

Volume

31/1

ICH - UFPel



# História em revista

revista do núcleo de documentação histórica

**Acervos: Diferentes suportes de memória**

**Reitoria**

Reitora: *Ursula Rosa da Silva*

Vice-Reitor: *Eraldo dos Santos Pinheiro*

Chefe de Gabinete da Reitoria: *Renata Vieira Rodrigues Severo*

Pró-Reitor de Ensino: *Antônio Maurício Medeiros Alves*

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: *Marcos Britto Corrêa*

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: *Fábio Garcia Lima*

Pró-Reitora de Planejamento e Desenvolvimento: *Aline Ribeiro Paliga*

Pró-Reitora de Assuntos Estudantis: *Josy Dias Anacleto*

Pró-Reitora de Gestão de Pessoas: *Taís Ullrich Fonseca*

Pró-Reitora de Ações Afirmativas e Equidade: *Cláudia Daiane Garcia Molet*

Superintendente do Campus Capão do Leão: *José Rafael Bordin*

Superintendente de Gestão Administrativa: *Mariana Schardosim Tavares*

Superintendente de Gestão da Informação e

Comunicação: *Christiano Martino Otero Ávila*

Superintendência de Inovação e Desenvolvimento

Interinstitucional: *Vinícius Farias Campos*

Superintendência de Infraestrutura: *Everton Bonow*

Superintendência do Hospital Escola: *Tiago Vieiras Collares*

**Instituto de Ciências Humanas**

Diretor: *Prof. Dr. Sebastião Peres*

Vice-Diretora: *Profa. Dra. Andréa Lacerda Bachettini*

**Núcleo de Documentação História da UFPEL –  
Profa. Beatriz Loner**

Coordenadora:

*Profª Dra. Lorena Almeida Gill*

Membros do NDH:

*Profª Dra. Lorena Almeida Gill*

*Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes*

*Prof. Dr. Jonas Moreira Vargas*

*Prof. Dra. Márcia Janet Espig*

Técnico Administrativo:

*Cláudia Daiane Garcia Molet – Técnica em Assuntos  
Educacionais*

*Paulo Luiz Crizel Koschier – Auxiliar em Administração*

**História em Revista - Publicação do Núcleo de  
Documentação Histórica – Profª. Beatriz Loner**

*Comissão Editorial:*

*Profª Dra. Lorena Almeida Gill*

*Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes*

*Profa. Dra. Eliane Cristina Deckmann Fleck*

*Profa. Dra. Márcia Janet Espig*

*Prof. Dr. Jornas Vargas*

*Paulo Luiz Crizel Koschier*

*Conselho Editorial:*

*Profa. Dra. Alexandrine de La Taille-Trétinville U.,  
Universidad de los Andes, Santiago, Chile*

*Profa. Dra. Ana Carolina Carvalho Viotti (UNESP -  
Marília)*

*Profa. Dra. Beatriz Teixeira Weber (UFSM)*

*Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt (UFRGS)*

*Prof. Dr. Carlos Augusto de Castro Bastos (UFPA)*

*Prof. Dr. Claudio Henrique de Moraes Batalha  
(UNICAMP)*

*Prof. Dr. Deivy Ferreira Carneiro (UFU)*

*Profa. Dra. Gisele Porto Sanglard (FIOCRUZ)*

*Prof. Dr. Jean Luiz Neves Abreu (Universidade Federal  
de Uberlândia)*

*Profa. Dra. Joan Bak (Univ. Richmond – USA)*

*Profa. Dra. Joana Maria Pedro (UFSC)*

*Profa. Dra. Joana Balsa de Pinho, Universidade de Lisboa*

*Profa. Dra. Karina Ines Ramacciotti,  
(UBA/CONICET/Universidad de Quilmes)*

*Profa. Ms. Larissa Patron Chaves (UFPEL)*

*Profa. Dra. Maria Antônia Lopes (Universidade de  
Coimbra)*

*Profª. Dra. Maria Cecília V. e Cruz (UFBA)*

*Profa. Dra. Maria de Deus Beites Manso (Universidade  
de Évora)*

*Profa. Dra. Maria Marta Lobo de Araújo (Universidade  
do Minho)*

*Profa. Dra. Maria Silvia Di Liscia (Universidad Nacional  
de La Pampa – AR)*

*Profa. Dra. Maria Soledad Zárate (Universidad Alberto  
Hurtado – Chile)*

*Prof. Dr. Marcelo Badaró Mattos (UFF)*

*Prof. PhD Pablo Alejandro Pozzi (Universidad de  
Buenos Aires).*

*Prof. Dr. Robson Laverdi (UEPG)*

*Profª. Dra. Tânia Salgado Pimenta (FIOCRUZ)*

*Profª. Dra. Tatiana Silva de Lima (UFPE)*

*Prof. Dr. Temístocles A. C. Cezar (UFRGS)*

*Prof. Dr. Tiago Luis Gil (UNB)*

*Prof. Tommaso Detti (Università Degli Studi di Siena)*

*Profa. Dra. Yonissa Marmitt Wadi (UNIOESTE)*

*Editora: Lorena Almeida Gill*

*Editores do Volume: Ma. Ângela Beatriz Pomatti (Museu de  
História da Medicina do RS), Dra. Lorena Almeida Gill  
(NDH-UFPEL) e Dra. Véra Lúcia Maciel Barroso  
(Arquivo Histórico do CHC - Centro Histórico-Cultural  
Santa Casa Porto Alegre)*

*Editoração e Capa: Paulo Luiz Crizel Koschier*

*Imagem da capa: Trabalho de higienização de acervo do  
NDH-UFPEL. Fonte: Núcleo de Documentação  
Histórica da UFPEL – Profa. Beatriz Loner*

*Pareceristas ad hoc: Dra. Adriana Fraga da Silva  
(FURG); Dra. Ana Celina Figueira da Silva (UFRGS);  
Dra. Beatriz Teixeira Weber (UFSM); Dra. Cassia Silveira  
(UFRGS); Dr. Charles Monteiro (PUCRS); Dra. Cíntia  
Vieira Souto (UFRGS/MP-RS); Dra. Claudira do*

Socorro Cirino Cardoso (Secretaria de Educação do Pará); Dr. Cristiano Henrique de Brum (FIOCRUZ); Dra. Daiane Brum Bitencourt (UFRGS/PUCRS); Dr. Daniel Luciano Gevehr (FACCAT); Dra. Daniele Gallindo (UFPEL); Dra. Elis Regina Barbosa Angelo (UFRJ); Dra. Jaqueline Hasan Brizola (FIOCRUZ); Dra. Leticia Brandt Bauer (UFRGS); Dra. Maira Ines Vendrame (UFPEL/UFJF); Dra. Márcia Regina Bertotto (UFRGS); Dr. Marcos Witt (Instituto Histórico de São Leopoldo-RS); Dra. Maria Teresa Santos Cunha (UFSC); Dra. Mariseti Cristina Soares (UFT); Dra. Mariluci Cardoso Vargas (PNUD/MDHC/Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos); Dr. Paulo Roberto Staudt Moreira (UFPEL); Dr. Rejane Silva Penna (Arquivo Histórico do RS); Dra. Rosane Marcia Neumann (FURG/UNIPAC); Dr. Tiago da Silva Cesar (UFRPE/UNICAP); Dr. Wilian Junior Bonete (UFPEL)

### Editora e Gráfica Universitária

#### Conselho Editorial

*Presidente do Conselho Editorial:* Ana da Rosa Bandeira

*Representantes das Ciências Agrárias:* Sandra Mara da Encarnação Fiala Rechsteiner (TITULAR), Cássio Cassal Brauner e Viviane Santos Silva Terra

*Representantes da Área das Ciências Exatas e da Terra:* Aline Joana Rolina Wohlmuth Alves dos Santos (TITULAR), Felipe Padilha Leitzke e Werner Krambeck Sauter

*Representantes da Área das Ciências Biológicas:* Rosângela Ferreira Rodrigues (TITULAR) e Marla Piumbini Rocha

*Representantes da Área das Engenharias:* Reginaldo da Nóbrega Tavares (TITULAR)

*Representantes da Área das Ciências da Saúde:* Claiton Leonetti Lencina (TITULAR)

*Representantes da Área das Ciências Sociais Aplicadas:* Daniel Lena Marchiori Neto (TITULAR), Bruno Rotta Almeida e Marislei da Silveira Ribeiro

*Representantes da Área das Ciências Humanas:* Maristani Polidori Zamperetti (TITULAR) e Mauro Dillmann Tavares

*Representantes da Área das Linguagens e Artes:* Chris de Azevedo Ramil (TITULAR), Leandro Ernesto Maia e Vanessa Caldeira Leite

