

Volume 8



# MUSEOLOGIA PATRIMÓNIO

Fernando Magalhães · Luciana Ferreira da Costa  
Francisca Hernández Hernández · Alan Curcino

COORDENADORES

ESECS · Politécnico de Leiria

Fernando Magalhães  
Luciana Ferreira da Costa  
Francisca Hernández Hernández  
Alan Curcino  
(Coordenadores)

# MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO

Volume 8

# MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO

Volume 8

**POLITÉCNICO DE LEIRIA**

**Presidente**

Rui Filipe Pinto Pedrosa

**ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS SOCIAIS**  
***POLITÉCNICO DE LEIRIA***

**Diretor**

Pedro Gil Frade Morouço

**EDIÇÕES**

<https://www.ipleiria.pt/esecs/investigacao/edicoes/>

**Conselho Editorial**

Alan Curcino

(Universidade Federal de Alagoas, Brasil)

Dina Alves

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Emeide Nóbrega Duarte

(Universidade Federal da Paraíba, Brasil)

Fernando Paulo Oliveira Magalhães

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

José António Duque Vicente

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Leonel Brites

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Luciana Ferreira da Costa

(Universidade Federal da Paraíba, Brasil)

Marco José Marques Gomes Alves Gomes

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Silvana Pirillo Ramos

(Universidade Federal de Alagoas, Brasil)

## FICHA TÉCNICA

**Título:** Museologia e Património - Volume 8

**Coordenadores:** Fernando Magalhães, Luciana Ferreira da Costa, Francisca Hernández Hernández, Alan Curcino

**Projeto gráfico:** Alan Curcino, Luciana Ferreira da Costa, Leonel Brites

**Capa:** Leonel Brites

**Imagem da capa:** “Coração de Florim” (2021) por Renan Florindo

**Edição:** Escola Superior de Educação e Ciências Sociais – Politécnico de Leiria

**ISBN 978-989-8797-64-3**

Setembro de 2021

©2021, Instituto Politécnico de Leiria

## APOIOS



**POLITÉCNICO  
DE LEIRIA**

ESCOLA SUPERIOR  
DE EDUCAÇÃO  
E CIÊNCIAS SOCIAIS

**CRIA**  
CENTRO EM REDE  
DE INVESTIGAÇÃO  
EM ANTROPOLOGIA



**cieqv**

Centro de  
Investigação em  
Qualidade de Vida



**UNIVERSIDADE  
FEDERAL DA PARAÍBA**



**REDMUS**  
Rede de Pesquisa e (In)Formação em  
Museologia, Memória e Património



**UNIVERSIDAD  
COMPLUTENSE  
MADRID**

Facultad de Geografía e Historia:  
Grupo de Investigación Gestión del Patrimonio Cultural

À contínua cooperação  
entre os amigos brasileiros,  
espanhois e portugueses  
em torno da Museologia e  
do Património.

## ÍNDICE

<b>Apresentação</b> .....	7
Fernando Magalhães	
Luciana Ferreira da Costa	
Francisca Hernández Hernández	
Alan Curcino	
<b>Prologue</b>	
<b>Public memory as the art of quality maintenance for societal development (some notes on mindset and the context)</b> .....	13
Tomislav Sladojević Šola	
<b>Museos españoles en tiempos de pandemia</b> .....	45
Nancy Farias	
Dolors Vidal-Casellas	
<b>O Jardim i Sensorial de Castelo de Vide</b> .....	71
Manuel da Costa Leite	
<b>Objetos museológicos: a estrutura de um modelo de valoração</b> .....	102
Antonio Carlos dos Santos Oliveira	
Marcus Granato	
<b>O peso de imagens sacramentadas e os desafios científicos e educativos do Museu Paulista</b> .....	137
Cecilia Helena de Salles Oliveira	
<b>Da Casa de Morada ao Museu-Casa de Cultura Hermano José</b> .....	184
Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira	
Bertrand Pereira Martins	

<b>Considerações sobre o conceito de Fratrimento .....</b>	<b>213</b>
Diogo Jorge de Melo	
Priscila Faulhaber	
<b>As coisas, o museu, seus processos e o público: a pedagogia das exposições metamuseológicas .....</b>	<b>234</b>
Manuelina Mara Duarte Cândido	
<b>A simbiose entre Universidades e Museus Comunitários na extensão universitária: o Museu dos Assentados, metodologias, passado, presente e apontamentos futuros ...</b>	<b>255</b>
Leonardo Giovane Moreira-Gonçalves	
Rosângela Custodio Cortez Thomaz	
<b>O Patrimônio Educativo de uma escola de educação básica: memória e formação de identidade .....</b>	<b>299</b>
Ana Paula Borges Eloi	
Ivana Marta da Silva	
Reginaldo Alberto Meloni	
<b>Feito à Mão: Museu do Quilombo do Ipiranga, Conde, Paraíba, Brasil, como Patrimônio Comunitário .....</b>	<b>331</b>
Robson Xavier da Costa	



## **Apresentação**

Vivemos tempos difíceis, até sombrios e estranhos. Tempos de luto, luta e resistência. Tempos de olhar para o outro, ser empático, tempo de ser colaborativo, tempo de se reinventar. Tempos de se permitir estar perplexo e de se ter coragem. E, sendo assim, qual o papel dos museus e do patrimônio nestes tempos?

