

QUANDO O MUSEU É RIO

Instituto Tomie Ohtake

Os museus de ciências nasceram, no século 19, com o impulso de classificar o mundo. O que antes existia como gabinete de curiosidades, acúmulo de espécimes e objetos de regiões distantes, foi ganhando método, sistema e nome. Classificar era, também, uma forma de possuir: o saber ocidental organizou o mundo natural em categorias, e os museus foram os lugares onde esse saber foi depositado, conservado e transmitido.

O Museu Paraense Emílio Goeldi, fundado em 1866, é herdeiro dessa história e, ao mesmo tempo, algo distinto dela. Principal centro de pesquisa sobre os sistemas naturais e socio-culturais da Amazônia brasileira, o Museu Goeldi constituiu-se como uma instituição que pensa a Amazônia não como objeto de estudo externo, mas como universo do qual faz parte. Ao longo do tempo, o Museu voltou-se sobre si mesmo, reviu seus limites, questionou o que existia em suas coleções e começou a rever, a partir de outros gestos, aquilo que ali existia, constatando que o conhecimento existe para além das coleções: nos territórios, nos corpos, nas práticas e nas relações que o tempo foi tecendo ao redor de suas paredes. Um museu que aprende com as comunidades humanas e mais-que-humanas que o circundam é, nesse sentido, um museu que se move. É um *museu-rio*.

Em 2025, realizamos *Um rio não existe sozinho*, exposição com curadoria de Sabrina Fontenele e Vânia Leal, na qual nove artistas e arquitetos desenvolveram intervenções pontuais no Parque Zoológico do Museu Goeldi, em diálogo íntimo com seu acervo vivo, com as comunidades humanas e não humanas que ali habitam e com a sua equipe de cientistas. A mostra nasceu no contexto da 30ª Conferência das Nações Unidas sobre Mudança do Clima (COP 30), sediada em Belém, como uma oportunidade de dar visibilidade a artistas, saberes e criações que se conectam com o pensamento ecológico.

A exposição *Quando o museu é rio* é o desdobramento desse projeto e um novo momento de um percurso no qual o museu se torna a questão principal. O que significa, após uma conferência que colocou a Amazônia no centro do debate global, revisitár as instituições que guardam sua memória? Como um acervo pode ser lido não apenas como herança, mas como matéria viva, capaz de ser atravessada por outras perguntas, outros

olhares e outros saberes? O Goeldi é um museu da Amazônia, mas é também um museu do Brasil, e a força contemporânea de seu acervo está precisamente nisso: em sua capacidade de continuar sendo interpelado e de responder a perguntas que não existiam quando foi formado.

O Instituto Tomie Ohtake completa 25 anos em 2026 e, nessa trajetória que há anos se estende por outros territórios, esta mostra é um marco para pensar nosso futuro coletivo. Idealizado por uma família da diáspora asiática, o Instituto construiu seu modo de ser por meio da abertura ao outro, de aproximações necessárias entre territórios e diferentes formas de organização social, de vida e de cultura, afirmando-se como um lugar de encontros, com olhar atento para as artes e seus cruzamentos com a educação, o design, a arquitetura e os saberes que estão muito além dos ocidentais. Essas mais de duas décadas, as crises que nos abalam – climáticas, políticas, sociais – tornaram ainda mais urgente a necessidade de criar alianças em direção a um mundo mais justo e sustentável.

Como um rio, o museu só existe em movimento: no que recebe, no que carrega e no que deposita ao longo do caminho. O Instituto Tomie Ohtake entende sua própria trajetória dessa maneira: não como uma instituição fechada sobre si mesma, mas como um espaço que se refaz no diálogo com outros museus, outras organizações, outros territórios e outras formas de produzir e partilhar conhecimento. Essa vocação para o encontro é o que torna possível uma parceria como esta, em que duas instituições de naturezas distintas – uma em São Paulo, outra na Amazônia – reconhecem no trabalho conjunto uma forma de existir mais rica e mais responsável do que qualquer uma poderia ter sozinha.

Agradecemos ao Ministério da Cultura, por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), pela viabilização da mostra *Quando o museu é rio*. A exposição é uma realização do Instituto Tomie Ohtake em parceria com o Museu Paraense Emílio Goeldi e conta com o patrocínio do Nubank, nosso mantenedor institucional, e do Aché Laboratórios Farmacêuticos, na cota Prata.

Museu Paraense Emílio Goeldi

Quando o museu é rio é a terceira exposição que aproxima o Museu Paraense Emílio Goeldi e o Instituto Tomie Ohtake. Ela pode ser considerada a continuação de um processo curatorial iniciado em 2022, que avançou pelo terreno da memória e dos desafios impostos aos museus contemporâneos. O tema é oportuno, pois a nova exposição ocorre no momento em que celebramos os 160 anos de fundação do Museu Goeldi, iluminando reflexões sobre uma instituição longeva e, por isso mesmo, propícia às questões aqui compartilhadas.

Esse projeto teve início na mostra *Ênsalos para o Museu das Origens*, apresentada entre 2023 e 2024 no Instituto Tomie Ohtake e no Itaú Cultural, dedicada a debater as políticas de memória e os movimentos instituintes do campo museal brasileiro. O Museu Goeldi estava entre as instituições, os lugares de memória e os coletivos sociais que suscitaram a atenção dos curadores. Em uma posição de destaque, o museu paraense contribuiu com documentos, publicações, fotografias e exsicatas que evidenciavam o projeto civilizatório – com todo o peso autoritário do termo – que caracterizou a história dessa instituição no século 19, mas também o escrutínio do território amazônico e o envolvimento de povos indígenas e populações tradicionais na construção do conhecimento científico sobre a região. Nas palavras dos curadores, as coleções do Museu Goeldi podem ser lidas como fragmentos da “história dos seres da floresta”.

Segundo o fluxo natural de um percurso aberto, as duas instituições construíram, em 2025, um potente diálogo no Parque Zoológico do Museu Goeldi – criado em 1895 e reconhecido, nacional e internacionalmente, como o mais antigo território dos patrimônios amazônicos e de produção científica na e para a Amazônia. Seus 5,4 hectares possibilitam ao visitante uma imersão, em diferentes sentidos, na biodiversidade da região e na história de uma instituição dedicada, há mais de um século, aos seus patrimônios. Mais do que um refúgio verde na cidade, o Parque Zoológico é um espaço que articula pesquisa científica, conservação ambiental, educação e lazer.

Foi nesse espírito coletivo que nasceu *Um rio não existe sozinho*, em 2025. Construída a partir de bases éticas sólidas, de diálogo e de negociações entre humanos, não humanos e encantados, a exposição reuniu nove artistas para debater a crise climática global, buscando integrar ciência, arte, arquitetura, design e saberes tradicionais. Tudo isso no coração da sede da 30ª Conferência das Nações Unidas sobre Mudança do Clima (COP 30): a cidade de Belém. Foi uma experiência singular para (re)pensarmos possíveis formas de nos relacionarmos com o mundo a partir do encantamento que o conhecimento e a poética podem proporcionar.

Grande parte das obras apresentadas em Belém e todos os artistas que participaram daquela mostra chegam agora a São Paulo, ao Instituto Tomie Ohtake, junto com acervos, pesquisas e atividades do Museu Goeldi. Eles foram reunidos com a finalidade de revelar uma Amazônia brasileira de ontem (com ou sem humanos), de hoje (com suas pesquisas e patrimônios) e do futuro (com as crianças), para, mais uma vez, celebrar esse grande encontro entre Artes e Ciências. A exposição *Quando o museu é rio* busca trazer à grande floresta de concreto e aço a atmosfera de energia e sinergia que só os bons encontros proporcionam. Que continuemos fluindo.

QUANDO O MUSEU É...

Ana Roman, Sabrina Fontenele e Vânia Leal Curadoras

... COLEÇÃO

Um rio nunca existe sozinho. Seu curso depende de uma trama contínua de conexões entre chuvas, raízes, sedimentos, correntes subterrâneas e florestas, envolto em relações entre humanos e mais-que-humanos. O rio é experiência, e toda experiência é única. Ao conectar territórios distintos, atravessar fronteiras e reorganizar continuamente a paisagem, o rio produz zonas de encontro, deslocamento e transformação. Sua forma nunca é completamente estável: ele existe precisamente porque transborda. O rio também é a relação que estabelece com os seres ao longo de seu curso, garantindo sua existência e a continuidade de suas tradições.

Foi a partir dessa imagem que nasceu *Um rio não existe sozinho*, exposição realizada em 2025 no Parque Zoológico do Museu Paraense Emílio Goeldi, com curadoria de Sabrina Fontenele e Vânia Leal, durante a 30ª Conferência das Nações Unidas sobre Mudança do Clima (COP 30), em Belém. *Quando o museu é rio* é seu desdobramento. Não uma remontagem, mas um outro momento de um mesmo processo: o de repensar o que um museu pode ser quando deixa de operar como uma estrutura de contenção do mundo e passa a existir como um campo movente de relações, trocas e transformações contínuas.

Historicamente, os museus modernos constituíram-se a partir de uma lógica de coleta, classificação e estabilização do mundo, na qual colecionar significava retirar objetos de circulação, separá-los de seus contextos de uso e reinscrevê-los em sistemas de catalogação orientados por ideais universalizantes de conhecimento. Grande parte das coleções etnográficas e arqueológicas formadas entre os séculos 19 e 20 emerge diretamente desse contexto colonial, no qual se inscreve a própria história do Museu Goeldi: fundado em 1866 e reorganizado no final do século 19 sob direção de Emílio Goeldi, o museu tornou-se uma das principais instituições científicas da Amazônia, ao mesmo tempo em que participava dos circuitos científicos e extrativistas coloniais. O Museu Goeldi nasce vinculado a essa ambiguidade: entre preservação e captura, entre conhecimento e apropriação.