*Seção de Pré-Produção* – Isabel Cochrane, Suelen Aires Böettge

*Seção de Produção*

*Preparação de originais* – Eliana Peter Braz, Suelen Aires Böettge

*Catálogo* – Madelon Schimmelpfennig Lopes

*Revisão textual* – Anelise Heidrich, Suelen Aires Böettge

*Projeto gráfico e diagramação* – Fernanda Figueredo Alves, Alice Martins de Lima (Bolsista)

*Coordenação de projeto* – Ana da Rosa Bandeira

*Seção de Pós-Produção* – Marisa Helena Gonsalves de Moura, Eliana Peter Braz, Newton Nyamasege Marube

*Projeto Gráfico & Capa* – Paulo Luiz Crizel Koschier

Rua Benjamin Constant 1071 – Pelotas, RS  
Fone: (53) 98115-2011

*Edição:* 2026/1  
ISSN – 2596-2876

*Indexada pelas bases de dados:* Worldcat Online Computer Library Center | Latindex | Livre: Revistas de Livre Acesso | International Standard Serial Number | Worldcat | Wizdom.ai | Zeitschriften Datenbank

### UFPEL/NDH/Instituto de Ciências Humanas

Rua Cel. Alberto Rosa, 154 - Pelotas/RS - CEP: 96010-770

Fone: (53) 3284 3208

Disponível em

<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/HistRev/index>

*e-mail:* historiaemrevista@ufpel.edu.br

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional  
Simone Godinho Maisonave – CRB 10/1733  
Biblioteca de Ciências Sociais – UFPEL

H673 História em Revista [recurso eletrônico] : (Dossiê : Acervos : Diferentes suportes de memória) / Núcleo de Documentação Histórica da UFPEL – Profa. Beatriz Loner, v.31, n.1, jan. 2026. – Pelotas: UFPEL/NDH, 2026 – 484 p. ; 18,1 MB

Semestral

e-ISSN: 2596-2876

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader

Disponível em:

<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/HistRev/index>

1. História – Periódico 2. Acervos 3. Museus

CDD: 907

# A QUEM PERTENCE O CÍRIO DE NAZARÉ? AS NARRATIVAS DO MUSEU DO CÍRIO EM BELÉM (PARÁ)

WHO DOES THE CÍRIO DE NAZARÉ BELONG TO? THE NARRATIVES OF THE CÍRIO MUSEUM IN BELÉM (PARÁ)

## Diego Pereira Santos

Doutor pelo programa de Sociedade e cultura: História, Antropologia, Arte e Cultura pela Universitat de Barcelona (UB, 2023). Professor do curso de História da Universidade do Estado do Pará. Tem dedicado pesquisas sobre o comércio atlântico e interno de escravizados nas capitanias e províncias setentrionais do Grão-Pará e Maranhão, conexões afro-atlânticas a partir da relação entre História Pública e memórias da escravidão, além do desenvolvimento de projetos de extensão em comunidades quilombolas.

Email: [diego.pereira@uepa.br](mailto:diego.pereira@uepa.br)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7589-2571>

## Caio Guilherme Saraiva Dias

Aluno do curso de Licenciatura em História da Universidade do Estado do Pará.

Email: [cd.saraiva2005@gmail.com](mailto:cd.saraiva2005@gmail.com)

## Rayane Mayara Castro Rebelo

Aluna do curso de Licenciatura em História da Universidade do Estado do Pará.

Email: [rayanecrabelo@gmail.com](mailto:rayanecrabelo@gmail.com)

## Vitória Abreu Moraes

Aluna do curso de Licenciatura em História da Universidade do Estado do Pará.

Email: [vitoriaabreumoraes@gmail.com](mailto:vitoriaabreumoraes@gmail.com)

**Resumo.** O presente artigo tem como objetivo analisar as narrativas sobre o Círio de Nazaré construídas a partir do Museu do Círio em Belém do Pará, problematizando suas relações com a história oficial e a marginalização de vozes populares. A metodologia consiste em uma análise crítica do espaço no qual está a exposição denominada “Encontros”, com base em pesquisa bibliográfica e documental. A investigação permitiu caracterizar três eixos centrais neste trabalho: 1) a relação do museu com a narrativa da história oficial do Círio; 2) a leitura decolonial da exposição “O Círio Negro de Jacques Huber”; e 3) a limitação na representação de manifestações populares, como o *Auto do Círio* e a *Festa da Chiquita*. Conclui-se que o museu, ao priorizar uma perspectiva sacra e oficial, silencia a pluralidade de sujeitos que constituem a festa, necessitando adotar práticas museológicas decoloniais para se tornar um espaço de representatividade e diálogo.

**Palavras-chave.** Círio de Nazaré; Museu do Círio; Narrativas; Decolonial; Cultura Popular

**Abstract.** This article aims to analyze the narratives about the Círio de Nazaré festival constructed at the Círio Museum in Belém, Pará, problematizing their relationship with official history and the marginalization of popular voices. The methodology consists of a critical analysis of the space housing the exhibition entitled “Encontros” (Encounters), based on bibliographic and documentary research. The investigation allowed us to characterize three central axes of this work: 1) the museum's relationship with the official historical narrative of the Círio; 2) a decolonial reading of the exhibition “O Círio Negro de Jacques Huber” (The Black Círio of Jacques Huber); and 3) the limited representation of popular manifestations, such as the *Auto do Círio* and the *Festa da Chiquita*. We conclude that the museum, by prioritizing a sacred and official perspective, silences the plurality of subjects that constitute the festival, necessitating the adoption of decolonial museological practices to become a space of representation and dialogue.

**Keywords.** Círio de Nazaré; Círio Museum; Narratives; Decolonial; Popular Culture





## Introdução

O Círio de Nossa Senhora de Nazaré, celebrado atualmente no segundo domingo do mês de outubro em Belém do Pará, constitui uma das mais expressivas manifestações religiosas e culturais do Brasil e do mundo. Mais do que uma procissão, o Círio é um fenômeno social que articula dimensões de fé, memória e identidade, reunindo milhões de devotos em torno da imagem de Nazaré. Reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), o festejo sintetiza as múltiplas camadas da experiência amazônica, em que o sagrado e o profano se entrelaçam, e o popular se reafirma como matriz de resistência e pertencimento (IPHAN, 2006; HENRIQUE, 2016). Nesse contexto, o Museu do Círio, próximo de completar 40 anos, surge como espaço de preservação e representação dessas memórias, abrigando objetos, ex-votos e registros visuais que testemunham séculos de devoção; mas também lócus de construções narrativas e disputas simbólicas sobre quem tem o direito de *contar* a história do Círio e de que forma.

A proposta deste artigo é refletir sobre as narrativas construídas pelo museu em destaque, analisando suas relações com a chamada “história oficial” da festividade e com as vozes populares que frequentemente permanecem à margem do discurso institucional. A partir de visitas ao local, ocorridas entre os meses de agosto de setembro de 2025, pretendeu-se compreender o espaço museal em diálogo com a exposição temporária *O Círio Negro* de Jacques Huber. O artigo busca problematizar as tensões geradas pela memória sacralizada e as representações coloniais, questionando os modos pelos quais os corpos populares e negros são inscritos, ou silenciados, nos enredos museais. De igual modo, procura-se se utilizar de iconografias registradas ao longo das visitas ao espaço, para observar como as imagens e os objetos expostos no museu podem ser ressignificados por meio de abordagens decoloniais e educativas (MOURA, 2020; PACHECO, 2010), capazes de promover novas leituras sobre a festa e seus protagonistas.

A investigação parte da compreensão de que o Círio é uma manifestação viva e mutável, atravessada por disputas de fé e representação. Assim, ao examinar o museu não apenas como depositário de objetos, mas como espaço de produção de significados, propõe-se refletir sobre sua função social e pedagógica frente à diversidade de narrativas que compõem a festividade. Nesse sentido, o artigo se estrutura em três tópicos principais: o primeiro discute a relação entre o Museu do Círio e a história oficial do Círio de Nazaré; o segundo analisa a exposição *O Círio Negro* de Jacques Huber como dispositivo de leitura decolonial; e o terceiro examina a dimensão popular do Círio, incluindo manifestações como o *Auto do Círio* e a *Festa da Chiquita*, fundamentais para se compreender a potência plural e contemporânea da devoção.

Desse modo, o artigo pretende contribuir para o debate sobre memória, patrimônio e representatividade nas instituições culturais amazônicas, evidenciando como o Círio de Nazaré e sua musealização, em que determinados objetos e práticas culturais são selecionados e se tornam portadores de uma identidade coletiva, refletem não apenas uma devoção religiosa, mas também os embates e resistências de um povo



que, há mais de três séculos, transforma fé em cultura, narrando sua história nas ruas de Belém, transformada em altar em meio às suas celebrações.