Os museus desempenham um papel fundamental na oferta de espaços onde possamos refletir sobre o significado do patrimônio e da cultura hoje. Se por um lado os museus como espaços de memória nos permitem conhecer melhor o patrimônio cultural e natural, ajudando-nos a valorizá-lo, por outro lado, o patrimônio oferece-nos um panorama global da diversidade cultural que os museus abrigam. Por isso, ambos são chamados a trabalhar juntos para educar os cidadãos de que é preciso criar novos laços para realizar uma estratégia de conscientização e valorização do patrimônio cultural e natural como recurso que contribui para a humanização e transformação da sociedade. Por outro lado, os museus têm como objetivo social uma diversidade de leituras possíveis que podem ser oferecidas a partir de diferentes perspectivas e perante as quais os cidadãos têm a oportunidade de se posicionar de acordo com as suas preferências e necessidades.

Não é de estranhar, portanto, que diante da situação excepcional que vivemos com a pandemia de COVID-19, observemos como os museus e o patrimônio estão em condições de nos oferecer a possibilidade de superá-la para nos ajudar a sairmos renovados e com nova energia para enfrentar os desafios futuros. A partir dos novos discursos que os museus e o patrimônio assumem sobre o envolvimento da sociedade na vida das instituições de memória, será possível definir o tipo de participação que nelas ocorrerá. Os museus, no contexto da emergência sanitária provocada pela pandemia, foram obrigados a usar uma metodologia participativa que não é mais exclusivamente presencial e física, mas imagináveis de outras formas de apresentar o patrimônio cultural muito diferentes do que os usamos até agora. Portanto, eles têm que estabelecer uma nova forma de se relacionar com os visitantes para que a comunicação seja mais fluida e uma relação mais próxima seja criada entre eles.

Isso os levou a usar novas tecnologias para apresentar e oferecer informações à sociedade. As coleções online são agora muito mais valorizadas do que antes e estão sendo mais promovidas como meio de divulgação do património e da cultura nos museus. Os grandes museus têm aumentado muito a percentagem de visitas recebidas online, bem como a participação e comunicação através da utilização de feedback nos meios de comunicação de massa, utilizando podcasts, Google Art & Culture e realidade virtual, enriquecendo assim a experiência cultural dos cidadãos. A importância que, no passado, foi atribuída às coleções tradicionais, dá lugar à preocupação e ao interesse pela divulgação e pedagogia de novas formas de apresentação de objetos e património cultural. Pretende-se que os visitantes virtuais também se tornem criadores de conteúdos e interajam com outras pessoas preocupadas em transmitir o património e participar na sua divulgação. As novas tecnologias são, portanto, transformadas em verdadeiros instrumentos e ferramentas de divulgação do património cultural.

Assim, os museus são chamados a oferecer às novas gerações de nativos digitais uma comunicação de qualidade em que os visitantes, físicos ou virtuais, sintam-se à vontade e possam interagir de forma a permitir a geração de conhecimento e conteúdo. Além disso, são obrigados a se deslocar e atuar em condições especiais que os obrigam a considerar novas práticas museográficas nas quais o territorial e o físico se transformam em ciberespaço, o património cultural e natural se transmuta em património digital e os visitantes em usuários da Internet com os quais se comunicam uns com os outros por meio das conhecidas redes.

Hoje podemos nos perguntar como deveriam ser as relações entre museus, cultura e património em tempos de pandemia. Os museus são chamados a explorar novos modelos de atuação que sejam capazes de manter um diálogo efetivo com os visitantes de forma criativa, valendo-se dos meios digitais para continuar conservando e compartilhando seu património cultural. Os museus devem ajudar os visitantes a se sentirem confiantes para abordá-los após a pandemia e dispostos a colaborar de forma participativa e acolhedora para voltar à normalidade.

Mas, ao mesmo tempo, será necessário analisar como lidar com os problemas que a crise da saúde está causando e que afetará

necessariamente o desenvolvimento de suas funções sociais, culturais, econômicas e trabalhistas. Sem dúvida, os museus são chamados a enfrentar um novo paradigma em que têm que assumir a tarefa de recriar uma nova imagem do museu na sua relação com a sociedade. Isso significa que eles não serão mais capazes de colocar todo o seu interesse e esforço em programar, de preferência, grandes exposições do tipo blockbuster para atrair grandes massas de público, mas terão que prestar mais atenção aos fundos próprios que mantêm em suas reservas e que geralmente são desconhecidos dos visitantes.