Mas o Museu Goeldi também é outra coisa. Nas últimas décadas, a instituição vem atravessando inflexões em sua compreensão de acervo, território e pesquisa. Mais do que pensar a Amazônia como objeto de conhecimento, seus pesquisadores passaram a insistir na necessidade de compreender o museu como parte das redes sociais, ecológicas e cosmológicas que sustentam o próprio território amazônico, tal que os objetos de seu acervo deixam de operar como evidências estabilizadas do passado para se tornarem elementos inscritos em redes vivas de transmissão de conhecimento, memória e cuidado.

Nas últimas décadas, tornou-se cada vez mais difícil sustentar a ideia da coleção como estrutura neutra de conservação universal. As lutas anticoloniais e as reivindicações por restituição passaram a questionar não apenas a origem dos objetos, mas também as formas através das quais os museus produzem autoridade e organizam sua memória. O problema deixou de ser o que os museus guardam e passou a envolver como guardam, para quem guardam e sob quais regimes de visibilidade e acesso. O museu passou a ser compreendido como um lugar atravessado por negociações, conflitos e traduções entre sujeitos marcados por relações coloniais desiguais, e a coleção deixou de ser um conjunto estável de objetos preservados para tornar-se um campo de disputa em torno da memória, da representação e da autoridade.¹

Muitas instituições responderam a esse desafio abrindo-se à participação de comunidades, incorporando práticas colaborativas e discursos de diversidade. Essa abertura foi necessária, mas não suficiente. A linguagem da participação foi, muitas vezes, absorvida sem alterar significativamente as estruturas de poder: a colaboração converteu-se em mecanismo de gestão da diferença, sem redistribuir efetivamente a capacidade de decisão sobre os objetos e as narrativas.² O limite estava em outro lugar, pois os acervos não pertencem exclusivamente às instituições que os guardam: eles carregam vínculos, obrigações e movimentos que nenhum processo de catalogação consegue conter. Compreender isso exige reconhecer que a relação entre o museu e o território não pode ser superficial ou gerenciada – ela precisa ser constitutiva da instituição museal.

Foi essa compreensão que o diálogo com os pesquisadores e curadores científicos Sue Costa, Nelson Sanjad e Sâmia Batista concretizou. No Museu Goeldi, tornou-se evidente que o mais importante a ser presenciado não eram apenas as coleções científicas da instituição, mas, sobretudo, as relações historicamente construídas pelo museu com seu território, com comunidades indígenas, ribeirinhas e quilombolas e com as diferentes formas de conhecimento que atravessam a Amazônia. O Museu Goeldi afirma-se, assim, como uma infraestrutura relacional construída através de vínculos contínuos entre pesquisa, educação, território e formas locais de saber. Seus acervos revelam sua potência como registro do que foi e como matéria viva a partir da qual é possível imaginar e construir outros futuros.

... RIO

Fomos sugestionadas, então, a pensar o museu como um organismo vivo,³ atravessado por processos contínuos de troca, circulação e transformação, e isso significa abandonar a ideia da exposição como forma acabada e estável. O que passa a importar é o processo de transformação produzido pelos encontros. Nesse espírito, os artistas foram convidados a olhar para o Museu Goeldi em movimento, percebendo-o como um campo contínuo de relações entre território, ciência, memória, espiritualidade e vida cotidiana.

O percurso pela exposição *Quando o museu é rio* tem início sob o signo de uma temporalidade que excede qualquer instituição. A instalação de Sallisa Rosa – que, no Parque Zoológico, tomou a forma de uma estrutura circular de taipa e argila, na qual se inscreviam os fluxos do rio Pará – desdobra-se aqui em uma esfera que carrega elementos das pinturas rupestres de Monte

Alegre, alguns dos vestígios mais antigos da presença humana na Amazônia. Ao lado, um tapete no formato de uma preguicha-gigante evoca um dos achados mais extraordinários do acervo do Museu Goeldi: em 2001, escavações para um tanque de piscicultura em Itaituba, no sudoeste do Pará, revelaram os fósseis de três preguichas-gigantes da espécie *Eremotherium laurillardii* e um mastodonte, com cerca de 13.340 anos, cujo material foi encaminhado ao Museu Goeldi para estudo e abriu novas possibilidades de compreensão da megafauna amazônica. Neste primeiro recorte expositivo, afirma-se que o acervo do museu não é apenas registro do que foi, mas matéria viva de imaginação e de futuro.

A primeira sala da mostra apresenta imagens históricas do museu em associação com a história dos povos Mebêngôkre (Kayapó), com quem o Museu Goeldi mantém uma trajetória contínua de colaboração, reconhecida pelas próprias comunidades como parte de um patrimônio compartilhado. Esse fundo histórico oferece o contexto a partir do qual os trabalhos de Rafael Segatto Barboza da Silva e Elaine Arruda reconfigura o labirinto de memórias de sua família a partir das viagens pelo rio Tijiquaquara: os tecidos impressos com gravuras que se abrem como velas de embarcação reconstituem a trama afetiva e geracional que aquelas águas sustentam. Em ambos os casos, o que se transporta não é a obra, mas o processo que a originou.

Essa recusa de tratar o passado como algo encerrado organiza o diálogo entre Mari Nagem, Noara Quintana, Déba Tacana e PV Dias. O projeto Esecaflor, que ao longo de mais de vinte anos simula condições extremas de seca na Floresta Nacional de Caxiuanã, oferece a Mari Nagem os dados a partir dos quais a artista imagina paisagens futuras de sobrevivência precária. A ideia de fóssil conecta esse trabalho ao de Noara Quintana, que aproxima dinossauros, satélites e máquinas de mineração para revelar como as formas de violência colonial se metamorfosearam em novas promessas de progresso. Déba Tacana toca outra camada desse problema: suas formas circulares de cerâmica dialogam com o projeto das arqueólogas Helena Lima e Cristiana Barreto, que aproxima ceramistas da coleção arqueológica do Museu Goeldi para estudar e reproduzir peças originais, tal que, na cerâmica, o gesto milenar e o contemporâneo se toquem. Já PV Dias parte de outro tipo de arquivo: jornais paraenses dos séculos 19 e 20 que documentaram a construção de um imaginário de civilização e modernidade na Amazônia. Ao projetar essas páginas com a imagem do próprio corpo em deslocamento sobre elas, o artista revela como o arquivo não é um repositório neutro, mas um campo de disputa no qual se inscrevem as contradições de um projeto de progresso que o próprio acervo do Museu também carrega.

A sala seguinte é organizada pela pergunta sobre como o conhecimento se transmite, entre gerações, espécies e territórios. O Museu Goeldi responde a essa pergunta de muitas formas: pelo acervo didático, que percorre escolas de Belém por meio de empréstimos; pelas Olimpíadas de Caxiuanã, que reúnem anualmente estudantes de Portel e Melgaço na Estação Científica Ferreira Penna; e pelas pesquisas da arqueóloga Edithe Pereira em Monte Alegre, que expandem o conhecimento sobre a ocupação humana na Amazônia e o tornam acessível a públicos diversos. Paula Giordano, Francelino Mesquita e o Estúdio Flume partem desse mesmo impulso. Giordano fotografa mestres de saberes tradicionais, produzindo imagens atentas aos saberes repassados entre gerações. Mesquita constrói, com miriti, uma trama que mimetiza espécies de aranhas pesquisadas pelo Museu Goeldi, tornando visíveis a hierarquia e a beleza das relações entre espécies. O Estúdio Flume propõe que o gesto construtivo pode ser, ele mesmo, uma forma de transmissão, quando dialoga com técnicas e materiais locais e com as formas de vida que os habitam.

Gustavo Caboco radicaliza essa proposição. Ao convocar os seres invisíveis do Parque Zoológico para habitar o Instituto Tomie Ohtake e ao questionar as práticas de nomeação como formas de violência colonial, o artista Wapixana expõe o que está em jogo em qualquer sistema de classificação: a decisão sobre quem tem o poder de nomear, de ordenar, de tornar visível ou invisível. A presença desses seres no espaço institucional desloca as próprias fronteiras da instituição.

A partir desses artistas e obras, *Quando o museu é rio* procura afirmar o museu como campo vivo de relações, no qual obras se transformam, pesquisas científicas tornam-se matéria poética e coleções reaparecem como forças ativas de imaginação e futuro. Como um rio que desloca sedimentos e mistura temporalidades, o museu também altera aquilo que atravessa. Talvez só possa continuar existindo quando aceita essa condição: deixar de operar como estrutura de contenção para permanecer vivo, em movimento contínuo.



Prédio da Rocinha (à direita) e viveiro dos felinos, dos macacos e das araras (à esquerda), s.d.

Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi

Fotografia não identificada

^[1] Sobre as questões do museu como um espaço de negociação, ver: CLIFFORD, James. Museums as Contact Zones. In: CLIFFORD, James. Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

^[2] O antropólogo Robin Boast revisitou criticamente a noção de “zona de contato” de Clifford, argumentando que a colaboração entre museus e comunidades tende a reproduzir estruturas coloniais de poder ao incorporar discursos de diversidade sem redistribuir efetivamente a capacidade de decisão sobre os acervos. Ver: BOAST, Robin. Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited. Museum Anthropology, [S.l.], v. 34, n. 1, mar. 2011.

^[3] A noção de museu como organismo vivo é inspirada pela ideia de “museu metabólico”, desenvolvida pela curadora e antropóloga Clémentine Deliss a partir de sua experiência à frente do Weltkulturen Museum, em Frankfurt. A autora propõe pensar o museu não como estrutura de conservação definitiva, mas como organismo vivo atravessado por processos contínuos de troca, circulação e transformação. Ver: DELISS, Clémentine. The Metabolic Museum. Berlin: Kerber Verlag, 2020.