## O Museu do Círio e a sua relação com a história oficial

O Círio de Nazaré, muito mais do que simplesmente uma das maiores procissões religiosas do Brasil, constitui o próprio epicentro da identidade cultural e religiosa do Pará. Trata-se de uma manifestação de fé que transcende o aspecto estritamente religioso para se transformar em um fenômeno social, político e cultural, mobilizando anualmente cerca de dois milhões de pessoas em Belém. Sua grandiosidade, reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO (2014), é sustentada por uma narrativa fundadora que entrelaça o milagroso e o histórico, criando uma ligação profunda com a população.

Com o propósito de guardar parte da materialidade dessa memória afetiva e coletiva da festividade, Belém abriga o *Museu do Círio*. Esse espaço foi inaugurado em 09 de outubro de 1986 e reinaugurado em 2002, quando passou a realizar suas atividades no Complexo *Feliz Lusitânia*. Seu acervo, de aproximadamente duas mil peças, inclui desde ex-votos que testemunham graças alcançadas até a arte dos brinquedos de miriti, passando por algumas das antigas berlindas e pelos mantos já utilizados pela santa e, dessa forma, funciona como um repositório físico e uma representação simbólica da história e das emoções que tecem a festa (AMARAL, 2024).

A premissa do museu é a de não ser um mero depositário de objetos, mas sim um espaço que busca transmitir ao povo um pouco da experiência humana do Círio, perpetuando as narrativas de fé, esperança e pertencimento que, há mais de trezentos anos, consagram o dia mais esperado do calendário paraense. É ali que se pode observar algumas das características e símbolos do Círio: a corda, os anjos, a marujada e boa parte dos demais elementos que compõem a festa e que ganham vida na procissão e possuem destaque na exposição, permitindo que a representação da devoção seja continuamente revisitada pela população e turistas.

Conforme assinala o Dossiê de Registro do IPHAN (2006), que formaliza uma “história oficial” da festa, a origem do Círio remonta a 1793, quando a procissão foi instituída pelo então presidente da capitania, Francisco de Sousa Coutinho. Gravemente doente, ele fez uma promessa que se fosse curado, levaria a imagem de Nossa Senhora de Nazaré em uma procissão solene. Tendo alcançado a cura, cumpriu seu voto no dia 8 de setembro daquele ano, dando início à tradição. No entanto, é o mito que precede essa data oficial que captura o imaginário popular e explica a profunda devoção enraizada na cultura local.

A narrativa popular, que o Dossiê também registra sem desconstruir, começa por volta de 1700, com o caboclo Plácido José dos Santos. Ele teria encontrado uma pequena imagem da santa às margens do Igarapé Murutucu, em Belém. Ao levá-la para casa, a imagem misteriosamente retornava ao local do achado, repetidamente, mesmo quando guardada sob vigilância no Palácio do Governo. Este “milagre” foi interpretado

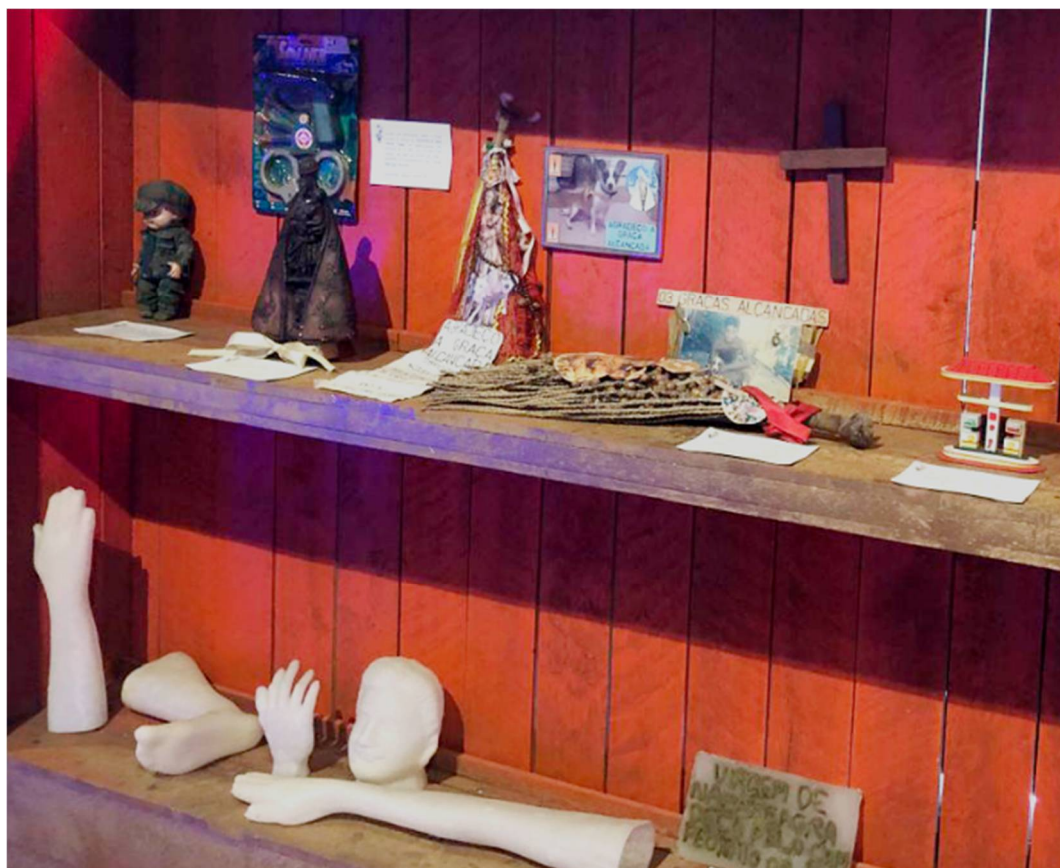


como a vontade da Santa de permanecer entre o povo, longe dos palácios, levando Plácido a construir uma capela no local. Este elemento é fundamental, pois a santa escolheu o humilde, o popular, rejeitando o poder secular. É essa origem mítica, de uma fé nascida nas margens de um igarapé.

A historiografia do Círio de Nazaré estabelece-se, em grande medida, a partir da primeira década do século XX, isso porque, apesar de estar incorporada em outros textos escritos, com destaque para as obras de Baena (1833; 1869), foi com Arthur Vianna que se cristalizou o mito de origem do achado da imagem de Nossa Senhora de Nazaré por Plácido. A versão baseou-se tanto em narrativas orais quanto em um manuscrito setecentista de D. João de Evangelista Pereira, que teria colhido o relato em primeira mão do próprio caboclo. (VIANNA, 1904). Note-se, portanto, que a documentação histórica é reforçada pela tradição já existente, o que ratifica ao mesmo tempo a comprovação, seu registro, mas não se afasta daqueles que a popularizaram. Essa simbiose estará sempre presente nas formas de compreensão do Círio.

A iniciativa oficial de Sousa Coutinho apenas canalizou e institucionalizou uma devoção popular pré-existente e fervorosa. No Museu do Círio tem-se uma amostra de alguns dos elementos que fazem a ligação dessa cultura popular com a festividade, como a exemplo da corda, um de seus símbolos mais fortes da procissão, introduzida em 1855 para ajudar a puxar a berlinda de um atoleiro, tornando-se progressivamente o espaço do sacrifício físico, da promessa cumprida e da devoção à imagem. Seu significado transcende em muito a função original, de segurar seus quase 400 metros de extensão como um ato de fé e esforço coletivo, é um rito de passagem para muitos devotos. A corda já foi palco de conflitos com a Igreja, que tentou suprimi-la em diferentes épocas, mas a resistência popular sempre prevaleceu, transformando-a em patrimônio afetivo intocável (IPHAN, 2006). Hoje, é impossível dissociar a imagem do Círio daquela massa compacta de corpos unidos pela corda, puxando a berlinda que conduz a santa.