Como em qualquer tipo de crise, nesta também é necessário enfrentá-la criativamente, vendo nela a possibilidade de aprimorar a forma de enfrentar a realidade do património cultural a partir de orçamentos mais inclusivos e globais, que incluem todos os aspectos históricos, culturais, naturais e elementos ambientais, que ajudam a conhecê-lo e valorizá-lo. Será esta diversificação das expressões culturais que terá de ser valorizada na sua devida medida, ao mesmo tempo que estas têm de ser selecionadas para serem expostas a partir dos diferentes discursos museográficos. Talvez estejamos perante a melhor oportunidade para fazer uma crítica construtiva de como a experiência museológica e cultural se desenvolveu durante as décadas anteriores à pandemia e analisar como enriquecê-la com novas fórmulas que saibam se adaptar às necessidades do momento presente. E, neste processo de análise, nunca devemos esquecer a importância de ouvir as sugestões dos vários públicos que estão a exigir uma maior atenção e uma oferta mais enriquecedora e plural do património cultural.

Património e museus são chamados a realizar juntos um caminho que os leve a enfrentar de forma integral qualquer dimensão sociocultural que afeta o ser humano como um todo. Esse é o grande desafio que ambas as realidades patrimoniais têm que enfrentar, numa época em que nada profundamente humano pode ser estranho a elas. Não em vão, o património cultural preservado dentro e fora dos museus deve contribuir para o desenvolvimento e o bem-estar de todas as pessoas.

Aqui, diferentes contribuições escritas por diversas mãos, por autores especialistas reconhecidos, de forma colaborativa e em rede, não pretendem senão evidenciar a importância das múltiplas formas de encarar a realidade patrimonial para que seja conhecida,

valorizada e usufruída por todos os que chegam aos museus e também visitam os monumentos culturais em todo o mundo, por um futuro, sempre crítico e otimista, melhor, através de se fazer ciência transnacional e comunicá-la.

Nesse sentido, temos, portanto, a honra de apresentar à comunidade académico-científica e profissional os mais novos quatro volumes da Coleção *Museologia e Património*, obras já consideradas de referência e esperadas anualmente.

Os livros **Museologia e Património – Volume 5, Volume 6, Volume 7 e Volume 8** dão continuidade à publicação dos Volume 1 e Volume 2, publicados no ano de 2019, e Volume 3 e Volume 4, publicados no ano de 2020, e são resultado de uma cooperação científica internacional que se iniciou com o Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA) – Polo Leiria em 2019, e, desde 2020, com o protagonismo do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais (ESECS) e do Centro de Investigação em Qualidade de Vida (CIEQV) da Escola Superior de Saúde de Leiria (ESSLei), todos vinculados ao Instituto Politécnico de Leiria (IPLeiria), Portugal, juntamente com a Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia, Memória e Património (REDMUS) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil, e o *Grupo de Investigación Gestión del Patrimonio Cultural* (GIGPC) da *Facultad de Geografía e Historia* (FGH) da *Universidad Complutense de Madrid* (UCM), Espanha.

O percurso desta cooperação inicia-se com a publicação de quatro Dossiês Temáticos sobre "Museu, Turismo e Sociedade", respectivamente nos anos de 2014, 2015, 2017 e 2018, na Revista Iberoamericana de Turismo (RITUR), editada em conjunto pelo Observatório Transdisciplinar em Turismo da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Brasil, e pela *Facultat de Turisme e Laboratori Multidisciplinar de Recerca en Turisme* da *Universitat de Girona* (UdG), Espanha. Tais dossiês contaram com o apoio da REDMUS/UFPB para sua publicação entre 2014 e 2017, além do Instituto de História Contemporânea - Grupo de Investigação Ciência, Estudos de História, Filosofia e Cultura Científica (IHC-CEFCi) da Universidade de Évora (UÉvora), Portugal, assumindo a organização e assinatura como Editores. Já no ano de 2018, acrescentou-se ao apoio à publicação o CICS.NOVA/ESECS/IPLeiria.

Os dossiês objetivaram contribuir para as diversas áreas dedicadas a reflexões sobre os espaços museais e o conhecimento museológico, enfocando, sobretudo, uma perspectiva a partir do Turismo, lançando mão de análises sob dimensões sociais, antropológicas, históricas, políticas e econômicas, evocando, transversalmente, os conceitos de cultura, memória, património e educação na constelação das relações entre museus, turismo e sociedade apresentadas pelos autores dos artigos publicados.

Como consequência positiva do dossiê de 2018, realizou-se em novembro ainda no ano de 2018 o I Colóquio Internacional sobre Museu, Património e Informação, organizado pela REDMUS/UEFPB com o apoio do CICS.NOVA/ESECS/IPLeiria, na cidade de João Pessoa, Brasil.