“SÓ É POSSÍVEL MANTER ALGO VIVO QUANDO SE ACEITA QUE TUDO PODE MUDAR”

Nelson Sanjad, Sue Costa e Sâmia Batista Curadores científicos

Essa frase é da curadora Ana Roman. Foi escrita em um insti-gante texto¹ que analisa a relação entre museu e memória por meio de metáforas e imagens que conectam a principal missão de um museu – o cuidado – a elementos da paisagem. Nesse exercício, ela transfere o sentido literal desses elementos para o mundo dos museus, para os desafios que se impõem a essas instituições no momento em que a própria noção de “acervo” se transforma. Assim surge a ideia de “museu-mangue”: aquele que “não impõe centralidade, mas fabrica convivência”; “lugar de acolhimento tático, onde se pode aparecer ou se recolher, onde diferentes formas de memória coexistem sem hierarquia”; instituição que sustenta a ética da negociação, que compartilha, que entrelaça – a raiz que sustenta o coletivo; “a lama que nutre, o ciclo que regula, o abrigo que protege sem capturar”.

Essa é uma bela imagem para pensar o Museu Paraense Emílio Goeldi, que se reinventa há 160 anos. Só é possível expli-car a longevidade dessa instituição, cuja trajetória é marcada por momentos de inanição e outros de grande dinamismo, quando se olha pela janela, por cima do muro e por entre as frestas do tempo. A história do Museu Goeldi pode ser contada através dos grandes nomes da ciência e da política – mas, certamente, não

foram esses os únicos que mantiveram viva a fagulha acesa em 1866. Além deles, gerações de homens e mulheres acreditaram na essência de uma ideia, de um projeto, de um sonho (ou uma utopia?). Seja o que for, esse museu foi construído e reconstruído pelas pessoas que fizeram o cotidiano da instituição, a maioria delas invisível à História e às efemérides. São aquelas que não têm nome inscrito no memorialismo institucional, mas cuja existência se revela quando pensamos em alguns verbos que podem definir as atividades de um museu: coletar, classificar, catalogar, guar-dar, desenhar, cartografar, fotografar, limpar, restaurar, arrumar, plantar, podar, alimentar, ouvir, ensinar e também ler, escrever, aprender e criar.

Pessoas fazem isso. Portanto, falar de um museu, hoje, é falar de pessoas, aquelas que tomam para si a tarefa de cuidar do que nossa sociedade qualifica como patrimônio, seja natural ou cultural, material ou imaterial. E não são apenas os/as funcio-nários/as, mas todos/as que colaboram com o museu, o utilizam e dele se apropriam, bem como de seus acervos, de seus prédios e de seu chão. Na exposição *Quando o museu é rio*, as pessoas ganham o protagonismo que merecem, e escolhemos algumas delas para falar do Museu Goeldi.

Os que conceberam o Parque Zoológico em 1895, a par-tir de referências arquitetônicas europeias, mas povoado por ani-mais e plantas amazônicos. O povo Mebêngôkre, mais conhecido como Kayapó, que mantém relações com o museu há mais de 120 anos e incorporou essa instituição nas suas relações sociais e patrimoniais. Um botânico que amava a fotografia e dedicou a vida a registrar plantas e paisagens amazônicas, borrando as fronteiras entre ciência e arte. Um zoólogo que descobriu mais

de seiscentas aranhas, batizando-as em homenagem a cientis-tas, viajantes, cantores, atores, líderes políticos, cidades, rios, povos indígenas, manifestações culturais, comidas, personagens, plantas e outros animais. Os educadores que levam o museu para dentro das escolas e das comunidades ribeirinhas, fazendo o conhecimento científico circular por meio de artefatos, ofi-cinas, jogos e brincadeiras. Os ceramistas e as arqueólogas que trabalham juntos no estudo, na documentação, na conserva-ção e na produção de réplicas do acervo, aliando conhecimento, divulgação científica e geração de renda por meio da economia

criativa. A artista e a arqueóloga que decidiram somar forças para salvar um imenso sítio arqueológico, impedindo a destruição de raras pinturas rupestres e de um grande centro de produ-ção de artefatos líticos, único na Amazônia. Os moradores de uma cidade do interior da região, que descobriram uma família de preguiças-gigantes falecida quando uma caverna desmoro-nou, há muitos milhares de anos, e que conseguiram resgatá-la com o auxílio de paleontólogos. Os ecólogos, climatologistas e mateiros que embrulharam uma floresta inteira para estudar os efeitos de uma seca prolongada na Amazônia – problema apenas imaginado há vinte anos, mas que já se mostrou real e trágico. Finalmente, *last but not least*, os vários artistas que, selecionados pelas curadoras Ana Roman, Sabrina Fontenele e Vânia Leal, e com diferentes recursos materiais e formas de expressão, nos dão a perceber outros olhares sobre a ciência, os acervos, as questões ambientais e sociais do mundo contemporâneo.

Esta exposição trata, portanto, de conexões: entre pes-soas; entre campos do conhecimento; entre humanos e não humanos; entre diferentes territórios; entre passado, presente e futuro. Um museu permite, promove e alimenta essas cone-xões, tal como as raízes de um imenso manguezal, que respiram, amparam, nutrem, protegem e abrigam a vida que flui no entorno, a lama ancestral que nos torna um – e tudo. Apenas o museu é capaz de transformar o particular no coletivo, expandir o indivíduo para o todo social, dar um sentido e o horizonte que pode nos unir.

Só é possível manter algo vivo quando se aceita que tudo pode mudar: sim, chegamos aos 160 anos. Vivemos até aqui não como uma linha ascendente, mesmo que entrecortada, mas como uma espiral que avança, retorna e muda o curso, sempre. Ou como um rio, imagem mais bem ajustada, que muda constantemente seu curso para se manter fluindo: e assim se transforma. Nessa traje-tória de um museu-rio, as pessoas que o fazem – de dentro para fora e de fora para dentro – o renovam continuamente, inundam suas praias e fertilizam seu chão, dão voz e alma a cada imagem ou artefato que o passado transmitiu para nós. Um museu de por-tas abertas, um museu-mangue, é o que lança pneumatóforos (as raízes aéreas respiratórias) em todas as direções, aproximando territórios e coletivos sociais, sobrevivendo do ar e da lama que nos constituem como humanos.

MUSEU GOELDI: TERRA VIVA, MEMÓRIA VIVA

Vânia Leal Curadora

Aniba canelilla (H.B.K.) Mez, árvore conhecida como casca-preciosa [Herbário João Murça Pires MG MG106244], 1982. Exsicata botânica, planta medicinal

Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi

Aniba canelilla (H.B.K.) Mez, árvore conhecida como casca-preciosa [Herbário João Murça Pires MG MG106244], 1982. Exsicata botânica, planta medicinal

Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi

Aniba canelilla (H.B.K.) Mez, árvore conhecida como casca-preciosa [Herbário João Murça Pires MG MG106244], 1982. Exsicata botânica, planta medicinal

Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi

floresta, criando formas elaboradas de relação com o ambiente. Nesse sentido, a arqueologia não fala apenas do passado: ela também ilumina debates urgentes sobre memória, território, sus-tentabilidade e futuro.

A antropologia, por sua vez, aproxima o museu das experi-riências contemporâneas dos povos indígenas e das comunidades tradicionais amazônicas. Por meio dela, o Museu Goeldi constrói diálogos sobre identidade, territorialidade, línguas indígenas, cos-mologias, sistemas de conhecimento e relações políticas com o Estado brasileiro. As pesquisas antropológicas ajudam a com-preender que os povos indígenas pertencem ao presente vivo da Amazônia, onde continuam reinventando formas de resistência, preservando línguas, rituais, narrativas e modos de existir profun-damente conectados à terra.

Hoje, o acervo da instituição reúne milhares de objetos arqueológicos, peças etnográficas, registros sonoros, documentos linguísticos, coleções botânicas e exemplares da biodiversidade amazônica. Mais do que simples arquivos do passado, essas cole-ções constituem verdadeiros territórios de memória. Guardam histórias de povos, conhecimentos ancestrais, formas de criação, tecnologias tradicionais e relações afetivas com o mundo natural.

O museu não apenas produz estudos científicos, mas tam-bém participa de processos de valorização e reconhecimento des-ses saberes. Nesse contexto, a noção de “terra indígena” ganha um significado ampliado. Muito além da delimitação física de um território, ela se refere ao direito de existir segundo modos próprios de vida, pensamento e espiritualidade. Falar de terra indígena é também falar de memória, de pertencimento e da continuidade de culturas que historicamente enfrentam violências, apagamentos e disputas territoriais.

Nos últimos anos, o museu vem repensando suas práticas a partir de perspectivas decoloniais. Isso significa questionar modelos antigos de coleta, catalogação e exibição, aproximando comunidades indígenas dos processos curatoriais e das decisões sobre os próprios acervos. Em muitos casos, os objetos deixam de ser vistos apenas como peças científicas e passam a ser com-preendidos como elementos vivos de memória, espiritualidade e identidade cultural. Esse movimento transforma o museu em um espaço mais aberto à escuta, ao diálogo e à construção compa-rtilhada do conhecimento.

Antes de tudo, pensar o Museu Goeldi como uma “terra indígena” é reconhecer que a Amazônia não pode ser reduzida a um objeto de estudo ou a uma paisagem distante. A Amazônia é território vivo, habitado por ancestralidades, narrativas e formas próprias de compreender a existência, e o museu reconhece isso ao tornar-se também um espaço de responsabilidade coletiva, onde ciência e memória caminham lado a lado.

Entre artefatos, pesquisas, narrativas e encontros, per-manecem vivas as vozes dos povos que, há milhares de anos, constroem relações intensas com a floresta, os rios e a terra. Ao

guardar essas histórias, o Museu Goeldi ajuda a lembrar que o futuro da Amazônia depende da permanência desses povos, do reconhecimento de seus direitos e da valorização de seus saberes.

Em um tempo marcado por disputas ambientais, crises cli-máticas e ameaças constantes aos territórios indígenas, o museu reafirma, conjuntamente com a exposição *Quando o museu é rio*, a importância de ouvir aqueles que sempre souberam que a floresta não é recurso: é vida, memória e continuidade.