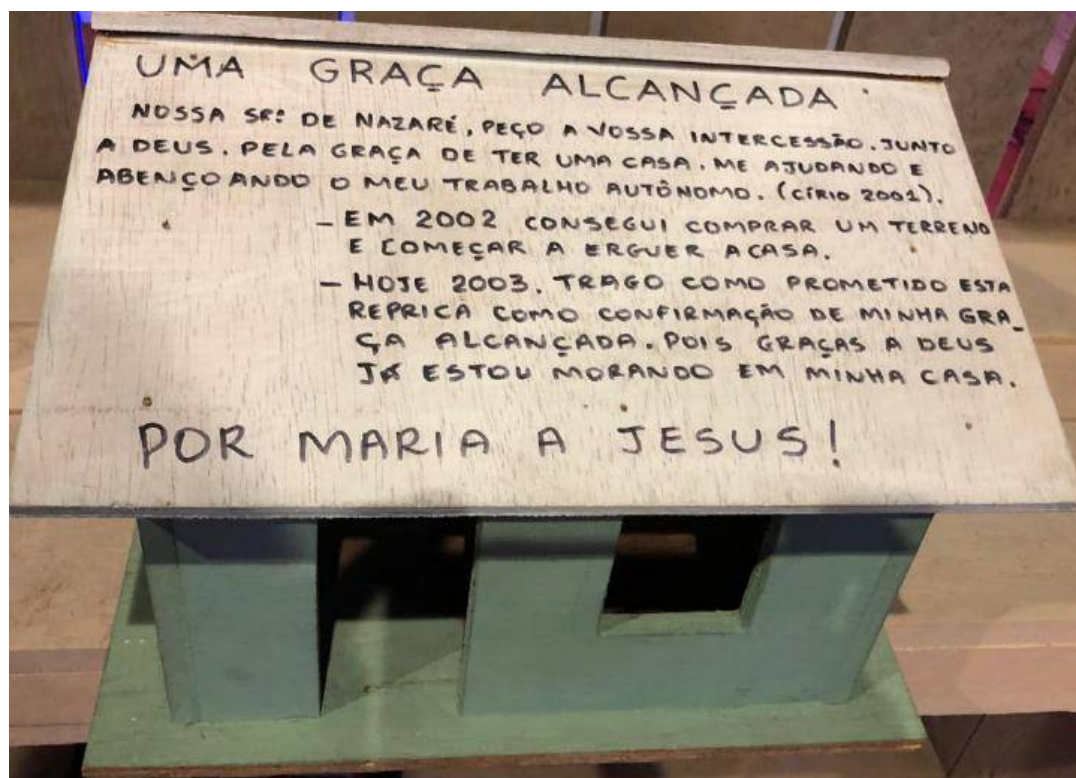
Além do mito fundador de Plácido, outros milagres alimentam a devoção e se incorporaram à iconografia da festa. O Dossiê do IPHAN registra, por exemplo, a lenda dos “Marinheiros do Brigue São João Batista”, ocorrida em 1846. Segundo a narrativa, doze naufragos portugueses salvaram-se no mesmo barco que, anos antes, havia transportado a imagem para restauro em Portugal. Em meio à tormenta, invocaram a proteção de Nossa Senhora de Nazaré e prometeram, se salvos, carregariam o barco na procissão. O milagre se concretizou, mas a promessa só foi integralmente cumprida anos depois, após uma epidemia de cólera que muitos interpretaram como castigo pela negligência. Este episódio deu origem à “marujada”, com crianças vestidas de marinheiros desfilando em embarcações em miniatura, reforçando a relação da santa com a proteção dos homens do mar e, por extensão, com a realidade ribeirinha da Amazônia.

**Figura 1.** Exposição de objetos de miriti e cera de ex-votos

**Fonte.** Exposição Encontros. Acervo do Museu do Círio em Belém.

Dentro da festividade e do espaço do Museu do Círio, nota-se uma forte presença dos ex-votos, que são objetos de cera representando partes do corpo curadas. Na figura 1, observa-se parte de um mural da exposição dedicado a objetos fornecidos por devotos, simbolizando graças alcançadas. Além das partes do corpo em cera, visíveis no canto inferior esquerdo, observa-se no canto superior esquerdo um boneco com trajes militares, representando a aprovação de um devoto em um concurso do exército. Ao lado, colados na parede, estão um brinquedo de arma e uma algema, representando o agradecimento de outro devoto por ter passado na prova da polícia civil. Os objetos de devoção podem ser muito variados, sendo a sua principal importância o sentido que o devoto atrela a ele, como pode ser evidenciado também na imagem, ao centro, uma foto de um cachorro onde o devoto agradece a cura do mesmo de uma doença.



**Figura 2.** Graça alcançada, devoção popular de ex-votos em casa de miriti

**Fonte.** Exposição Encontros. Acervo do Museu do Círio em Belém.

Além disso, tanto na festividade quanto no Museu do Círio, há uma forte representação da cultura popular por meio de miniaturas de casas e barcos. Assim como os objetos da figura 1, elas funcionam como a materialização das graças alcançadas, testemunhos silenciosos de milagres que alimentam a fé coletiva. Na figura 2, vê-se uma miniatura de uma casa feita de miriti, na qual uma devota agradece pela conquista de uma moradia. A inscrição diz: “Nossa Srª de Nazaré, peço a vossa intercessão, junto a Deus. Pela graça de ter uma casa, me ajudando e abençoando o meu trabalho autônomo. (Círio 2001)”. A peça é complementada por duas datas: 2002, quando a devota comprou o terreno, e 2003, quando ela confeccionou o objeto, já morando na casa, em afirmação de sua conquista.

Além dos objetos de devoção carregados durante o Círio, a fé dos fiéis se expressa nas diversas romarias que surgiram ao longo do tempo, refletindo a capacidade de evolução e inclusão da festividade. Entre elas, se destaca a Transladação (1793), considerada o maior evento religioso noturno do mundo; a Romaria das Crianças (1990); o Círio Rodoviário (1992); e a mais recente, a Romaria da Acessibilidade (2023), criada para incluir pessoas com deficiência no percurso (IPHAN, 2006). Essas manifestações testemunham como a população reinventa e expande a festa, garantindo que todos (crianças, jovens, motociclistas, pessoas com deficiência e demais devotos)



possam, de alguma forma, nela se incluir. Esta contínua adaptação demonstra o caráter vivo e dinâmico do Círio, que nunca se cristalizou num ritual estático, mas segue dialogando com seu tempo e com as necessidades dos fiéis.

A capacidade de adaptação e inclusão que caracteriza as romarias do Círio encontra, no entanto, seus limites e questionamentos quando se observam registros históricos da festa. É o que propõe a exposição “O Círio Negro de Jacques Huber”, em exibição no Museu do Círio, que apresenta um conjunto de fotografias tiradas pelo botânico suíço no início do século XX. Essas imagens não apenas documentam a festividade, mas também revelam aspectos menos conhecidos de sua história, convidando à reflexão sobre as dinâmicas sociais e raciais que permeavam a festividade em um momento de transição do país, em particular com a abolição da escravidão e o início do período republicano.

### A participação popular: O Círio Negro

A exposição fotográfica, intitulada *O Círio Negro de Jacques Huber*, sob a curadoria de Nelson Sanjad, possui espaço de destaque no Museu do Círio e convida o leitor a revisitar um conjunto de imagens realizadas no início do século XX pelo botânico suíço, então diretor do Museu Paraense Emílio Goeldi.<sup>1</sup> Nelas estão registrados um dos momentos mais emblemáticos da cultura religiosa amazônica: o Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Ao observar as fotografias e o título de sua exposição, diversas indagações são possíveis, tais como: em algum momento da história existiram dois Círios? O Círio dos brancos e o Círio dos negros? Indagações que são supridas com pesquisas que ainda são escassas e que sozinho o visitante não consegue concluir.

---

<sup>1</sup> Emílio August Goeldi foi um zoólogo e naturalista suíço. Sua trajetória no Brasil iniciou-se em 1880, a convite do Imperador Dom Pedro II para trabalhar no Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Sua obra mais notável, contudo, foi a reestruturação e direção do Museu Paraense (hoje Museu Paraense Emílio Goeldi) em Belém, Pará, a partir de 1894 até 1907. Goeldi transformou a instituição em um centro de pesquisa focado na Amazônia e integrando as áreas de zoologia, botânica e etnografia. SANJAD, Nelson. **Emílio Goeldi: a ventura de um naturalista entre a Europa e o Brasil**. Belém: EMC Edições, 2009.

**Figura 3.** Visão de uma parte da amostra de fotografias

**Fonte.** Exposição Encontros. Acervo do Museu do Círio em Belém.

Ao todo, nove fotografias compõem o conjunto preservado no *Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt*, na Basileia, Suíça, onde se encontra o acervo pessoal de Jacques Huber<sup>2</sup>. A primeira delas é datada de 1895, enquanto as demais foram produzidas em 1902 e 1905. Realizadas sem a intenção de publicação, essas imagens constituem um registro etnográfico pioneiro da manifestação cultural e religiosa da Amazônia. Atualmente, configura-se uma importante fonte iconográfica para a compreensão histórica da festividade e a Huber é atribuído o mérito de ter sido o primeiro a documentar fotograficamente o Círio de Nazaré (SANJAD, 2023, s/p.).