A partir do êxito do colóquio, agregando cooperativamente autores dos dossiês da RITUR como convidados, além de outros especialistas reconhecidos internacionalmente, nasceu o projeto destes livros tendo, por sua vez, como autores professores e pesquisadores do Brasil, da Espanha e de Portugal, dedicados às áreas da Museologia e do Património, com o objetivo primordial de reunir um conjunto de textos científicos capazes de plasmarem a grande variedade e riqueza do que é produzido sobre estas áreas nestes três países.

Os autores que participam de todos os livros oferecem uma amostra muito variada e enriquecedora de quais são os desafios da Museologia atual e de como é necessário apostar em uma Museologia sustentável que leve em consideração a promoção, valorização e conservação do Património Cultural em conexão necessária prática e político-epistemológica com diversas disciplinas, como aqui são encontradas: História, Sociologia, Antropologia, Ciência Política, Turismo, Ciência da Informação, Artes Visuais, Tecnologias, dentre outras. Para o leitor, descortinam-se aqui pesquisas e ensaios contemporâneos sobre a Museologia e o Património inter, pluri, multi e transdisciplinares na perspectiva do que é produzido na atualidade no Brasil, na Espanha e em Portugal.

Neste ano de 2021, temos a alegria e o orgulho de contar com um Prólogo nos quatro volumes apresentados da Coleção Museologia e Património, assinado pelo competente amigo e museólogo croata, o Professor Tomislav Sladojević Šola.

Tomislav Sladojević Šola estudou Museologia Contemporânea na Sorbonne, França, e fez o seu Doutoramento em Museologia na University of Ljubljana, Eslovénia. Foi professor da Universidade de Zagreb, Croácia, desenvolvendo atividades ligadas à prática de ensino e como curador, diretor, editor, conferencista e consultor. Muito contribuiu para o Conselho Internacional de Museus (ICOM). Cunhou termos como “Patrimoniologia” e “Mnemosofia”, dedicando-se, atualmente, como fundador e Diretor do [The Best in Heritage](#), a única investigação e divulgação anual do mundo sobre projetos premiados de museus, patrimónios e conservação desde o ano de 2002.

Vale destacar, para coroar nossas publicações, neste ano de 2021 contamos com as belas capas do Professor Leonel Brites (IPLeiria, Portugal) a partir das fotografias dos “Corações de Florim”, magnífico trabalho do jovem artista plástico brasileiro Renan Florindo, que nos trazem emoções e vários significados em tempos de pandemia sobre a vida. Aqui se encontra a Arte entrelaçada nos conhecimentos e propostas da Museologia e do Património.

Visto tratar-se de publicação internacional, estes quatro livros apresentam em duas línguas oficiais, português e castelhano, os seus capítulos originais, e em inglês o seu Prólogo. Ademais, todo conteúdo de cada capítulo, incluindo as figuras, fotografias, imagens, gráficos e quadros analíticos, bem como suas resoluções e normalização, são da responsabilidade dos seus respetivos autores.

Cabe ressaltar, ainda, que cada capítulo aqui encontrado foi submetido por avaliação por pares às cegas com vistas à qualidade da publicação.

Ao final desta apresentação, fica o desejo a todos de uma profícua leitura na perspectiva de seu uso e de sua ampla divulgação como contribuição à evolução e futuro dos campos da Museologia e do Património.

Fernando Magalhães  
Luciana Ferreira da Costa  
Francisca Hernández Hernández  
Alan Curcino

## Prologue

### **PUBLIC MEMORY AS THE ART OF QUALITY MAINTENANCE FOR SOCIETAL DEVELOPMENT (Some notes on mindset and the context)**

**Tomislav Sladojević Šola**

Chair of [The Best in Heritage](http://www.mnemosophy.com)

Chair of European Heritage Association (EHA)

<http://www.mnemosophy.com>

<https://independent.academia.edu/TomislavSola>

#### **1. The privilege of communication and the value of invoking**

I was given the privilege of contributing an introductory text to this well-respected publication in full liberty granted to the seniors only, I believe. I will use the opportunity with appreciation, but, as announced to the benevolent editors by writing an informal text, hardly more than a collection of lecturer's notes. So the text is not a scientific one, - at least not in form. I hope the readers will bear with me nonetheless.

I speak from the long experience, insight and frustration and claim some professional relevance even if it comes at the expense of the scientific impression. As ever, I write in the first person, giving my insider opinion gathered through a long period of diverse interests and roles that I have assumed in the domain of public memory. All I have ever written is freely accessible at Academia.edu and on my website (mnemosophy.com).

When an idea or thought has an obvious source, quoting is about basic honesty, not so much the matter of scientific norms. We, the actual living, are just like the blooming surface of the coral reef, made possible by those beneath. I was a direct disciple of Georges Henri Riviere and a close colleague to Kenneth Hudson. My websites and The Best in Heritage conference are verbatim dedicated to them. Like people often do, they are (as different as they were) my imaginary interlocutors while writing: what would they say or comment on it?