1. ROMAN, Ana. Da lama ao código. In: CARNEVALLI, Felipe; MOULIN, Gabriela; PRADO, Divina (Org.). *Caderno-ensaio 4: Mangue*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2025, p. 152-163.

ACERVOS

O EXPERIMENTO SECA-FLORESTA: AMAZÔNIA EM TRANSFORMAÇÃO

Qual é a reação de uma floresta equatorial úmida a uma possível seca prolongada? Essa pergunta motivou o Experimento de Seca na Floresta (Esecaflor), implantado em 2001 na Estação Científica Ferreira Penna, do Museu Goeldi. Uma grande equipe de cientistas, auxiliada por assistentes e mateiros residentes na Estação, instalou 6 mil painéis sobre o solo de um hectare de floresta com a finalidade de impedir que a chuva chegasse às raízes, com um sistema de calhas para drenar a água. E, assim, essa floresta viveu por 25 anos. Os resultados impressionam: 50% dos indivíduos de uma mesma espécie morreram; 85% das formas arbustivas, 50% das grandes árvores e 50% das ervas desapareceram. Entre as plantas fadadas à extinção, estão a muirapiranga (*Brosimum rubescens*), a sapucaia (*Lecythis idatimon*), o acapu (*Vouacapoua americana*) e o guajará (*Pouteria cladanta*). O caso do arbusto *Faramea anysocalyx*, conhecido como taboquinha, é extremo. Ele desapareceu completamente da parcela experimental, apesar de ser um dos mais comuns da região. Com raízes superficiais, ele não suportou a redução da umidade e o aumento da temperatura do solo. Entre as poucas plantas beneficiadas pela seca, está a almecegueira (*Protium aracouchini*), que tem estratégias fisiológicas para economia de água e proteção contra o calor. Esse experimento – inédito no mundo por sua longa duração, nessa modalidade – mostrou quais espécies são frágeis às secas e quais têm condições de sobreviver ou de se regenerar. Hoje, podemos estimar a perda da biodiversidade vegetal caso a atual tendência de seca na Amazônia se perpetue. Sabemos que a floresta não entrará em colapso, mas passará por uma profunda reconfiguração: as árvores teriam metade do porte e haveria a perda de 30% da biodiversidade. Os dados gerados pelo experimento alimentam modelos globais de simulação do impacto do desmatamento e das mudanças climáticas.



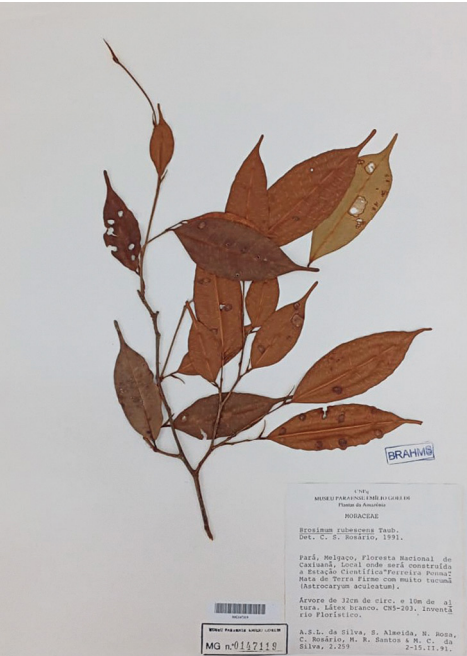
Vista aérea da torre de observação da Estação Científica Ferreira Penna, Melgaço, Marajó, 2022
Foto: Caill Torres/Esecaflor

Olimpiada de Ciências da Floresta de Caxiuaná, 2025
Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi
Foto: Janine Valente



OLIMPIÁDA DA FLORESTA

A Olimpiada de Ciências da Floresta de Caxiuaná nasceu de uma aposta: encantar, por meio das ciências, estudantes e professores de Portel e Melgaço, municípios localizados ao sul da Ilha do Marajó, em uma região marcada por desafios históricos de acesso à educação. Organizada desde 1997 pelo Museu Goeldi em parceria com as prefeituras locais, a iniciativa acontece anualmente na Estação Científica Ferreira Penna, no interior da Floresta Nacional de Caxiuaná, reunindo cerca de 150 participantes. A programação combina competições inspiradas em práticas da cultura local – como corrida de casquinho (pequena canoa de tronco único), cabo de guerra e salto – e atividades educativas sobre meio ambiente e desafios sociais da Amazônia. O formato revela uma concepção ampliada de extensão científica: a floresta não é apenas objeto de pesquisa, mas também espaço de encontro, aprendizagem e formação cidadã. Ao aproximar os jovens de uma estação científica ativa, o Museu Goeldi tensiona as fronteiras entre saber acadêmico e vida cotidiana, apostando que o pertencimento ao território também se constrói pelo reconhecimento de sua complexidade ecológica e social. Ao mesmo tempo, amplia horizontes diante de visões históricas que reduziram a floresta a uma fronteira de exploração, valorizando os saberes que emergem da inteligência coletiva das comunidades amazônicas.



Faramea anysocalyx Poepp. & Endl. (Rubiaceae), taboquinha
[Herbário João Murça Pires MG I MG 221760], 2015
Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi

Brosimum rubescens Taub. (Moraceae), pau-rainha ou muirapiranga
[Herbário João Murça Pires MG I MG 0147119], 1991
Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi

Pinturas rupestres no sítio arqueológico Serra da Lua, localizado no Parque Estadual de Monte Alegre (PA), 2009

Foto: Edithe Pereira

ARQUEOLOGIA E MEMÓRIA EM MONTE ALEGRE



Há cerca de 12 mil anos, seres humanos já habitavam a Amazônia. A principal evidência dessa presença ancestral foi encontrada em Monte Alegre, no Pará, mais precisamente na Caverna da Pedra Pintada, um dos 133 sítios arqueológicos catalogados no município. É nesse território que se concentra uma das contribuições mais importantes da trajetória de Edithe Pereira, pesquisadora emérita do Museu Goeldi. Edithe trabalha com arqueologia na Amazônia há mais de trinta anos, com ênfase na arte rupestre, na conservação do patrimônio arqueológico e na divulgação científica – dimensões que, para ela, são inseparáveis. Ao longo de sua trajetória, inventariou e documentou centenas de sítios arqueológicos com arte rupestre na região. Suas pesquisas embasaram a criação do Parque Estadual Monte Alegre, em 2001. Recentemente, com apoio da artista mineira Marcela Pereira Soares, foram identificados quatorze novos sítios em uma área próxima ao Parque, que deverá ser transformada em uma Reserva Particular do Patrimônio Natural. Trata-se de uma iniciativa inédita na Amazônia, responsável pela preservação das pinturas rupestres ali presentes e pela ampliação dos estudos sobre o maior centro de produção de artefatos líticos documentado até o momento na região. Mas a preocupação de Edithe vai além do campo: o projeto de divulgação que coordena já produziu livros didáticos para o Ensino Médio, literatura infantojuvenil, quadrinhos e documentários, além de envolver artistas e artesãos para a produção de representações e (re)leituras do patrimônio arqueológico. Isso demonstra a capacidade da ciência de se desdobrar em múltiplas linguagens, pensadas para engajar diferentes públicos na defesa do legado histórico que recebemos dos povos originários.



Figura antropomorfa no sítio arqueológico Serra do Sol, localizado no Parque Estadual de Monte Alegre (PA), 2006

Foto: Edithe Pereira

DE COLÔNIA CIENTÍFICA A TERRITÓRIO INDÍGENA: O PARQUE DO MUSEU GOELDI

Canteiros do horto botânico, c. 1910

Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi
Fotógrafo não identificado

Laboratório de taxidermia junto à entrada da Tv. Nove de Janeiro, c. 1905

Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi
Fotógrafo não identificado



O Parque Zoológico do Museu Goeldi foi criado em 1895 com a finalidade de abrigar as exposições, um horto botânico, um jardim zoológico, a infraestrutura de pesquisa e as residências dos funcionários da instituição. Seu criador, Emílio Goeldi, definiu-o como uma “colônia científica”, no sentido de reunir, em um único lugar, todo o *staff* do museu, composto sobretudo por estrangeiros. Sua construção integrou, por um lado, as transformações urbanas implementadas em Belém durante a economia da borracha; por outro, conectou a Amazônia a uma rede de museus de história natural em expansão pelo mundo. Esse projeto civilizatório e científico teve a adesão imediata da população da cidade, que dele se apropriou e lhe atribuiu outros significados. A cada ano, milhares de pessoas constroem ali suas próprias memórias e conferem sentidos particulares àquele território. Entre os visitantes, estão os povos indígenas. Existem vários registros da sua presença no parque desde o início do século 20, o que torna esse lugar ainda mais especial. Foi esse vínculo imemorial entre os povos originários e o chão que habitamos que motivou a conversão simbólica do parque em Terra Indígena, em 2023. O parque já acolhia regularmente os indígenas em passagem por Belém, oferecendo-lhes um lugar de escuta e reconhecimento. Ao se declarar território indígena, porém, uma instituição científica tombada como Patrimônio Histórico Nacional dá visibilidade e força a um movimento político que não pode descansar diante dos ataques cotidianos sofridos pelos povos originários. Trata-se de um compromisso assumido publicamente pelo Museu Goeldi – valorizar os povos indígenas e manter com eles uma aliança em benefício da diversidade cultural e biológica da Amazônia.



