se empoderou dos seus diversos sentidos de ser, inclusive da menina ribeirinha de Afuá e, se armou de elementos que a destacam socialmente. Dentre eles, sua indumentária, que a distingue de outros sujeitos desta urbe, com seu chapéu de fitas (Figura 4 e 5) com o qual dança em eventos culturais, seu turbante, e principalmente, sua sombrinha.

Figura 4. Naraguassu com seu chapéu de fitas, brincando em um cortejo de rua do Boi Vagalume na Marambaia no dia 14 de janeiro de 2023.



Fonte: Fotografia de Diogo Melo, 14/01/2023.

Figura 5. Em cortejo do Boi Vagalume (14/01/2023), Naraguassu dançando e interagindo com crianças durante a festividade.



Fonte: Fotografia de Diogo Melo, 14/01/2023.

84

Costumamos dizer (em tom de brincadeira), que a pajé afuaense trocou o maracá -instrumento ritualístico típico dos pajés amazônidas - por sua sombrinha, uma de suas marcas registradas. Esta é adornada artesanalmente com diversos elementos, como fitas coloridas e diversos elementos costurados ou colados nela como letras costuradas, que formam palavras e registram graficamente a sua militância, tal como: “não ao Marco Temporal”, “Petróleo: Morte do Marajó” e “Desmatamento: Morte da Humanidade” (Figuras 6 e 7). Com a sua sombrinha, milita por questões culturais, de gênero e, principalmente, em prol da infância. Ela é identificada facilmente em meio a multidões, em eventos culturais ou em protesto, por causa de sua sombrinha (Figura 8). Por exemplo, no Círio de Nazaré,

no Auto do Círio, em cortejos de bois-bumbá e em passeatas e manifestações políticas. Sua sombrinha indica a sua presença e enfeita a cidade enquanto demarca território e realiza denúncias sociais.

Figura 6. Naraguassu e sua sombrinha em manifestações na Praça da República, 19/04/2023 (Belém – PA).



Fonte: Fotografia de Sandro Barbosa, 2024.

Figura 7. Naraguassu e sua sombrinha na Semana dos povos indígenas, 08/03/ 2024 (Belém – PA).



Fonte: Arquivo Pessoal de Naraguassu Pureza (Postada no Instagram, 22/04/2024)

Assim, sua sombrinha é tida como um instrumento simbólico de sua pajelança, logo, sendo usada para curar, lutar e, resistir socialmente e culturalmente. Em termos comparativos, apresenta-se a analogia proferida por Eduardo Viveiro de Castro, sobre o chocalho do xamã ser tão complexo como um acelerador de partículas (Sztutman, Nascimento e Marras, 1999), e, no caso de Naraguassu Pureza, sua sombrinha acaba por também ser tão complexa como o maracá e o acelerador de partícula.

85

Figura 8. Sombrinha de Naraguassu Pureza no meio da multidão em pleno Auto do Círio de 2023, na Praça do Carmo.



Fonte: Fotografia de Diogo Melo, 06/10/ 2023.

Pelos diversos aspectos apresentados, se deve entender que as pajelanças no território amazônico são um modo de compreensão sociocultural, já que a natureza pode ser compreendida

como encantada e viva. Neste sentido, seria capaz de curar pessoas e, inclusive, as mazelas do social. Por exemplo, no âmbito das lutas socioambientais, assim como nos modos compreensivos da realidade, às quais são notáveis essas relações. Neste mote que se encontra Naraguassu Pureza performando, protestando, militando ou simplesmente se divertindo em atividades culturais, musealizando a urbe belenense com seu corpo, seu carisma e suas ações.

UMA PAJÉ QUE MUSEALIZA A URBE BELENENSE

86 Todos os aspectos apresentados ao longo do trabalho, inclusive suas performances na urbe belenense, permitem o pensar em uma demarcação museal. No caso de Naraguassu Pureza, uma manifestação que surge e revive a gênese das bases de sua ancestralidade afro-indígena. Destaca-se que algumas de suas acepções encontram-se em vias de esquecimento, no caso, aquelas referentes às culturas Aruãs, da qual reivindica ser descendente. Para este trabalho, trata-se de uma das últimas, se não a última, pessoa detentora de alguns dos seus conhecimentos. Por isso, caracteriza-se seu fenômeno museal como um processo atrelado a acepção de uma Museologia Indígena, mas totalmente diferenciada e singular.