Some other bright minds of the sector inspire me too (Grace Morley, J. C. Dana, D. S. Ripley, W. Sandberg, Hugues de Varine, Jacques Hainard, Jean Veillard, Pierre Mayrand, Božo Težak and some others), but like all of us, I rely upon some great minds of choice and preference (E. Fromm, L. Mumford, A. Huxley, B. Russell, N. Wiener, Marshall McLuhan, A. Toffler, R. M. Pirsig and many others). The important, usually older others, are behind everything we are, no matter how we may, or indeed, should differ from them. Antun Bauer initiated me into researching museums and curatorial work. Ivo Maroević invited me to the position of assistant professor at the Department of Museology, which he had just founded (1984) at the University of Zagreb.

In some cases, I referred very directly to sources of wisdom and inspiration. In a book I wrote as a kind of glossary of "museum sins" ("Eternity does not live here any more ..."; translated into Spanish, Russian and Latvian), I was widely paraphrasing two wonderful books: "Gulliver's Travels" and "Faust".

## **2. Knowing the broad context as the way to the meaningful mission**

Will for power and flight from freedom, Erich Fromm would claim, prevent us from creating a sane society. The temptation, strive for eternity, the passion for possessing and the pleasure of conquest created conventional museums. The whole matter, compressed into one phrase would be that all that needs to be done is to interpret the need for museums as a pursuit of the divine inspiration of humans, serving their incessant need for perfecting of human condition. Museums are not there for our materiality but for our spirituality, - the temples, not of science but secular spirituality. As R. Barthes said, the only eternity given to humans is that of the human race. Other eternities seem to be reachable by religious projections and speculated upon by philosophy or natural history. Humanist ethic by which we should interpret and communicate the accumulated experience (to guide the world and care for its harmonious development), - that is what museums are about. In my young curatorial years, some 45 years ago, Dillon S. Ripley, a legendary director of Smithsonian Institution was claiming that museums are there for our "survival". The idea struck me as a typical mind opener. Who would have thought that we



shall face it literally by experiencing even the end of species option? Ever since I have heard it from him, I knew that museums ought to be very busy institutions. Well, all good museums are!

It is not the societal groups but the value systems that rule the world. The living humans are all temporarily there as passers-by, as the changing members of humanity; what stays changing at a slower pace and oscillating, are the values in different “packages”. Identity, - the central issue to most of the museums is one of them. They only serve or feed or their Machine as it transforms in time and circumstances. Their museums are the core part of that. Should they be such? Not really. Correctly understood museums are mechanisms of adaptation to some extent but should be a corrective force, the one that serves the change helping us to create it for the simple, banally sounding goal, - of making the world a better place. Shallow words? No. The best museums, like the best people, are just that. The change for the better or the steady invitation to stick to the status quo. How can you recognize the latter? They never excess their selfishness, never transcend their first, pragmatic interests. To recognize them when they disguise requires insight and a professional mindset. In the hands of a professional “open authority” becomes sharing the insight and expertise, whereas the mere chasers of buzzwords lose authority.

Technology is a direct consequence of increasing knowledge but always becomes the extension of ourselves. Our spiritual and moral capacities fail to control this materializing knowledge so it produces almost its autonomous change. We may blame ourselves for miscalculating the effects but a minority, which is increasingly privatizing this development, does it merely for profit ignoring the consequences. Generally, our technology represents our psyche mirrored. Knowledge without ethics is, to put it simply, - harmful.

### **3. The unnumbered revolution and the changed value system**

The world is constantly changing. The mega-trends are usually registered as “revolutions” and we now live in the fourth, that of artificial intelligence, the one changing, mentioned often as “cyber-physical systems”. To remain in the comfort zone of convenient knowledge we decided long ago to understand revolutions as technological. However the theory and practice may chase each other

competing for priority right, it is likely that spark happens in spirit and turns into a concept which, in turn immediately seeks for some further inspiration and finally demands legitimacy from the practical application.

The romantic claim is that revolutions happen due to the epochal inventions of genius minds. But, do technologies happen because the world changes or the radically different technologies change the world? It is not either way, but both ways. Like the circle of theory and practice that Kurt Levine was so ingeniously defining by saying that there was nothing so practical as a good theory. So, revolutions, I believe, happen rather as a change of mindset, of the world view, and the way we juxtapose our values by which we mean to shape our human destiny. We dream and project and crave ideals and values that seem to be the natural part of our spirituality. Naming revolutions after technological changes is therefore only partly true but certainly too sterile STEM-minded. )The awkward balance to this manipulative simplification is the invention of coloured revolutions as the way of warmongering and geopolitical engineering). Humanities, memory institutions included, are supposed to stay out of the way.