Os múltiplos documentos, em especial as fotografias, evidenciam a necessidade das pesquisas em analisar seu conteúdo cultural e as narrativas que emergem através da sua circulação. Nesse sentido, a história passa a ser feita com todos os documentos que são vestígios da passagem do homem, assim, uma vez existindo lacunas de informação, deve-se procurar preenchê-las (REIS, 2000). Logo, as fotografias deixam de ser apenas material contemplativo para tornarem-se documentos, registrando um período histórico, seus acontecimentos e seus grupos sociais.

As fotografias de Jacques Huber são, ao mesmo tempo, artefatos científicos e expressões visuais de uma hierarquia epistemológica: o fotógrafo europeu, posicionado

<sup>2</sup> Jacques Huber foi um botânico suíço de vasta atuação na Amazônia, onde trabalhou de 1895 a 1914. Chegou ao Brasil como auxiliar de Goeldi, especializando-se em fitogeografia, taxonomia e na ecologia da flora amazônica. Após a saída do naturalista, Huber assumiu a direção do Museu Paraense Emílio Goeldi em 1907, mantendo a excelência científica da instituição. Seus estudos são considerados importantes para o entendimento das seringueiras (*hevea brasiliensis*), além de realizar importantes viagens de exploração e pesquisa durante o auge da Economia da Borracha. CUNHA, Osvaldo Rodrigues da. Jacques Huber (1867-1914). **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Cien. Hum., Belém, v. 4, n. 3, p. 489-502, set./dez. 2009.

como observador externo registra o evento religioso popular como uma “curiosidade etnográfica”, apropriando-se da fé coletiva como objeto de estudo. As datações de seus registros nos alertam para um fato, somente a partir do início do século XX a Igreja Católica, por intermédio da Arquidiocese de Belém, assumiu o controle efetivo da festividade. Consequentemente, ocorreu a separação entre o culto a Nossa Senhora de Nazaré e as práticas de matriz africana. Essas imagens produzidas por Huber antecedem esse processo, registrando, portanto, uma procissão de caráter essencialmente popular. Por meio delas, o povo passou a ser representado de forma visível e concreta, adquirindo rosto e corporeidade no contexto da celebração (SANJAD, 2023, s/p.).

Essa análise ancora-se na ideia de que a exposição do “Círio negro” não é apenas uma denominação cromática ou estética, mas um conceito que sintetiza a presença e a invisibilidade dos corpos negros na história da manifestação religiosa e cultural. A amostra evidencia que as imagens de Huber, produzidas por um olhar científico europeu, conseguem captar as massas de devotos e romeiros, bem ali ao lado dele, posicionado para os cliques da máquina fotográfica. Porém, ao mesmo tempo se mostra distante, uma vez que tal manifestação distinta da sua realidade social e cultural, assim como da elite paraense que observa a festa religiosa da janela de suas residências e comércios.

**Figura 4.** Romeiros na procissão do Círio de Nazaré e espectadores no sobrado de suas casas



Fonte. SANJAD, 2023.



Huber aproximou-se do povo e fez registros que expõem expressões individuais, muitas vezes curiosas com aquele homem branco com aquela máquina em mãos captando suas reações e de algumas práticas culturais que compõem o rito. As multidões aparecem e as figuras negras, centrais no acontecimento, são destacadas pela composição da fotografia (SANJAD, 2023, s/p.). Em sua maioria, a procissão é composta pela camada popular de Belém, as imagens registram de forma evidente esse fato e a elite se mantém distante, na sacada de seus sobrados. Nesse sentido, o “Círio negro” é também uma metáfora crítica da invisibilidade histórica dos sujeitos subalternizados nas narrativas oficiais da Amazônia e que foram, até o início do século XX, os protagonistas da manifestação religiosa.

A imagem a seguir ratifica o distanciamento do povo e da elite, marcado ainda pela recente abolição da escravidão e permanência de estigmas sociais ainda latentes. Em primeiro plano, o jovem negro, que ocupa o centro da imagem, acompanha a procissão junto com outros iguais a ele, com os pés descalços e roupas simples, marcas dos romeiros e do pagamento das promessas; à esquerda também é possível observar outro negro na calçada e de costa, destacando-se por não ter conseguido colocar totalmente os pés dentro do calçado, o que provavelmente o fez devido às convenções sociais existentes nos tempos em que o espaço urbano foi modificado diante das transformações econômicas proporcionadas pela emergente economia da borracha.

**Figura 5.** Promesseiros e romeiros nas ruas e calçadas acompanhando a procissão



Fonte. SANJAD, 2023.



Ao reler essas imagens, a exposição reconfigura o papel do museu e do pesquisador na contemporaneidade. Essa análise do olhar colonial questiona a “neutralidade” da ciência que coleciona e classifica corpos, objetos e imagens. As fotografias do Círio, originalmente arquivadas como documentação etnográfica em um acervo pessoal, deveriam ser devolvidas ao público com uma provocação: quem tem o direito de olhar, narrar e representar o outro? Essa inversão de perspectiva aproxima-se das discussões desenvolvidas por Moura (2020) sobre arte/educação na perspectiva decolonial em espaços museais, quando o autor argumenta que os museus e espaços culturais, historicamente formados sob a égide do eurocentrismo, precisam reorientar suas práticas educativas para incluir vozes e narrativas invisibilizadas.

No diálogo entre os autores, amplia-se o entendimento das fotografias de Huber como instrumentos pedagógicos potenciais. Se por um lado essas imagens nascem de um olhar colonizador, daquele que enquadra o outro como objeto de estudo; por outro, quando revisitadas criticamente, elas podem se transformar em dispositivos de resistência epistêmica. Compreende-se que o trabalho educativo em museus deve reconhecer a colonialidade presente em suas práticas e criar formas de dar voz a diferentes narrativas, logo, a exposição *Círio Negro* se observada por essa perspectiva, pode promover uma pedagogia do olhar crítico e convidar o público a refletir sobre como a Amazônia foi historicamente representada.

As fotografias do “Círio negro” revelam não apenas a devoção popular, mas também a estrutura visual que acompanhou a expansão da ciência colonial. A lente de Huber, treinada para catalogar espécies naturais e humanas, aplica ao sagrado o mesmo método que aplicava à botânica. Ele observava o Círio com o mesmo olhar com que olhava a floresta, estava atento aos detalhes, mas alheio à experiência da fé que o cercava, uma vez que para ele aquela manifestação religiosa era nova. Essa observação é importante para compreender o cruzamento entre colonialismo e epistemologia. A imagem torna-se instrumento de poder: seleciona, classifica e naturaliza hierarquias raciais e culturais. Ao mesmo tempo, o resgate contemporâneo dessas imagens possibilita novas leituras, um processo que Pacheco (2010) entende como “educação patrimonial”, isto é, a apropriação crítica do patrimônio cultural como meio de reflexão sobre a própria história e identidade.

A perspectiva de Pacheco contribui para expandir a análise proposta por Sanjad e Moura, na medida em que concebe o museu como espaço de aprendizagem ativa, não apenas de contemplação. Quando se aplica essa concepção às fotografias do “Círio negro”, percebe-se que elas podem ser utilizadas como material educativo para discutir não só a história da festa religiosa, mas também as relações de poder que moldaram sua representação. O ato de olhar as imagens de Huber torna-se, assim, um exercício de leitura histórica, de desconstrução do olhar colonial para a reconstrução das memórias subalternas e de suas trajetórias sociais.

Nesse sentido, a proposta da exposição aproxima-se de uma pedagogia museal decolonial, em que se deslocam as imagens do espaço científico para o espaço público, do arquivo para o ensaio, da coleção para a crítica. Essa recontextualização refaz o caminho da imagem e do olhar europeu que a produziu ao olhar amazônico que a





reinscreve, instaurando o que Moura (2020) observa como diálogo intercultural entre saberes, uma prática que reconhece as vozes marginalizadas como produtoras de conhecimento legítimo. Ao trazer as fotografias para o debate contemporâneo, ativa-se uma rede de memórias e interpretações que ultrapassa o mero registro documental, em que o Círio de Nazaré se torna um campo simbólico de disputa narrativa, no qual as imagens coloniais são reapropriadas para afirmar identidades locais.