Naraguassu Pureza, em suas performances, mostra um outro mundo, assim como um outro olhar para com o mundo, que nem sempre somos capazes de compreender, mas que está ali, presente. Por isso, é apontado que, de forma direta e indireta, ela realiza a salvaguarda de informações, às quais considera-se serem cruciais para a nossa sobrevivência diante das barbáries das colonialidades. Ela, na urbe belenense, se configura como um grito abafado, que foi entoado a séculos, mas que ainda ecoa por meio do seu fazer museal e este se soma às ordens educacionais, ambientais e políticas, em prol de resistências, existências e transformações sociais.

Crê-se que, com o exposto, na tentativa de construto teórico, que exitou-se ao explanar a possibilidade compreensiva de um indivíduo se configurar como um museu, e que estes indivíduos podem ter muito a dizer para a sociedade, como o caso de Naraguassu. Por isso, eles precisam se comunicar socialmente, e configurar tal ato comunicacional como expografias para com o social, integrando suas acepções mnêmicas e concepções identitária neste processo. Resumidamente, se um ancião é uma biblioteca, como é ensinado nas sabedorias africanas, analogamente, esse ancião pode ser entendido como um museu, e da mesma forma, uma pajé também o é, em sua plenitude.

Assim, caracterizá-la como um vislumbre desse museu chamado Naraguassu Pureza, e justamente nesse aspecto, que fora identificada a partir de suas significações ancestrais e sua trajetória de vida; seja pela sua designação de pajé, ou de educadora social. Destaca-se que a sua trajetória trás muito da cultura marajoara, com os ensinamentos de sua avó Aneraguassu, dentre outras(os) protagonistas, como Fulupa, com quem conviveu em sua infância, e o Padre Bruno Sechi, com quem atuou no Movimento de Emaús junto às crianças de rua.

Ao finalizar esse trabalho ensaístico, compreende-se que Naraguassu Pureza é uma personagem singular da urbe belenense e, que ela performatiza e estabelece conexões para o futuro, promovendo diálogos ancestrais, muitos deles pretensamente perdidos, em decorrência do extermínio da civilização Aruã. Por isso, para ela, é inevitável resistir e performatizar na cidade; o que é compreendido como atos de musealização. Aspecto esse que, se configura como um fazer pretencioso, porém necessário, já que como nos ensina Ailton Krenak (2022), o futuro é ancestral e a musealização performativa de Naraguassu também é. Ela dança com sua sombrinha, educa e milita, para sonhar um mundo melhor, pois, segunda ela, *Ama-zônia* é um território para se amar e sonhar (Figura 9).

Figura 9. Naraguassu brincando com o Boi Vagalume e dançando com o seu chapéu de fitas no bairro da Marambaia (Belém, PA).



Fonte: Fotografia de Diogo Melo, 14/01/2023.

REFERÊNCIAS

- ANGROSINO, Michael. *Etnografia e observação participante*. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988.
- BRITTO, Rosangela Marques de; MELO, Diogo Jorge de; MONTEIRO, Lidiane da Costa. “Museu é o mundo”: um devir outro dos museus da região amazônica. In: BRITTO, Rosangela Marques de; MELO, Diogo Jorge de; GOMES, Luzia; POLARO, João (Orgs.). *Outras narrativas sobre museus: contribuição da Amazônia paraense para os debates sobre a nova definição de museu do Conselho Internacional de Museus (ICOM)*. Belém: Programa de Pós-Graduação em artes /UFPA, 2023, p.41-50.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.
- CHAGAS, Mário de Souza. *A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.
- CHAGAS, Mario de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó, SC: Ed. Argos, 2015.
- 88** GIBBS, Graham. *Análise de dados qualitativos*. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- CARRICONDO, Raoni. Sobre as singularidades (ou a cidade é performance: o plano Brasília). *METAgaphias: letra JK (de UTOPIAS possíveis)*, v.3 n.3, 2018, s/p.
- DUSSEL, Enrique. Anti-meditaciones cartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la modernidad. *Tabula Rasa*, v. 9, p. 153-197, 2008.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FREIRE, Paulo. *Educadores de rua: uma abordagem crítica: alternativas de atendimento aos meninos de rua*. Bogotá: Editorial Gente Nueva, 1989.
- GOMES, Alexandre Oliveira. Museus e Museologia indígena no Brasil: mobilizações étnicas e cosmopolíticas da memória. In: PRIMO, Judite; MOUTINHO, Mário (Eds.). *Teoria e prática da Sociomuseologia*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2021, p.375-434.
- GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios / epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, 2016, p. 25-49.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- LARROSA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. *Educação & Realidade*, v.28, n.2, 2003, p.101-115.