The one that dominates Anthropocene is unnumbered and overwhelming, heralded by Tacher and Ronald Regan; it took the leading two global politicians at the time hardly a decade (approx. 1980-1990) to best serve the forces which imposed them as leaders. To this purpose, huge quasi-democratic machinery was engaged to provide them with legitimacy to lead the fatal privatisation of the world. This libertarian movement was adorned by a fake historical alibi dating back to mid-18<sup>th</sup> century Adam Smith's romantic economic moralizing. Instead of "the invisible hand" of the market governing the society, the society gradually slipped into the authoritarian rule of the unobservable forces of the ultra-rich. Velvet totalitarianism provided all needed support, from Nobel prize winners (and juries) to innumerable hired experts in privatized media and became known as liberal capitalism. It is just libertarian and it is not capitalism. Privatisation, meaning the incessant concentration of ever greater ownership means that process is so overwhelming that will not stop at our doors. It changes the way politicians and the masses they manipulate, perceive the world.

Why is this seeming “politicizing” justified in a writing about museums? Because in the last four decades the governing world paradigm changed from product to profit. Before that, profit was the consequence of producing and selling products, whereas, from the early 1980s, the product became the mere means of profit. The process of great commodification took place. Even the culture, even the heritage even the intangible heritage, even their air, water, animals, woods... even the humans, all could have gradually been viewed as an asset. Product was so unimportant that the very labour became unimportant and humiliated. As such it was assigned to the laborious and needy others and that is how the West’ worldview mounted into its geopolitical and geostrategic problem. Such detrimental, involuntal developments inflicted upon others return like a contagious disease.

The consequences of the growing financial adventurism enabled the banks and military-industrial complex to corrupt democratic processes so much that even the global financial crisis of 2008 was itself grabbed as an opportunity for the plunder of public money. It is due to these changes in approach to economy and politics that the working class disappeared and everything legitimately became the potential asset. Commoditisation of the world began. The libertarian triumph was presented as the blossoming of freedom. Whatever the scenario of the fall of the USSR was, the changed paradigm melted additionally its deviated bureaucratic illusion. Gorbachev was not the only person who believed that the world, once principally and predominantly democratic and capitalist will lose reasons for conflicts and (finally) unite its nations to save the endangered Planet. Ayn Rand’s evil gospel and prophecy of triumphal selfish individualism became the most sinister reality. Knowing this, the disintegration of the West seemed at first possible, then obvious and finally inevitable. Of course, an unfavourable prophecy may be rightfully taken as a risky claim benevolently offered only to avoid the unhappy outcome.

Contrary to what new libertarian capitalists claim, Ayn Rand’s destructive celebration of ultimate individualism was not capitalism at all, but an apotheosis of selfishness and greed against any decent humanity. Nevertheless, the clowns from political reality show (as her vulgar followers) can be still worse: “The reason we have the vaccine

success is because of capitalism, because of greed my friends". This "private" statement of Boris Jonson publicly has spread all around the world. How can this man understand why any country should have museums. How could many others, less educated and less obliged by their function?

The depreciation of labour is equally an economic and cultural sin. To mention again the value-less society, the disappearance of the working class led to the extinction of criteria of quality which together with products withdrew into the unattainable 1%. The diminishing middle class made non-culture possible, - a certain state of *dis-culturation* or apathy: the post-modern syntagm "anything goes" imperceptibly slipped into "nothing matters". Cynically, the creators of problems can be easiest recognized at the moment when they present themselves as the saviours from trouble when they propose solutions to problems they have created themselves. Even when disguised into small businesses and franchising, the blueprint reveals the writing of multinational companies. So the offered remedy for devalued labour is in further robotisation, virtualisation of reality, universal income and deeper decrease of quality, rising privatisation of resources by genetic manipulation and patenting of reality as, they convince us, this makes everything more accessible and fights pending famine. It may well be just the contrary and yet, public memory institutions will hardly utter a word like it did not happen before in many ways.

#### **4. Why would the libertarian world be concerning museums?**

So, knowing the context matters. The cultural or creative industry has been the rightful reality but at its fringes and in some of its core areas, the society took care that creativity would not depend entirely upon the whims of any individual or a group. Even socialist countries were in some degrees tolerating this freedom. The western democracies respected and an array of practices, from philanthropic to entirely public financing.

But, still, what has this to do with heritage and museums? Simple: the very idea of heritage is transcending the particular and extends into collective and public. Heritage is about value systems. Protagonists, be they institutions or occupations serving it, - change, but values systems live and govern us. The world not only became

managed (what I naively thought in my PHD to be the call for responsibility) but becomes constantly re-invented, registered, classified, catalogued and then appropriated as ownership, bought, concessioned, “genetically” managed and therefore rightfully owned. Identity has been historically misused for nationalist and economic conflicts. Culture of heritage, or (what it should be defined into) public memory is built upon the basic human need for peace and harmony, for continuation and flourishing of differences as of richness, be it nature of culture. Funnily, most religious people that thank their creator god(s) for the beautiful world, are the most ominous hypocrites. Their monopoly over the God(s) usually excludes others, - exactly that lavish inherited God-given richness. While the three main religions (claiming that God is one and being on bad terms with each other) may be still contemplating the mathematical truth behind it, we may rightfully claim some significant space for public spirituality, because it is exactly that claim that matters. The secular world knows that heritage is but the well-chosen, profoundly studied, attentively cared for and generously communicated wisdom. A responsible and ethically founded human experience.