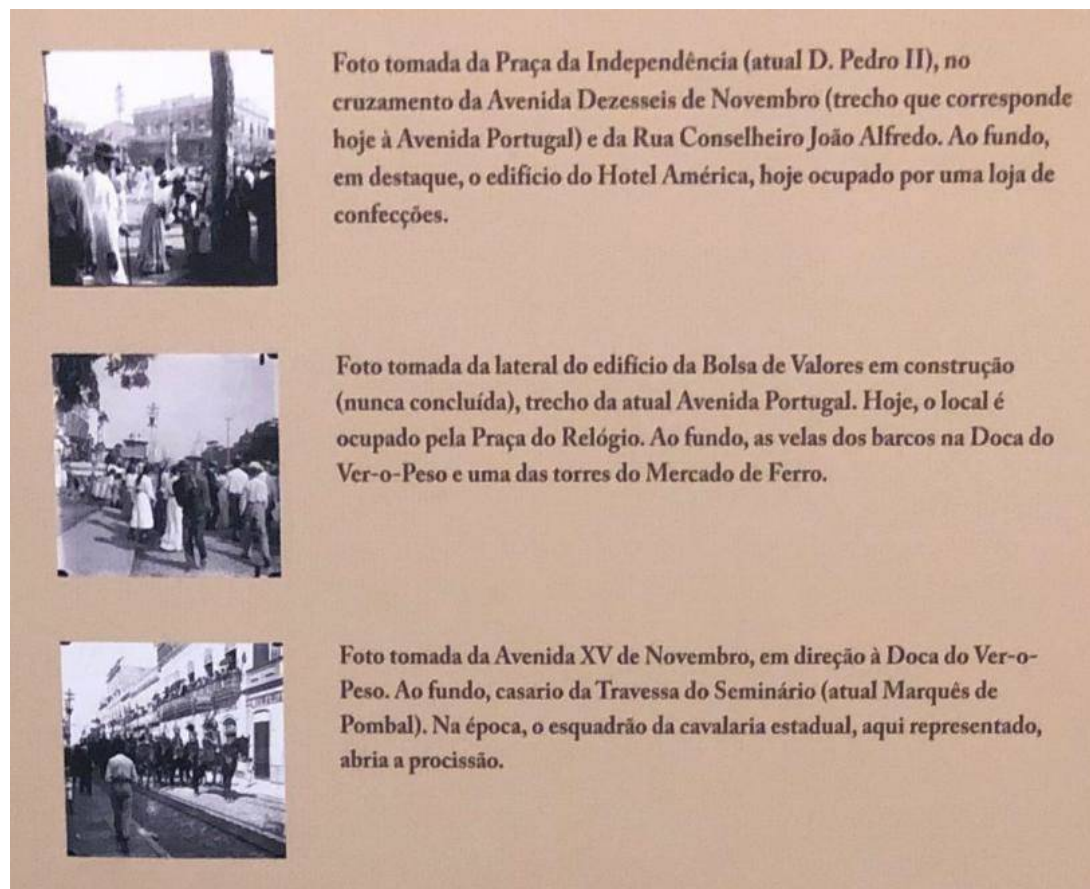
É importante notar que a leitura decolonial não se restringe à crítica das instituições museais, mas envolve a reformulação das metodologias educativas, as quais permitem compreender as fotografias de Huber não apenas como documentos históricos, mas como objetos estéticos que produzem sentidos e afetos. Recontextualiza-las é também reeducar o olhar, reconhecer as camadas de poder inscritas na imagem e escutar os silêncios que as cercam. Assim, o processo de reinterpretação das imagens do Círio, conduzido pela amostra do museu, se torna uma ação educativa em si, em que se convoca o espectador a participar de uma experiência de “desaprendizagem” colonial.

Pacheco (2010) reforça essa dimensão educativa em que o patrimônio, para ser vivido como memória, precisa ser observado criticamente. A educação em museus, segundo ele, deve estimular o sujeito a perceber-se como parte da história e do patrimônio, capaz de interpretá-los. Essa proposição encontra eco nas ações que poderiam derivar da exposição das fotografias de Huber no Museu do Círio, em que essas imagens apresentadas em contextos educativos poderiam suscitar debates sobre quem registra e quem é registrado, sobre como a fotografia constrói representações, e sobre como o patrimônio visual pode se tornar ferramenta de emancipação cultural. No entanto, isso não acontece, uma vez que as descrições das fotografias no museu dão ênfase ao espaço urbano e não às pessoas, tornando-as, apesar das possibilidades de leitura, mais uma vez invisibilizadas.

A quem pertence o Círio de Nazaré? As narrativas do Museu do Círio em Belém (Pará)



**Figura 6.** Imagens da exposição com a localização da fotografia e destaque para alguns locais que a compõem



**Fonte.** Exposição Encontro. Acervo do Museu do Círio em Belém.

Aplicando as ideias de Pacheco (2010) ao conjunto de fotografias de Huber, uma proposta de curadoria educativa decolonial seria interessante, e não somente a exposição das imagens com a descrição que se encontrou no museu, evidenciando tensões de poder e perpetuando invisibilizações, como se pode observar na figura 6, que traz referências como: “Foto tomada da Praça da Independência (atual D. Pedro II) (...) Ao fundo, em destaque, o edifício do Hotel América, hoje ocupado por uma loja de confecções.” Desse modo, uma introdução crítica ao lado das fotografias seria mais adequada, com placas indicando autor, data, proveniência e um texto problematizador que estimularia o debate. Além disso, a mediação se torna indispensável, uma vez que o guia poderia convidar os visitantes a observar pormenores, hierarquias visuais e ausências. Assim, o mediador não estaria presente apenas para “explicar o espaço”, mas para provocar perguntas que levassem o visitante a refletir. Ademais, integrar vozes locais, mestres da tradição, pesquisadores do Círio para definir recortes, legendas e mediações, seria uma forma de promover um diálogo e trocas que por muito tempo





foram ignorados e silenciados, trazendo essa pluralidade de narrativa para o museu e dialogando com as demais manifestações culturais e populares do Círio de Nazaré.

## O Círio é “POP”

Ao visitar o espaço do Museu do Círio e a exposição “Encontros: Círios de Fé, resistência e identidades na Amazônia”, nota-se uma placa com o enunciado “O Círio é POP”. Tal frase conduz o espectador a imaginar uma possível celebração da dimensão popular que o Círio de Nazaré possui, entretanto, as expectativas de conhecer um pouco mais sobre a diversidade que compõe a festividade, composta por grupos sociais, entre eles ribeirinhos, artistas, sujeitos negros, mulheres etc, são frustradas. Isso porque, ao observar a placa, o texto que a acompanha e o restante do acervo, percebe-se a limitação na qual as manifestações populares — muitas vezes associadas ao profano — são retratadas no museu, sendo estas restritas a uma breve menção, que de forma alguma dá conta de narrar suas complexidades e riquezas. Nesse sentido, é essencial que se rompa com a lógica colonial antiga na qual os museus estavam inseridos, uma vez que por muito tempo, preocuparam-se apenas em reforçar narrativas hegemônicas, sem abrir espaços para a incorporação de múltiplas vozes em suas exposições e criações.

O contraste torna-se ainda mais evidente quando lembramos que, historicamente, o Círio nasce das camadas populares e, sobretudo, de uma população majoritariamente negra que sustentou material e simbolicamente a festividade. As fotografias do “Círio Negro”, por exemplo, registradas por Jacques Huber no início do século XX, já expunham uma procissão profundamente marcada pela presença negra: homens, mulheres e crianças que ocupavam as ruas de pés descalços, roupas simples e corpos que carregavam a experiência da escravidão recém encerrada. Nas imagens, a população negra compõe o centro do ritual religioso, enquanto as elites brancas observam à distância, nas sacadas de sobrados — um contraponto visual que expõe de forma contundente as desigualdades raciais que atravessam o Círio desde suas origens.

Historicamente, foram inúmeras as tentativas de cooptação do Estado e da Igreja para que a festa se tornasse parte integrante de suas celebrações. Até então, a festa era organizada pela Irmandade de Nossa Senhora de Nazaré do Desterro, mas, a partir de 1910 a organização passou a ficar sob responsabilidade da Diretoria da Festa, subordinada ao arcebispo e ao pároco de Nazaré, tal mudança revela justamente a tomada de controle da Igreja sob a festividade de origem popular. Sua composição se dá a partir de 30 homens, católicos, que exercem diversos cargos dentro da Diretoria, mas as mulheres, mesmo que afastadas oficialmente das funções administrativas, ainda se envolvem e fazem parte da construção da festa, ainda que não haja o reconhecimento institucional de suas funções. Essa transformação ocorrida no início do século XX alterou profundamente a forma como a celebração vem sendo estruturada até os dias de hoje, já que muitos elementos são retirados ou acrescentados ao longo dos anos.