LIMA, Zeneida. *O mundo místico dos caruanas e a revolta de sua ave*. Belém: CEJUP, 1993.

LERSCH, Teresa Morales; OCAMPO, Cuauhtémoc Camarena. O conceito de museu comunitário. História vivida ou memória para transformar a história? In: *Conferencia Nacional de la Asociación Nacional de Artes y Cultura Latinas*, 2004, Kansas City. Disponível em: <http://www.abremc.com.br/artigos1.asp?id=5>. Acesso em: 20 jul. 2010.

MAUÉS, Raymundo; VILLACORTA, Gisela. *Pajelança e Religiões Africanas na Amazônia*. Belém: EDUFPA, 2008.

MELO, Diogo Jorge de. *Festas de encantarias: as religiões afro-diaspóricas e afro-amazônica, um olhar fratrimonial em museologia*. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio interinstitucional UNIRIO e MAST, 2020.

MELO, Diogo Jorge de; BARROSO, Gisele Nascimento; SANTOS, Cássio Alexandre Souza dos; CASTELO NETO, Hélcio Jorge de Souza. É ela a Cabocla Guerreira: narrativas e mitopoéticas da Cabocla Maria Jovina de Pai Pingo de Oxumaré (Belém – PA). *Revista Sentidos da Cultura*, v.10, n.18, 2023, p.58-77.

MELO, Diogo Jorge de; FAULHABER, Priscila. Museologia das Encruzilhadas: uma proposta de inclusão das epistemes afrodiáspóricas nos espaços museais. *Museologia & Interdisciplinarietà*, UNB, v.10, n. 20, 2021, p.65-81.

MELO, Diogo Jorge de; FAULHABER, Priscila; RANGEL, Thayron Rodrigues. A Biblioteca de Ifá e suas contribuições para o pensamento decolonial e informacional. *Revista ACB*, v.28, n.3, 2024, p.1–17.

MENDES, Ivanilde. Freire: o/um educador social rebelde. *Sinergias*, n.13, 2022, p. 9-25.

NIMEMUENDAJU, C. *Mapa Etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1944. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/biblio:nimuendaju-1981-mapa>. Acesso em: 29/01/2025.

NUNES, Benedito. *Introdução a filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2003.

PACHECO, Agenor Sarraf. *À margem dos “Marajós”*: cotidiano, memórias e imagens da “cidade-floresta” – Melgaço – PA. Belém: Paka-Tatu, 2006.

PACHECO, Agenor Sarraf. Oralidades e letras em encontros nos “marajós” ribeirinhos e religiosos urdindo identidades culturais. *Coletâneas do Nosso Tempo*. Rondonópolis – MT, Ano VII, V. 7, p. 15-38, 2008.

PACHECO, Agenor Sarraf. A Conquista do ocidente marajoara: índios, portugueses e religiosos em reinvenções históricas. In: SCHAAN, D; MARTINS, C. (Orgs). *Muito Além dos campos: arqueologia e história na Amazônia Marajoara*. Belém: GKONORA, 2010.

PACHECO, Agenor Sarraf. *Marajó - O coração da Amazônia: afroindígenas e agostinianos em práticas interculturais no regime das águas*. Manaus: Editora Valer, 2024.

PETRONÍLIO, Paulo. “Lugar de fala”: o grau da performance e outras heterotopias. *Guará*, Goiânia, v. 6, p. 39-59, jan./dez. 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos Rumos*, v.17, n.37, 2002, p. 4-28.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora / Piseagrama, 2023.

SANTOS, Émina; FERREIRA, Andréia Márcia Monteiro. A quem cabe a proteção do vulnerável? As contribuições dos movimentos sociais na década de 1990 na luta pela garantia dos direitos de crianças e adolescentes. *Revista da FAED*, v. 31, n.1, 2019.

SCHEINER, Teresa Cristina. *Apolo e dionísio no templo das musas: museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998, 164p.

SCHEINER, Teresa Cristina. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas*, v.7, n,1, 2012, p.15- 30.

SILVA, Armando Malheiro; RIBEIRO, Fernanda; RAMOS, Júlio; REAL, Manuel Luís. *Arquivística: teoria e prática de uma ciência da informação*. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

90

SILVA, Jadson Luiz Sousa. *A poética museal de Antônio Juraci Siqueira*. Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Museologia da Universidade Federal do Pará, 2013.

SZTUTMAN, Renato; NASCIMENTO, Silvana; MARRAS, Stelio. “O chocalho do xamã é um acelerador de partículas”. *Revista Sexta-feira*, n.4, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.