In brief, what has become a ruthless monetisation of the world, tends to end up as a clearance sale of values, its institutions, its collections and its rights to a public mission. Who will own our memory? Will human beings become obsolete? That “revolution” may pass easily under the societal radars as we fumble with disputable AI, genetic manipulation and planetary mega-brain as a merely technical “revolution”. Much more is at stake. As we are being reduced to the *hyper-mnesic*, autistic character from the “Rain Man” movie, we might still contemplate, however, whether our heritage may hold some superior wisdom than fun stories for tourists that we finally appropriate as a cosy truth. Funnily, all dictators be them old fashioned ones or hidden behind the curtain of the staged democracy see heritage and issuing identity, as their mightiest, ultimate tool.

That engineered consent to the unstoppable right of ownership go so symbolically well with the basic procedure of science, - cataloguing the world seemed like the first phase of possessing it. The changes seem to be irreversible. The subjugation of memory institutions may well be just a technical fact on the way to the ownership of the minds.

## 5. The value framework is always political

Beyond certain basic education, we all form our own knowledge “bubbles”, or quanta, particular compilations of human experience that become uniquely ours, sort of our ever-changing “private” cognitive clouds and pulsating mental maps. All of them, any of them, no matter whom they belong to, - they deserve a chance of sharing, and all take part in an immense “parallelogram of forces” bring about resultant vector(s) representing the magnitude, direction and choices... Any person, community or culture is a unique amalgam of very different experiences. Its frequencies, densities, prevailing tones or types of imagining make us so different, sometimes in the invisible subtleties while at other times differences amount to represent specific civilisations.

Such prevailing patterns of thinking and values dominate the basis of culture and identities; the organisation of any society is about it and stems from it. The span of organisational variants ranges from intentional chaos (which some call liberty) to forced order. Both political options claim to represent the rule of the majority and believe to be able to stop the processes where they choose. Historically, both systems have had the disguised elites that hijacked the mandates from the “masses” and rule in their name. If we limit the critique to the West, which seems to be fair we are talking about ochlocracy, the rule of the mob by its quality, seemingly obsessed with human rights and justice. It is always, except in occasional cases, about interests, staged democracy being a mere tactic of it.

The illusions fed to the masses of the precariat are masking the true power of the obscenely rich but false elites hiding behind the appearance of the staged reality be it news, events, happenings...even conflicts and wars just as well as the tricks which seemingly advocate peace. Only the honest *homo faber* profits from the peace; to the ruling war is always the best business, be it as forced elimination of rules or open plunder. The big privatisation of Eastern Europe was one of the greatest plunders in history: deindustrialisation, de-population, brain drain, deprivation of own banks and resources, privatisation of the functional public sector...

Using the advantage of generalisation to make things obvious let us say that the world today is truly post-democratic and post-ideological. The false elites are always flirting with the social evil of poverty, the cradle of many calamities. So the ochlocracy as a rule of the mob becomes the daily face of democracy: the world of a bland simulacrum, a certain shifted, derivative reality. Such “elites” (by influence and share in decision making) either begin by attacking the culture or, more likely, end by harming it. Any war is like that; any push for power is organized like that. (People from the “first countries”, be them general public or curators dismiss this reasoning judging by themselves). But, to form a world view and meaningful mindset comprises knowing the world, all of them, - the first, the second, the third, and the appearing, shameful “fourth”. That one is composed of our contemporaries, - continents, countries and communities less lucky by their economic and political past, the suffering society, exposed to badly disguised colonisation, permeated by corruption, poverty and slavery.

Globalization is effectively functioning only in the interest of global corporations and as internationalisation of cultures. Most cultures suffer certain schizophrenia as a widening divide between, on one side, a population culturally estranged by the international media-generated “culture”, and, on the other, by the radical alt-right identitarian movement. Neither of the two extreme groups would be happy with long term, non-sensationalist, scientifically based discourse of public memory institutions. Heritage institutions are not protected by the integrity of the profession nor isolated from these processes. They are, on the contrary, increasingly pressured to act in favour of particular interests (tourist industry, corporative strategies, geopolitics, nationalist/chauvinist politics).