O Círio de Nazaré não se limita a ser apenas uma manifestação religiosa, mas ultrapassa esse aspecto, possuindo uma dimensão cultural, política, estética e identitária. Sendo um patrimônio considerado intangível, como expõe Viana (2021), ele é dinâmico





e não está petrificado no tempo, ou seja, é passível de mudanças, uma vez que inúmeras pessoas, de diferentes setores e gerações participam da manifestação. Mas, tendo em vista a sua origem popular, é válido nos questionarmos se as mudanças que a Igreja — que detém a organização da festa — propõe dialogam com o querer do povo, que durante vários anos participou, mesmo que de maneira indireta, por meio da Irmandade de Nazaré, da organização da festa.

De algum modo, a Irmandade de Nazaré procurava criar mecanismos de participação popular, não apenas na execução, mas também na organização do Círio. Afinal, a diretoria tinha consciência de seu papel de organizadora de uma festa que era “de todos”, que deveria, portanto, ser realizada “a aprazimento do povo” e não apenas dos diretores. Seria, então, a partir da consideração desse “espírito público” que a diretoria efetuaria ou não a mudança do horário da procissão, fato que acabou acontecendo (HENRIQUE, 2020, p. 278).

As intervenções que acontecem agora, a partir da Diretoria de Nazaré, nem sempre agradam os fiéis do Círio, como a implementação da Guarda da Santa, em 1974, que é continuamente criticada por ser um instrumento de controle que busca afastar a população da imagem sagrada, enquanto insere as camadas abastadas em espaços de privilégio da festividade. Outro exemplo é a Romaria Fluvial, instituída em 1986, que segundo a Igreja, é uma homenagem à população ribeirinha, mas que essencialmente atende a demandas econômicas e turísticas, não se conectando à realidade financeira de muitos dos devotos, principalmente à dos homenageados, que em grande maioria não participam pelo alto custo dela. Além desses casos, tem-se os paticídios — brincadeira tradicional, a princípio dedicada às crianças — além de outras brincadeiras lúdicas de teor cômico durante o Arraial de Nazaré, que pouco a pouco foram sendo abandonadas, visando “civilizar” a festividade.

Percebe-se, portanto, uma tentativa constante de controle do Círio de Nazaré pelas elites e forças religiosas locais, o que escancara uma tensão existente há séculos, entre o sagrado e o que é considerado de valor para a Igreja, versus o profano, representando as inúmeras manifestações populares presentes e entrelaçadas à festividade. Apesar dessa constante tensão, ambas coexistem e estão sempre à procura de sua legitimação, embora a Igreja reforce os valores católicos e sagrados do Círio, é impossível a existência do festejo sem a população e suas manifestações pulsantes que fazem parte da festa.

Nesse sentido, ressalte-se duas importantes manifestações culturais que fazem parte da atmosfera do Círio, mas que permanecem preteridas no Museu do Círio: O Auto do Círio e a Festa dos Filhos da Chiquita. Ambas são carregadas de simbolismos e conversam diretamente com a cidade e o contexto cultural, artístico e político que estão inseridas. As manifestações populares trazem à tona subjetividades que se conectam a partir da performance e alegria ao celebrarem o que há de mais puro e original na festividade do Círio, a diversidade de sujeitos que o compõem e sua essência popular.



O Auto do Círio surge no final do século XX, criado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), e é uma forma dos artistas paraenses demonstrarem sua devoção à Nossa Senhora de Nazaré por meio da arte. O cortejo, que percorre a Cidade Velha, reúne diversas expressões artísticas como a dança, a música e o teatro, além de inúmeras pessoas que o acompanham e que participam ativamente da celebração, não apenas como espectadores. Para Brígida (2008), o Auto possui três matrizes que o fundamentam, sendo elas a matriz dramática, religiosa e carnavalesca, há então, o entrelaçamento entre fé, festa e arte, demonstrando que diversas identidades se encontram com o propósito de celebrar o “Natal” paraense, em torno de alegorias, do teatro de rua, e sobretudo celebram a complexidade cultural de Belém por meio da arte cênica não tradicional.

Já a festa dos Filhos da Chiquita, ou simplesmente “Festa da Chiquita”, surgiu em 1975, inspirada em movimentos internacionais de libertação sexual da época. Nasce como um bloco de carnaval que tem como objetivo tecer críticas à moral e aos bons costumes, mas logo virou um símbolo de visibilidade da comunidade LGBTQIAPN+ que se vê acolhida na festa, como afirmam Fernandes e Seixas (2018). A festa mantém uma relação peculiar com a cidade e com o Círio, marcada por resistência, relações de conflitos e reinvenções, pois busca cada vez mais visibilizar sujeitos LGBTQIAPN+ que historicamente são sujeitos marginalizados, mas que na festa assumem o protagonismo diante do espaço urbano e criam coletivamente um espaço no qual incorporam elementos do sagrado e profano, de maneira política. “As diversas referências ao Círio e à própria Nossa Senhora de Nazaré na festa das filhas da Chiquita apresentam, assim, um caráter de resistência, de contestação, de busca de espaço e reconhecimento social pelos homossexuais.” (IPHAN, 2006, p. 59).

As festas citadas sofrem um processo de afastamento por parte da Diretoria da Festa, que não demonstra interesse em vinculá-las à sua programação oficial. A Festa da Chiquita, em especial, enfrenta perseguições desde o seu surgimento, tanto por parte da Igreja quanto de uma parcela da população que não a considera digna de integrar o Círio. Entretanto, é importante destacar o caráter de resistência dessas manifestações, que persistem diante da tentativa de homogeneização do Círio de Nazaré. Para além disso, é necessário problematizar o porquê de tais manifestações populares serem silenciadas em um espaço museal que se propõe a retratar o Círio, uma vez que estas também constituem parte fundamental da festa, mesmo que não sejam amparadas pela Igreja.

Ao longo dos anos, as finalidades e funções de um museu variaram muito, e hoje entende-se que estes devem ser espaços em que a diversidade e, principalmente, as múltiplas narrativas possam ser expostas, ouvidas e reinterpretadas. Eles, enquanto instituições que representam memórias, possuem um papel coletivo muito importante, não cabendo mais apenas serem um depósito de objetos antigos ou espaços que reforcem apenas uma única história, diga-se de passagem, uma história eurocêntrica e colonial. Para Viana (2020), sua finalidade a partir do século XX, amplia-se, e o espaço museal deve preocupar-se em dialogar com sua comunidade, promover reflexões pertinentes e conversar com as identidades locais. Mas, ao observarmos a exposição do





Museu do Círio, percebe-se a restrição quanto à representatividade da diversidade popular e de sujeitos que caracterizam a festa nazarena.

A presença da placa que anuncia que “O Círio é POP”, embora tenha a intenção de evidenciar a dimensão popular da festividade, mostra-se incompleta, pois não apresenta explicações que contextualizam as manifestações citadas, nem instiga os visitantes a refletirem sobre o enunciado que propõe. A placa acaba funcionando como um elemento decorativo do espaço, sem exercer, verdadeiramente, o papel de valorizar as expressões culturais populares do Círio. Essa pluralidade poderia ser melhor abordada, seja por meio de placas, recursos audiovisuais ou outras estratégias, mas sempre a partir da representação do povo e de suas próprias narrativas. Manifestações artísticas como a Festa da Chiquita e o Auto do Círio, por exemplo, merecem ser apresentadas com descrições que revelem suas histórias e principalmente suas conexões com a origem e festividade do Círio de Nazaré.

A abordagem museológica adotada na exposição do museu enfrenta desafios quanto ao seu papel social, pois se centra em aspectos católicos e oficiais da festividade, o que leva os visitantes a conhecerem somente aspectos do Círio que são convencionados institucionalmente e que, por conseguinte, narram o protagonismo da Igreja diante da festa. O Auto do Círio, por exemplo, poderia ser incorporado de maneira mais consistente ao acervo, pois a partir do cortejo cênico, observa-se a participação expressiva de artistas negros, de grupos de dança afro-amazônica e a presença de referências e homenagens às religiões de matriz africana, que atravessam as coreografias, visualidades e sonoridades das performances artística. Esses elementos revelam que a festividade extrapola o campo estritamente católico e alcança sujeitos de distintas tradições religiosas, demonstrando que o Círio é vivido por múltiplas identidades que, assim, afirmam seu caráter plural.

Para Moura, (2020, p. 121) “A ideia de construção de uma museologia envolvida com a sociedade aparece diante das transformações sociais, do surgimento de novas demandas de grupos sociais que passam a desejar ter participação ativa na construção de sua história e memória”, ou seja, ignorar outras festividades que compõem o Círio de Nazaré é ignorar também sujeitos historicamente marginalizados que são igualmente pilares de sustentação dessa manifestação.