AS IMAGENS HÍBRIDAS DE JACQUES HUBER

Jacques Huber. Foto publicada em *Arboretum Amazonicum*, 1900-1906

Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi

Antes de se mudar para a Amazônia, o suíço Jacques Huber (1867-1914) estudava microalgas alpinas. Depois de chegar a Belém, para chefiar a seção de Botânica do Museu Goeldi, em 1895, ele mudou radicalmente seu objeto de estudo: passou a se dedicar às grandes árvores, aquelas capazes de atingir 50 metros de altura ou mais. O botânico fez levantamentos florísticos e descreveu muitas espécies bem conhecidas da população amazônica, como o freijó (*Cordia goeldiana*), o pau-amarelo (*Euxylophora paraensis*), o jatobá (*Hymenaea oblongifolia*) e a fruta uxi (*Endopleura uchi*). Também estudou a floresta do ponto de vista evolutivo – como a simbiose planta-formiga – e ecológico, caracterizando formações vegetais – como as matas de várzea e as campinas. Com essa finalidade, desenvolveu uma linguagem própria para documentar a paisagem, que se somava aos desenhos que frequentemente encontramos em seus cadernos. Apropriou-se da tecnologia fotográfica para produzir, em campo, os registros necessários para a análise dos ecossistemas. E foi além: concebeu uma publicação seriada específica para divulgar fotografias botânicas, o *Arboretum Amazonicum: Iconographia dos mais importantes vegetaes espontaneos e cultivados da região amazonica*, que circulou entre 1900 e 1906. A qualidade das imagens e o apuro gráfico fizeram com que as fotografias de Huber extrapolassem o campo científico e passassem a ser apreciadas como obras de arte. Atualmente, o nome dele integra a lista dos cinquenta mais importantes fotógrafos de ciência em atividade até a Primeira Guerra Mundial – sendo o único representante da América Latina.



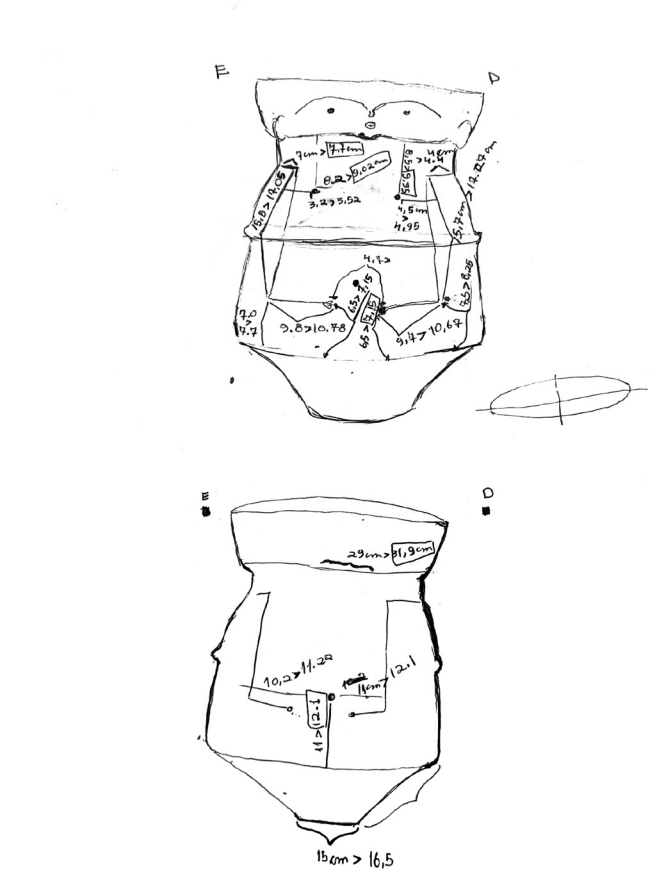
Estudo para réplica de urna realizado na oficina do projeto Replicando o Passado, 2026

Foto: Ana Roman

RETORNO ÀS ORIGENS: A JORNADA DAS CERÂMICAS AMAZÔNICAS

Registro da oficina do projeto Replicando o Passado, 2026

Foto: Ana Roman



E se as cerâmicas arqueológicas da Amazônia retornassem às mãos dos coletivos sociais que ainda produzem cerâmica na região? Foi exatamente esse o objetivo do projeto Replicando o Passado, iniciado pelo Museu Goeldi em 2016, a partir da demanda de ceramistas do bairro do Paracuri, um tradicional reduto de artesãos do distrito de Icoaraci, em Belém. Em parceria com o Liceu Escola Mestre Raimundo Cardoso, da Prefeitura de Belém, as arqueólogas Helena Lima e Cristiana Barreto começaram a ministrar oficinas dentro da Reserva Técnica Mário Simões, do Museu Goeldi, para que os artesãos dominassem as tecnologias empregadas pelos antigos povos indígenas, incluindo a mistura da argila, a modelagem por acordelamento e os métodos de incisão e pintura. O foco são as culturas Marajoara, Santarém, Arísté e Maracá, todas do baixo Amazonas, que floresceram a partir do século 5 e desapareceram por volta do século 17. O projeto resultou na qualificação de vários ateliês e na criação de circuitos comerciais baseados na economia criativa, que atualmente possuem alcance internacional. Em 2023, a iniciativa foi reconhecida como Tecnologia Social e, em 2025, recebeu o Prêmio Luiz de Castro Faria, concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Em 2026, teve início uma nova fase com o apoio do Instituto Tomie Ohtake: pela primeira vez, ceramistas de Cunani, Calçoene, Mazagão e Macapá, no Amapá, entraram em contato com antigas cerâmicas indígenas do estado. Os participantes foram convidados a replicar uma urna funerária Arísté encontrada por Emílio Goeldi em 1895, e a participar de uma oficina de reconexão, que resultou nas obras exibidas nesta exposição. Gestos como esse invertem uma lógica colonial: a peça, antes tomada como espólio, volta às mãos das comunidades de origem, que podem se reapropriar de saberes e técnicas antes restritos às paredes do museu.



Jacques Huber. Foto publicada em *Arboretum Amazonicum*, 1900-1906

Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi

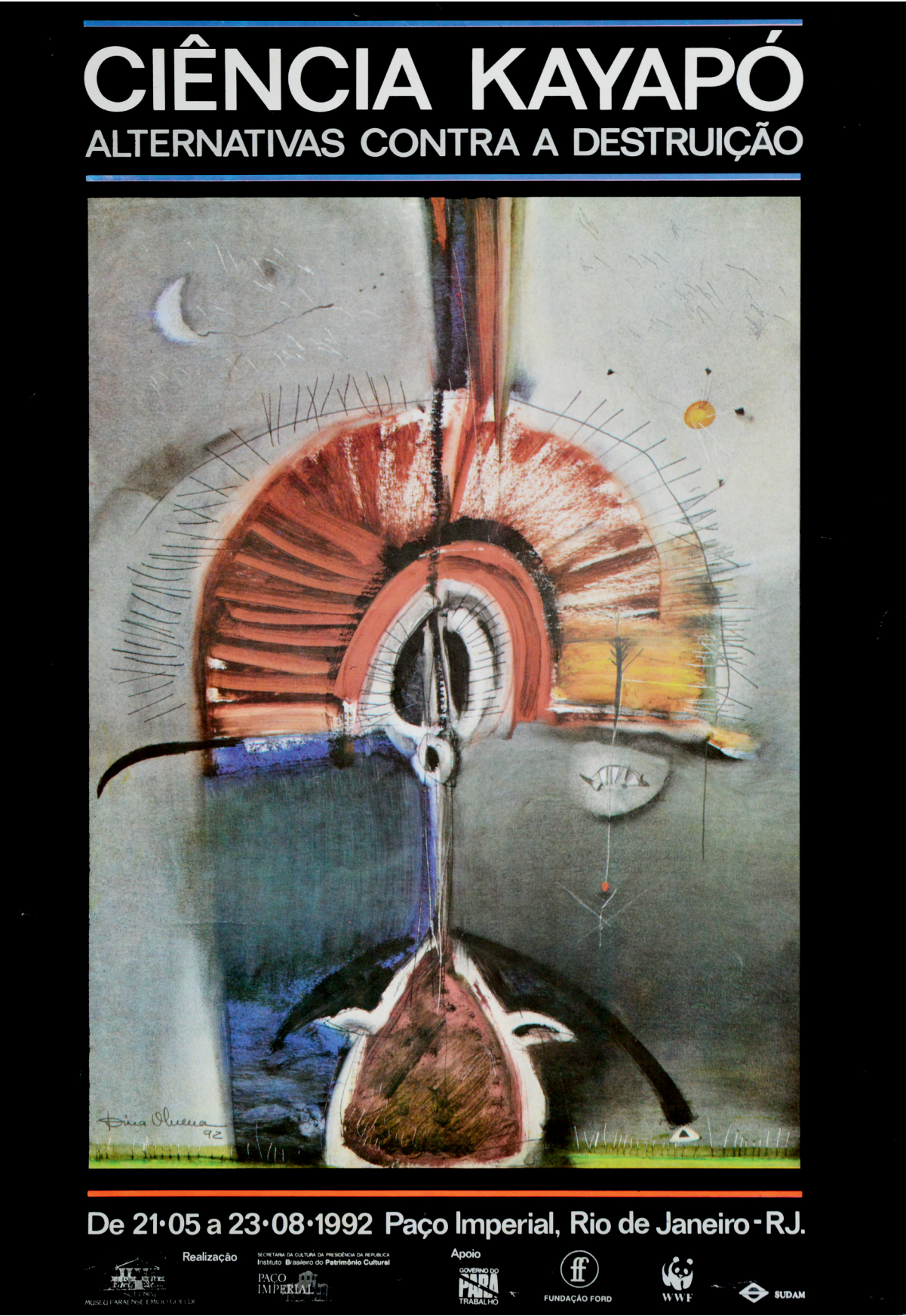
SPIDER MAN BRASILEIRO

- Actinopus apalai
Actinopus caxiuna
Actinopus ducke
Actinopus osbournei
Actinopus xingu
Alpaida kayapo
Alpaida tukano
Amazonops juruti
Attacobius carimbo
Bumba lennoni
Cinetomorpha waorani
Corinna balacobaco
Corinna telecoteco
Corinna ziriguidum
Drymusa philomatica
Elaver darwichi
Ericaella kaxinawa
Falconina catirina
Hexapopha egua
Hexapopha erebai
Ianduba acaraje
Ianduba mugunza
Ianduba vatapa
Munduruku
Myrmecium carajas
Myrmecium girafales
Myrmecium machetero
Myrmecium tikuna
Myrmecotypus drogon
Mysmenopsis snethlageae
Olbus krypto
Otiothops puraquequara
Pseudodysderina dracula
Roddenberryus spock
Simlops jamesbondi
Tenedos carlosprestesi
Tupirinna goeldi
Xeropigo cajuina
Xeropigo cotijuba
Xeropigo oxente