A festa da Chiquita, por ser composta amplamente por pessoas LGBTQIAPN+, não encontra também um espaço significativo de representação no Museu do Círio, é apenas mencionada, não sendo exposta a história e importância da festa. Muito criticada por sua profanidade, é alvo de preconceitos de quem não consegue conceber a ideia da ligação que diferentes sujeitos possuem com o Círio de Nazaré, independente de orientação sexual, ou credo, isso porque o que os une é a fé, a alegria e o desejo de se apropriar da cidade. Mas, narrativas como essa, apesar de seu caráter tão atual, dificilmente encontram espaços em instituições museais, que operam como instrumentos de poder ao selecionarem o que deve ou não ser lembrado.

Articular a relação entre a memória LGBT com museus e o patrimônio é, antes de tudo, uma ação cidadã interessada em colaborar na superação de fobias à diversidade





sexual impregnadas na cultura nacional. Os profissionais de museus que assim o fazem, associam a questão do patrimônio, reconhecendo que a presença LGBT é importante e significativa para a construção do país, seja às personalidades históricas, seja ao retrato de lutas comunitárias. Como em outros temas minoritários, os museus que aderem ao tema assumem uma dimensão pedagógica que certamente não será a que solucionará a discriminação cotidiana e estrutural da cultura nacional, mas, possivelmente, contribuirá para os avanços contrários ao extermínio histórico da população LGBT, entre outras mazelas. (BAPTISTA; BOITA, 2017, p. 111-112).

A ausência desses eventos culturais nazarenos, que carregam consigo uma forte marca de resistência e protagonismo popular, no espaço museal, evidencia a tensão histórica entre a Igreja e o povo, marcada por embates e tentativas de controle por parte do corpo religioso. Contudo, apesar dessas limitações encontradas, o Museu do Círio possui grande potencial enquanto espaço educativo, de escuta e de resignificação de narrativas populares. Nessa perspectiva, ao adotar práticas de arte/educação com viés decolonial, o museu poderá ultrapassar a função meramente contemplativa, ao tornar-se um espaço de transformação social, promovendo ações que estimulem a reflexão crítica, política e histórica sobre a própria festividade do Círio de Nazaré. Dessa forma, o museu passaria a oferecer ao visitante não apenas o prazer estético, mas também a oportunidade de questionar os discursos que o atravessam e de reconhecer-se como parte da construção simbólica do Círio. Assim, a placa que anuncia que “O Círio é POP” deixaria de ser apenas um enunciado decorativo e passaria a materializar-se em uma prática museológica integradora, em diálogo com as vozes e expressões diversas que compõem o Círio de Nazaré, tornando-se um território vivo de trocas e aprendizados.

## Considerações Finais

A reflexão desenvolvida neste artigo sobre o Museu do Círio indica que a festividade em destaque vai além de uma simples celebração religiosa, constituindo-se como um espaço de disputas simbólicas e de construção de identidades. Observou-se que o museu privilegia determinadas narrativas em detrimento de outras, reforçando uma memória oficial que enfatiza o discurso institucional da Igreja e do Estado, reproduzindo, ainda que de forma sutil, padrões coloniais persistentes, conforme apontado por Moura (2020). As manifestações populares, que constituem a essência da festividade e deram origem ao próprio Círio, frequentemente aparecem como referências secundárias, o que restringe a compreensão da festa em sua plena diversidade cultural.

Considera-se, tal como exposto por Henrique (2016; 2020), que a apropriação da festividade pelas elites religiosas e pela Igreja redefiniu suas práticas e hierarquias, afastando-a progressivamente de suas origens populares. Esta lógica se projeta também no espaço museal, onde o protagonismo de negros, ribeirinhos, artistas e sujeitos LGBTQIAPN+ ainda não recebe o devido reconhecimento. A inclusão de elementos como o Círio Negro, o Auto do Círio e a Festa da Chiquita poderia evidenciar de forma mais consistente a participação popular, que se mantém presente e ativa, insistindo em



se afirmar mesmo diante de mecanismos de controle e exclusão. Essas manifestações demonstram que a festa é um organismo vivo, que se reinventa continuamente a partir da resistência e da criatividade de seus participantes, desde a sua origem.

A ausência dessas vozes no acervo e na narrativa museológica evidencia uma lacuna entre o discurso institucional e a realidade social que o Círio representa. Assim, tal como observa Viana (2020), o Museu do Círio precisa assumir o compromisso de dialogar com os grupos sociais que constituem a festividade nazarena, para promover representações plurais e não apenas contemplativas. Nesse sentido, o Museu do Círio poderia ultrapassar o papel de guardião da tradição e tornar-se um espaço de escuta e transformação, abrindo espaço para narrativas decoloniais que questionem o poder e valorizem as múltiplas formas de fé e pertencimento.

Portanto, o Círio de Nazaré é, simultaneamente, sagrado e profano, oficial e popular. Sua grandeza está justamente na coexistência dessas dimensões, que se entrelaçam e se completam. A memória do Círio não pertence exclusivamente à Igreja, nem à instituição museal, mas ao povo que a recria todos os anos nas ruas de Belém. Logo, reconhecer essa pluralidade em um espaço potencialmente educativo é um passo fundamental para que o Museu do Círio se torne, de fato, um território de representação coletiva, onde a expressão “O Círio é POP” não seja apenas uma inscrição contemplativa, mas uma afirmação concreta de diversidade, fé e resistência cultural, e onde a comunidade seja plenamente contemplada pela sua narrativa.

## Referências Bibliográficas

AMARAL, Juliana. **Museu do Círio completa 38 anos na missão de salvaguardar a memória da devoção**. Secretaria de Cultura do Governo do Pará, 2024. Disponível em: <<https://secult.pa.gov.br/noticia/1837/museu-do-cirio-completa-38-anos-na-missao-de-salvaguardar-a-memoria-da-devocao>>. Acesso em: 08 out. 2025.

BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará**. Belém: Tipografia de Santos e Menor, 1833.

BAENA, Antônio Ladislau Monteiro (1869). **Compêndio das eras da Província do Pará**. Belém: UFPA, 1969 (Coleção Amazônica, série José Veríssimo).

BAPTISTA, J.; BOITA, T. Memória e esquecimento LGBT nos museus, patrimônios e espaços de memória no Brasil. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, n. 5, p. 108-119, 2017.

BRÍGIDA, Miguel Santa. O auto do Círio: festa, fé e espetacularidade. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 35-48, 2008.

FERNANDES, Phillippe Sendas de Paula; SEIXAS, Netília Silva dos Anjos. No Círio de Nazaré, as filhas da Chiquita também fazem a festa: resistência, conflitos e reinvenção de uma urbe amazônica. **Revista EcoPós**, v. 21, n. 3, pp. 247–264, 2018.



A quem pertence o Círio de Nazaré? As narrativas do Museu do Círio em Belém (Pará)

HENRIQUE, Márcio Couto. Círio de Nazaré: entre a fé e o espetáculo. *In*: FREITAS, Ricardo Ferreira; LINS, Flávio; SANTOS, Maria Helena Carmo dos. **Megaeventos, comunicação e cidade**. Curitiba: CRV, 2016, p.289-318.

HENRIQUE, Márcio Couto. Participação e exclusão popular no Círio de Nazaré. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 38, p.271-289, 2018.

HENRIQUE, Márcio Couto. Um jogo observante: Paticídio e cultura popular no Círio de Nazaré. **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 36, n. 70, p. 151-181, jan/abr 2020.

IPHAN. **Círio de Nazaré**. Dossiê Iphan. Rio de Janeiro: Iphan, 2006.

MOURA, Ediel Barbalho de Andrade. Arte/educação na perspectiva decolonial em espaços museais e a diversidade de narrativas e saberes. **Museion**, Canoas, n.36, p. 117-126, ago. 2020.

PACHECO, Ricardo de Aguiar. Educação, memória e patrimônio: ações educativas em museu e o ensino de história. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 30, n.60, p. 143-154. 2010.

REIS, José Carlos. **Escola dos Annales**: A inovação em História. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SANJAD, Nelson. O Círio Negro de Jacques Huber. **Médium**, 2023. Disponível em: <<https://medium.com/@ensaio/o-c%C3%ADrio-negro-de-jacques-huber-6b21e4502689>>. Acesso em: 08 out. 2025.

VIANA, Janise Maria Monteiro Rodrigues. Museu do Círio: educação patrimonial e museal em Belém do Pará. *In*: Junior, José Petrúcio de Farias *et al.* **História, Arqueologia e Educação Museal: Patrimônios e memórias**. Teresina: Editora da Universidade Federal do Piauí, 2021, p.289-323.

VIANNA, Arthur. **Festas populares do Pará**. Belém: Anais da biblioteca e arquivo público do Pará, tomo III, 1904.