Fêmea de *Myrmecium machetero*
Foto: Arthur Anker & Pedro Martins

Ele está entre os três brasileiros que mais descreveram espécies de aranha. Até 2025, batizou 528 espécies, o equivalente a 1% de todas as aranhas do planeta. Alexandre Bragio Bonaldo nasceu em Bom Jesus, na Serra Gaúcha, mas decidiu viver na Amazônia. Primeiro aracnólogo da história do Museu Goeldi, é curador de uma coleção com mais de 40 mil lotes de animais preservados, sobretudo da fauna amazônica e sul-americana. Ele criou um novo gênero para classificar aranhas que mimetizam o comportamento das formigas, denominado *Ianduba*, a partir da junção do termo tupi *Iandu* (aranha) com a sigla do estado da Bahia (BA), onde o exemplar-tipo foi coletado. Seu trabalho evidencia que os sistemas classificatórios são vivos e surpreendentes, e que classificar não é apenas ordenar, mas produzir conhecimento em permanente transformação. Ao nomear espécies, Bonaldo homenageia colegas, lugares, rios, povos indígenas, líderes políticos, referências da cultura pop, personagens da literatura, manifestações populares e até co-midas, como mungunzá, vatapá e acarajé. Isso revela como a taxonomia também carrega dimensões culturais e afetivas. Ao reorganizar uma coleção antes inativa e agregar jovens pesquisadores, fazendo do Laboratório de Aracnologia do Museu Goeldi um dos mais produtivos do Brasil, Bonaldo demonstra que os museus são capazes de se reinventar, conectando territórios, articulando saberes e atuando sempre de forma colaborativa.



MUSEU GOELDI, PATRIMÔNIO DO POVO MEBÊNGÔKRE

A relação do Museu Goeldi com os Mebêngôkre remonta a 1902, quando a instituição recebeu uma grande coleção Irããmanh-re, povo que habitava o rio Araguaia. Uma comitiva indígena esteve no Parque Zoológico para a entrega dos artefatos, visita devidamente registrada em uma fotografia que simboliza esse primeiro contato. Desde então, gerações de indígenas e pesquisadores mantiveram viva a memória desse encontro. Os contatos subsequentes foram inicialmente esporádicos, mas tornaram-se regulares ao longo do tempo. Nessa história, destacam-se os anos 1930-1950, quando Curt Nimuendajú, Carlos Estevão de Oliveira, Darcy Ribeiro, Napoleão Figueiredo e Expedito Arnaud se aliaram ferozmente na defesa dos Gorotire, do rio Xingu, outro ramo do povo Mebêngôkre quase dizimado após contato com a sociedade nacional. Essa aliança foi renovada nos anos 1980-1990, por intermédio de Darrell Posey e por ocasião das lutas pela demarcação da Terra Indígena Kayapó e contra a hidrelétrica de Kararaô, que dizimaria grande parte daquele território. A longa convivência com determinados clãs de aldeias específicas transformou o Museu Goeldi em *nekrej*, um bem que confere prestígio ao indígena que o detém e é herdado de seus antepassados de linhagem materna. Isso significa que somente algumas famílias Kayapó têm o direito de interagir com representantes do Museu Goeldi, pois esse direito, legado pelos tios e avós maternos, é considerado uma riqueza imaterial. Para o povo Mebêngôkre, o Museu Goeldi tem, atualmente, o mesmo *status* dos nomes próprios, dos ornamentos cerimoniais, dos cantos e dos conhecimentos específicos que passam de geração em geração – todos *nekrej*.

Instrumento Kaiapó, 2026
Foto: Bepunu Kayapó



QUANDO O MUSEU VIAJA

Capa do catálogo da exposição *Ciência Kayapó – Alternativas contra a destruição*, realizado pelo Museu Paraense Emílio Goeldi em 1992, no Paço Imperial, Rio de Janeiro

Peça da Coleção Didática
Emília Snethlage, 2026
Foto: Ana Roman



A Coleção Didática Emília Snethlage, do Museu Goeldi, nasceu do desejo de aproximar pessoas e saberes associados a artefatos. Há quatro décadas, seu acervo circula por exposições e escolas, possibilita mediações culturais e integra práticas educativas, ampliando as formas de encontro entre público, ciência e cultura material. Sua criação responde a uma questão ainda urgente: como tornar o conhecimento acessível por meio da experiência direta? Reunindo cestarias, cerâmicas, brinquedos de miriti, amostras geológicas, réplicas paleontológicas, animais taxidermizados, excisatas e outros artefatos, o conjunto articula diferentes temporalidades e campos disciplinares. Além de proporcionar o estudo do mundo natural, ele possibilita o contato com técnicas ancestrais, que seguem vivas nos trançados que carregam histórias, nas cosmologias, nos modos de subsistência de diversos povos amazônicos e na fibra do miritizeiro, transformada em brinquedo, identidade e cadeia produtiva local. O acervo atua como ferramenta de mediação e contextualização de saberes. Ao aproximar pessoas e objetos, desloca a contemplação para a experiência do contato, da escuta e da construção compartilhada de sentidos.

UMA GARRA DE GIGANTE: A PREGUIÇA EXTINTA DA AMAZÔNIA

A réplica de garra exibida na mostra *Quando o museu é rio* pertenceu a uma preguiça que viveu na Amazônia há aproximadamente 12 mil anos, denominada *Eremotherium laurillardi*. Mas com um detalhe: essa preguiça tinha o tamanho de um elefante! A peça original faz parte de um verdadeiro tesouro, formado por oitocentos ossos encontrados enquanto moradores de Itaituba, no Pará, construíam um tanque em uma propriedade privada na cidade. Esses ossos foram resgatados e hoje estão guardados no Museu Goeldi. A história deles parece roteiro de filme. Os vestígios pertenciam a uma família de cinco preguiças – entre adultos e filhotes – que sofreu um acidente, caiu em um antigo vale e foi rapidamente soterrada. Esse fim trágico acabou funcionando como uma cápsula do tempo perfeita: os animais foram enterrados tão depressa que os predadores não conseguiram alcançá-los, e nem a força dos rios e do clima foi capaz de quebrar ou desgastar os ossos. Graças a esse acidente ocorrido há milhares de anos, os cientistas do Museu Goeldi descobriram informações raras sobre o comportamento desses animais. Você sabia que essas preguiças eram bastante sociáveis? Elas andavam em grupos, e as fêmeas se uniam para proteger e cuidar dos mais jovens, de forma semelhante ao que ocorre hoje com os elefantes. Além disso, a paisagem amazônica daquela época era muito diferente da atual: onde hoje existe uma floresta fechada, antes predominavam grandes áreas de savana – o ambiente ideal para aqueles gigantes caminharem.

ARTISTAS

DÉBA TACANA



Sallisa Rosa. *A terra esculpe a água*, 2025. Dimensões variáveis. Vista da exposição *Um rio não existe sozinho*, Belém (PA)

Obra comissionada para a exposição
Foto: Ana Dias

Déba Tacana. *Ebyassu*, 2023. Cerâmica, terracota e malhadeira. Dimensões variáveis

Coleção da artista
Acervo Centro Cultural Bial da Amazônia
Foto: Ana Dias

Déba Tacana (Porto Velho – RO, 1988) é ceramista e artista visual de ascendência indígena e cigana. Suas obras utilizam a cerâmica para explorar corpos indígenas e territoriais, além das transformações das fronteiras e dos contextos de violação de direitos humanos, por meio de deslocamentos, coletas e análise de ficções políticas. Em *Ebyassu* (2023), a artista cria uma instalação composta por formas arredondadas e vazadas, suspensas e tecidas por fios de nylon. A obra forma uma espécie de filtro fluido no espaço, onde sombra, matéria e movimento se misturam e passam a integrar a experiência da instalação. A palavra “Ebyassu” é uma adaptação de *Ebiasu* e remete à ideia de suspensão e de grandes quantidades, evocando paisagens invisíveis atravessadas por deslocamentos físicos, espirituais e históricos. Suspensas no ambiente, as peças parecem oscilar entre presença e desaparecimento, como vestígios arqueológicos ou corpos celestes. A instalação transforma o espaço em uma espécie de cartografia e de varredura, onde a cerâmica torna-se índice de histórias e coletas.

SALLISA ROSA

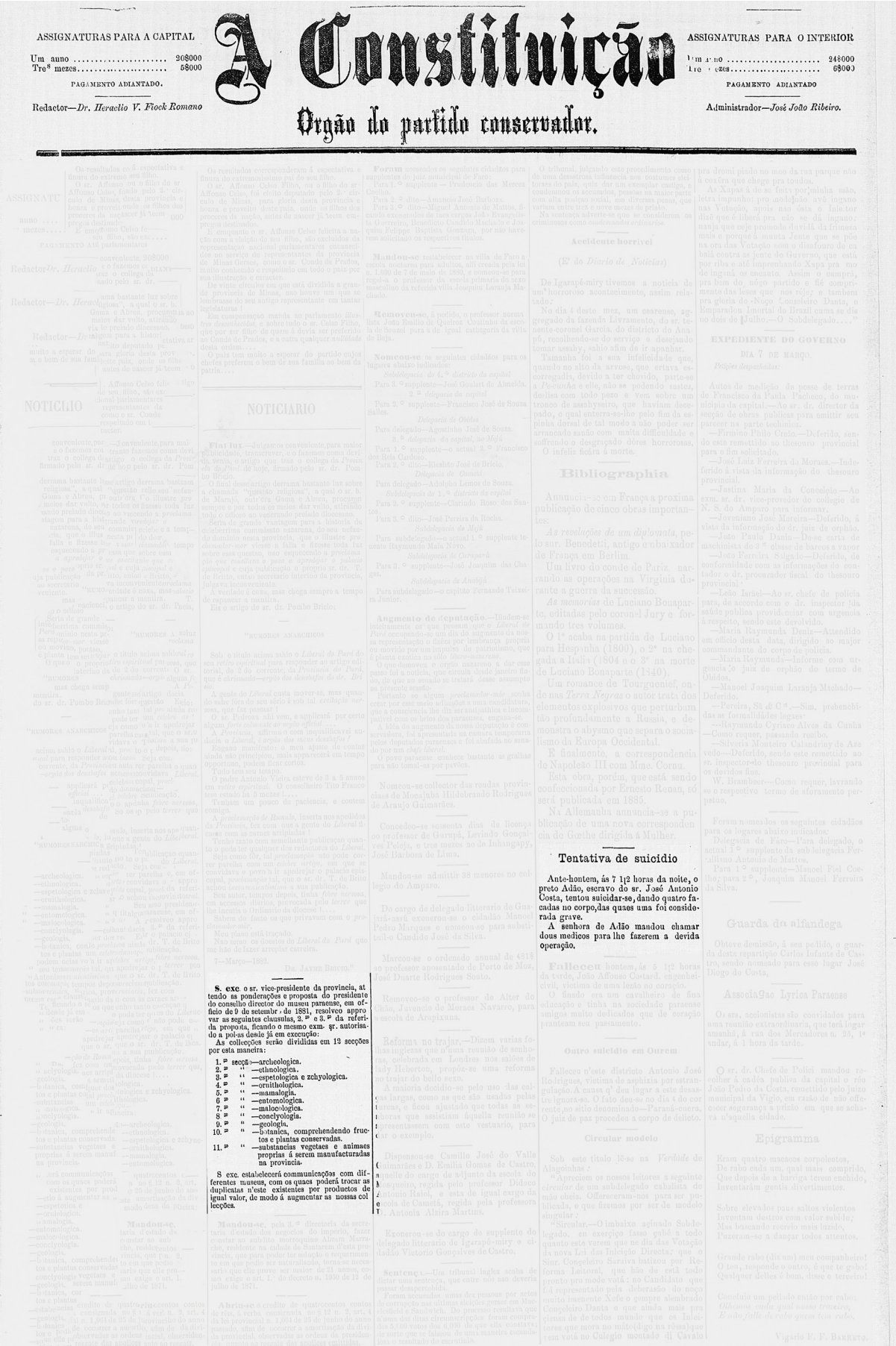


Sallisa Rosa (Goiânia – GO, 1986) desenvolve trabalhos que articulam memória, território e imaginação de futuros a partir de práticas coletivas e materiais orgânicos. Em *A terra esculpe a água* (2025), apresentado no Parque Zoológico do Museu Goeldi, a artista criou uma estrutura circular de taipa e argila inspirada nas formas de encontro entre terra e água nas paisagens do Norte do Brasil. Em contraste com os rios canalizados das cidades, a instalação propunha uma reflexão sobre a interdependência entre os corpos d’água e os modos de vida que deles emergem. Na exposição *Quando o museu é rio*, a artista representa a instalação em diálogo com as pinturas rupestres de Monte Alegre, no Pará, estudadas há décadas pela arqueóloga Edith Pereira. Considerados alguns dos vestígios mais antigos da presença humana na Amazônia, esses grafismos revelam formas ancestrais de habitar, registrar e imaginar o território. Ao aproximar a materialidade da argila das marcas inscritas nas pedras, a obra sugere continuidades entre gesto, paisagem e memória, evocando temporalidades profundas que atravessam a floresta e persistem no presente.

NOARA QUINTANA



A partir de pesquisas anteriores sobre os circuitos coloniais da borracha e a estetização da flora amazônica no contexto da Art Nouveau, a artista **Noara Quintana** (Florianópolis – SC, 1986) desenvolve obras que articulam ecologia, história colonial e imaginação tecnológica. Em *Tela d’água* (2025), apresentada no Parque Zoológico do Museu Goeldi, a artista criou, com borracha pigmentada, uma superfície translúcida inspirada nos registros da coleção do zoologista suíço Emilio Goeldi. Instalada em meio à fauna e à flora amazônicas, a obra propõe uma relação direta com o ecossistema do entorno, chamando atenção para espécies ameaçadas e para a fragilidade dos modos de vida da floresta. Já em *Futuro fóssil* (2023), apresentada no Instituto Tomie Ohtake, Quintana desloca sua investigação para o centro simbólico do projeto colonial europeu. A instalação retoma a história do Crystal Palace, construído para a Grande Exposição de 1851, em Londres, cuja estrutura foi inspirada na vitória-régia amazônica. Com esculturas feitas de borracha industrial, grafite, seda e alumínio, a artista aproxima fósseis de dinossauros, satélites da Starlink e máquinas de mineração, contrapondo as promessas de progresso tecnológico aos processos contínuos de extração, extinção e controle planetário. Entre a floresta e o museu, suas obras revelam como as formas de violência colonial persistem e se projetam no futuro.



Noara Quintana. *Moonflower #3 [Flor da lua]*, da série *Futuro fóssil*, 2025. Borracha industrial e pigmento fosforescente sobre algodão. 80 x 60 x 4 cm

Coleção particular. São Paulo
Foto: Erika Mayumi

Rafael Segatto Barboza da Silva. *Enquanto as águas correm*, 2025. Madeira e tinta naval. Dimensões variáveis. Vista da exposição *Um rio não existe sozinho*, Belém (PA)

Coleção do artista
Obra comissionada para a exposição
Foto: Ana Dias

Rafael Segatto Barboza da Silva (Vitória – ES, 1992) desenvolve trabalhos ligados às águas, às travessias e às formas de existência moldadas pelo mar. Em *Enquanto correm as águas* (2025), apresentado no Parque Zoológico do Museu Goeldi, o artista criou uma instalação composta por painéis de madeira atravessados por remos, cujas cores evocavam navegações marítimas, memórias pessoais e elementos ligados às religiões de matrizes africanas. Instalada em uma área marcada pela intensa presença de urubus, a obra passou a incorporar também a dimensão simbólica dessas aves, associadas, no candomblé, à passagem entre mundos. No Instituto Tomie Ohtake, a suspensão dos remos negros por cordas navais coletadas em estaleiros de sua cidade natal desloca a instalação para uma dimensão aérea e ritualística, evocando os movimentos circulares dos urubus sobre o parque e a tensão cotidiana que organiza a paisagem costeira. Entre navegação, espiritualidade e memória, a obra desenha uma cartografia atravessada por presenças visíveis e invisíveis.

PV DIAS

PV Dias. *Correria*, 2026. Impressão em papel de algodão e vídeo mapping

Coleção do artista
Obra comissionada para a exposição

Partindo de pesquisas sobre arquivo, imagem e colonialidade, o artista **PV Dias** (Belém – PA, 1994) investiga as relações entre tecnologia, território e violência histórica na Amazônia. Em *Paisagem commodities* (2025), exibida na mostra *Um rio não existe sozinho* (2025), utilizou vídeo mapping para projetar fotografias do acervo do Museu Goeldi sobre a fachada da instituição, reunindo registros ligados à mineração, ao petróleo e ao agronegócio. O trabalho evidenciava as marcas deixadas pelos projetos de desenvolvimento no território amazônico.

Nesta exposição, PV Dias apresenta *Correria* (2026), instalação que amplia essa investigação a partir de jornais paraenses dos séculos 19 e 20. As páginas projetadas reúnem notícias sobre modernização urbana, comércio, ciência e o surgimento do Museu Goeldi, revelando as contradições de um projeto de progresso ligado à exploração colonial e às desigualdades sociais. Entre anúncios, discursos científicos e relatos de violência, o artista evidencia como a imprensa ajudou a construir imaginários de civilização e modernidade na Amazônia. Sobrepostas por projeções luminosas e pela imagem do corpo do artista em deslocamento contínuo, as páginas transformam o arquivo em fluxo, aproximando passado e presente.



Estúdio Flume. Espaço Educativo. 2025.
Instalação. Dimensões variáveis.
Vista da exposição *Um rio não
existe sozinho*, Belém (PA)

Foto: Ana Dias

Francelino Mesquita. *Proteja-me*. 2025.
Bucha de miriti. Dimensões variáveis.
Vista da exposição *Um rio não
existe sozinho*, Belém (PA)

Coleção do artista
Obra comissionada para a exposição
Foto: Ana Dias

ESTÚDIO FLUME



O **Estúdio Flume**, fundado em 2015 pelos arquitetos Christian Teshirogi e Noelia Monteiro, se destaca por sua abordagem da arquitetura como ferramenta de impacto social. O escritório trabalha desde a concepção até a execução da obra, com foco em projetos que geram melhores oportunidades econômicas e sociais, especialmente em comunidades rurais e afastadas dos centros urbanos no Brasil, parte das quais está representada nesta instalação. Essa abordagem social e sustentável lhes rendeu importantes reconhecimentos, como o destaque no 9º Prêmio Arquitetura Tomie Ohtake AkzoNobel, pelo Centro de Referência das Quebradeiras de Babaçu, e o prêmio internacional Call for Solutions, na Itália. A dupla foi responsável pelo pavilhão que abrigou o Espaço Educativo da exposição *Um rio não existe sozinho* (2025), em Belém, utilizando recursos e tecnologias locais como madeira e palha de ubuçu. A instalação *Territórios em curso: geografia como tempo acumulado* (2026), presente na mostra *Quando o museu é rio*, reflete sobre como a arquitetura pode dialogar com técnicas e materiais locais para promover o desenvolvimento comunitário de forma consciente e responsável.

FRANCELINO MESQUITA



Francelino Mesquita (Belém – PA, 1976) é um artista e escultor contemporâneo que pesquisa e trabalha com materiais da natureza, como a bucha do miriti (ou buriti), a tala do jupati, a raiz do mututi, a cuia pitinga, a madeira e outros materiais. Suas esculturas desafiam as percepções de forma e de equilíbrio, sendo, em sua maioria, apresentadas em formato de móveis. A obra *Mimetismo de formigas* (2026) apresenta um diálogo direto com a *Tapixaua callida*, espécie de aranha pesquisada pelo Museu Goeldi na Floresta Amazônica. Além de semelhanças morfológicas, essas aranhas também apresentam comportamentos que garantem o mimetismo. A partir do uso de peças de miriti, Francelino constrói uma trama de teias e corpos que demonstra a intrínseca relação entre as espécies, reforçando a beleza da diversidade e a adaptação evolutiva da fauna amazônica.



GUSTAVO CABOCO

Gustavo Caboco. *Casa de bicho*. 2025. Instalação com sombrites bordados, bambus, linho misto e fio de algodão wapixana. Dimensões variáveis.
Vista da exposição *Um rio não existe sozinho*, Belém (PA)

Coleção do artista
Obra comissionada para a exposição
Foto: Ana Dias

Gustavo Caboco (Curitiba/Roraima, 1989) é artista do povo Wapixana. Em suas obras, encontramos dispositivos para reflexão sobre os deslocamentos dos corpos indígenas, os processos de valorização das culturas indígenas e o direito à memória. *Passagem de bicho* (2026) é uma instalação que conecta São Paulo à sumaúma de Belém. Enquanto em *Casa de bicho* (2025) Caboco conviveu intensamente com os animais do Parque Zoológico do Museu Goeldi, agora o artista convoca os seres invisíveis ali existentes para habitar o Instituto Tomie Ohtake: os filhos do antropólogo, do biólogo, do padre, do garimpeiro e do suíço. A presença desses seres representa a memória do museu paraense e a grandiosa árvore onde eles habitam. Já *Antibatismo: Victoria regia* (2025) mergulha na complexa história da planta amazônica, cujo nome foi atribuído pelo botânico John Lindley em homenagem à Rainha Vitória da Inglaterra. O artista questiona o ato de “batismo” ou as práticas de nomeação como violências coloniais, revelando as relações de poder e apagamento na formação da subjetividade indígena e no imaginário brasileiro.

PAULA GIORDANO

Paula Giordano. *Espelho da várzea*, 2024

Fotografia digital
Coleção da artista

Paula Giordano (Belém – PA, 1974) é fotógrafa e artista visual, vive e trabalha em Belém, Pará. Sua produção articula fotografia e videoarte na investigação de dilemas existenciais, das relações entre corpo, imagem e luz e das dimensões simbólicas do vivido. Desenvolve projetos documentais de longa duração sobre espiritualidade, memória e ancestralidade no Brasil, criando imagens como espaços de encontro e partilha. A série *Constelação em curso* (2024) faz parte de uma pesquisa desenvolvida pela artista sobre mestres de saberes tradicionais e territórios, que contou com apoio do Instituto Tomie Ohtake no início do projeto que deu origem a esta exposição. As fotografias não se configuram como registros isolados, mas como um corpo imagético em constante expansão, atento às manifestações do cotidiano e aos saberes transmitidos entre gerações, responsáveis por sustentar a beleza e a continuidade da vida na Amazônia.



MARI NAGEM

Mari Nagem. *41°C*. 2025. Pintura sobre piso. Dimensões variáveis.
Vista da exposição *Um rio não
existe sozinho*, Belém (PA)

Coleção da artista
Obra comissionada para a exposição
Foto: Osvaldo Fortes

Partindo de investigações sobre transformação ambiental, colapso climático e construção artificial da paisagem, a artista **Mari Nagem** (Belo Horizonte – MG, 1984) desenvolve trabalhos que articulam ciência, tecnologia e imaginação ecológica. Em *41°C* (2025), apresentado no Parque Zoológico do Museu Goeldi, a artista tomou como ponto de partida a seca histórica ocorrida no Lago Tefé, na Amazônia, em 2023, quando a temperatura da água atingiu níveis extremos e causou a morte de dezenas de botos. A partir da análise de imagens de satélite e de diálogos com cientistas, Nagem criou composições térmicas de cores intensas e contornos abruptos que evocavam, ao mesmo tempo, monitoramento climático e paisagem em colapso.

Na exposição *Quando o museu é rio*, a artista apresenta *Flora futura* (2026), trabalho que dialoga diretamente com o projeto Esecafior, desenvolvido pelo Museu Goeldi e pela Universidade Federal do Pará na Floresta Nacional de Caxiuanã. O experimento, realizado há mais de duas décadas, simula condições extremas de seca para investigar como a floresta amazônica reage à redução prolongada das chuvas. A instalação imagina uma paisagem futura marcada pela sobrevivência precária das espécies, transformando informações científicas em uma projeção sensível e especulativa do futuro.

ELAINE ARRUDA

Elaine Arruda. *Entoar o vento e dançar marés*, 2025.
Gravura sobre tecidos voal e percal e estrutura metálica. Dimensões variáveis. Vista da exposição *Um rio não existe sozinho*, Belém (PA)

Coleção da artista
Obra comissionada para a exposição
Foto: Ana Dias

Elaine Arruda (Belém – PA, 1985) é uma artista visual com trajetória fortemente marcada por ações colaborativas e interdisciplinares. Sua produção transita entre gravura, instalação e projetos de arte pública. *Entoar o vento e dançar marés – 2º movimento* (2025–2026) é um desdobramento de sua obra no Parque Zoológico do Museu Goeldi e fruto de suas viagens de pesquisa pelo rio Tijuquaquara, no Pará. A partir da navegação e da observação dos ciclos das marés – cheias ou vazantes –, a obra apresenta a memória, o encontro e o tempo de três gerações de mulheres de sua família. Suas gravuras impressas sobre os tecidos convidam o público a circular entre velas de embarcações e a sentir a espiral de emoções dos encontros promovidos pelas águas dos rios.



MUSEUS E RIOS PRECISAM DE AMIZADES ATENTAS PARA CONTINUAREM VIVOS E FORTES! VEM SER AMIGO DO INSTITUTO TOMIE OHTAKE, APROVEITE BENEFÍCIOS EXCLUSIVOS E CONTRIBUA PARA FORTALECER NOSSAS AÇÕES.

QUANDO O MUSEU É RIO	Produção Ana Laura e Silva André Luiz Bella Carolina Pasinato Clara Alves Machado Rodolfo Borbel Pitarello Tamara da Silva Pereira Victor Ferraz	Tradução Camila Góes	Pintura WCA Pinturas e Decorações	Agradecimentos Alexandre Bragio Bonaldo, André Bragança Gil, Antônio Elielson Sousa da Rocha, Claudia Leonor López Garcés, Edithe Pereira, Eduardo Goés Neves, Emanuel Oliveira Júnior, Erasmus Borges de Souza Filho, Erêndira Oliveira, Fabián Alfonso, Helena Lima, Ima Vieira, Leandro Valle Ferreira, Lilian Bayma de Amorim, Lucas Monteiro de Araújo, Maria de Fátima Lopes Almeida, Márlia Coelho-Ferreira, Mayara Larrys Nogueira, Nilson Gabas Júnior, Pablo Borges, Paulo Pantoja, Pedro Pompei, Projeto Vozes da Amazônia Indígena - Iniciativa Amazônia+10, Raimundo Teodoro, Roseny Mendes	MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI	Coordenação de Museologia Emanuel de Oliveira Junior	JORNAL
Realização Instituto Tomie Ohtake		Acessibilidade Cristina Kenne Janela Produtora	Iluminação Âmbar Locação e Serviços de Iluminação - Marcos Franja		Diretor Nilson Gabas Júnior		Coordenação Instituto Tomie Ohtake
Apoio Museu Paraense Emílio Goeldi		Montagem Black Art Handler Daniela Oliveira Guimarães Érick Martinelli da Silva Francisco Pablo Medeiros Paniagua Guilherme Menon da Silva	Audiovisual Nucleoum		Coordenadora de Pesquisa e Pós-Graduação Marlúcia Bonifácio Martins	Chefe do Serviço de Comunicação Social Sâmia Batista	Textos Ana Roman Nelson Sanjad Sabrina Fontenele Sâmia Batista Sue Costa Vânia Leal
Curadoria Ana Roman Sabrina Fontenele Vânia Leal	Coordenação de Montagem Rodolfo Borbel Pitarello		Impressão de Fotografias e Montagem Espaço Ophicina		Coordenadora de Comunicação e Extensão Sue Costa	Chefe do Serviço do Parque Zoológico Pedro Pompei Filizzola Oliva	Projeto Gráfico Catê Bloise Pedro Lemme Tie Ito Vitor Cesar
Curadoria Científica Nelson Sanjad Sâmia Batista Sue Costa	Projeto Expográfico Ligia Zilbersztejn Rian Tito	Museologia e Laudos Bernardo Macena Thalita Noce	Transporte Millenium Transportes		Coordenador de Administração Humberto Queiroz	Chefe do Serviço de Educação Mayara Larrys	Revisão Divina Prado Isabela Maia Camila Góes
	Design Gráfico Catê Bloise Pedro Lemme Tie Ito Vitor Cesar	Vídeos Ana Carolina Dias					Impressão Ipsis Gráfica e Editora
	Revisão Divina Prado Isabela Maia Camila Góes	Cenotecnia Buriti Brasil					ISBN 978-65-89342-81-6

MANTENEDOR INSTITUCIONAL



Lei Rouanet



nu

COTA PRATA



achē
mais vida para você

APOIO



MUSEU GOELDI

ACESSO TOMIE



instituto VOTORANTIM



UNISYS



USIMINAS



Klabin



Shopping Cidade São Paulo



Intimus

APOIO DE MÍDIA



ARTEBRASILEIROS

REALIZAÇÃO



25 INSTITUTO TOMIE OHTAKE



JCDecaux



Cult
revista piauí



GOVERNO DO BRASIL
MINISTÉRIO DA CULTURA
DO LADO DO POVO BRASILEIRO