Deviations are many and varied. To illustrate it we may remember that museum exhibitions are being replaced by professional exhibition-dealing companies, while the expensive and wayward curatorship is substituted by people from media, marketing and instant “cultural managers”. Any ambitious provincial mayor and his administration will prefer to invest a few hundred thousand dollars to have the “sensational” Andy Warhol’s exhibition or one on “Titanic” and receive 50 thousand visitors than fumble with local curator and forgotten themes or geniuses that boost deep local values. This goes as

far as macabre, necrophilic exhibitions like “Bodies 2.0”, advertised as “Shocking! Impressive! Incredible” in several European cities. Like instead of embracing some relevant future, we are reiterating the primitive concepts: Barnum was doing the same in his proto museum in The States, back in the second half of the 19<sup>th</sup> century.

To illustrate the second “position it would be enough to follow a rising number of nationalist exhibitions with zealous propaganda of national identity that should stand firm against something or somebody... Like we are warming up for some real conflicts. Instead of protecting and affirming what is the most vital and valuable in identities, they are in charge, some museums fail prey to politically misused overtones. There is nothing wrong to build monuments or make exhibitions but only the sense of measure, calculated for the long-term accountability, can protect us from harm by, say, turning masses into nationalist illusions of greatness and uniqueness against dignified, modest pride and sense for diversity. Calibrating and sense of measure do sound as an idealist folly. But thousands of monuments built generations ago got recently demolished. To tell the truth, museums manage often to resist such pressure, seemingly at their loss, because this aggressive energy (and the money and influence that come with it) is then channelled to the streets, stadiums, new “historical” monuments, media etc. Again, if a profession has had existed to insist upon standards, procedures and criteria, if it still could come into being, the care for heritage and identities would not have been hijacked by the radical political right or unarticulated activists. My heart is with the latter, but their solitary act witnesses that they have been abandoned by their museums. Heritage, if exclusive, overstressed and tailored to suit specific interests, myths and narratives, represents the most fertile ground for alt-right or corporative interests. Any society not only requires but deserves a professional response to its threats.

Most of us work in the public domain, some in the memory institutions directly in charge of forming, caring for and communicating the public memory. You must have noted, however, that major social topics are typically opened by the general public or organized citizens, - not by us. We are tolerating the portraits, statues and plaques of slave traders and colonial despots and similar despicable personalities in our institutions, on the squares of our cities



squares. , But, our public lost patience and started to act in the only way it can, - in aggressive, riotous action. That should not be the way in an organized, democratic society, but it is justified in the absence of timely initiative from competent professions.

Again ignoring the inert, dismembered memory institutions, in some European transitional countries, the new nationalist, rightist and vulgarly libertarian regimes took the chance to wipe out or distort the antifascist past by massive destruction of reminders: museums, monuments, sites, libraries, archives, names of streets and squares or even the identity of entire cities. In the post-ideological world, this is not truly politics but historical authoritarian templates that demonstrate efficiency in manipulation with the masses. These templates should have been denounced long ago by all those occupations whose task is to record and evaluate the historical experience.

The decades-long formidable phenomenon of museums “growing like mushrooms” has had many causes and motives, some implicit, others tacitly expected to be fulfilled. Decades ago in a text about it, I remarked that not all of them are edible. If people seem to want their museum, who says they have gotten the one needed? Ready public consent should never be taken for granted. For decades the management and marketing (directly imported from the economy) stressed the importance of research of public need, but, sterilized as it comes out it cannot replace the true force of professionalism which forms a clear, brave vision studying the needs of society. What if people do not know how to formulate their needs. All would agree that they need good health but it takes an autonomous profession to construct the public health service. Marketing is first and foremost the quality product. If we want to be loved, we must love, as an old Latin saying claims. To love means first unconditional giving and affectional care. It agrees well with old wisdom. A Buddhist one says that you cannot miss if you are the same as your target. In the world in which your users are tricked, deceived, abandoned and manipulated, living some illusion of democracy in a betrayed society, - true friends are easily sensed. People feel that museums might or should be the place of security and unconditioned giving, but for most, they are not.

## 6. The power of mindset as a basis of usable professionalism

The vantage point does not change reality itself, but our relation to it. I preach some emerging science of public memory and being rather a solitary radical I use the freedom to be occasionally provocative. It is interesting how a different point of view may paint more intriguing, challenging and dynamic picture of a grand process of transfer of collective experience that we classify into overlapping (memory) institutions. In them, - whatever we are and whatever we may wish to attain, depends upon the world around us: the way it was, or it is or the way it could be. Such shifts in mindset, expressed undoubtedly by many, makes us see possibilities and challenges that we otherwise not perceive.

Webster Merriam dictionary says that mindset is “a mental attitude or inclination” say of voters that politicians may like to determine so that they grab or maintain the power over them. It is also the way of reasoning, a certain life attitude, it later explains. So, one can say, it can be fixed, a sort of stable conviction that guarantees the *status quo* (when we want to preserve and continue something worth it) or be modified (when we need to oppose something or adapt to it) to become the most powerful vehicle of change.

A productive, creative, flexible, receptive mindset is like a formula in arithmetic into which one substitutes ever modified values to attain the correct, credible effect, - be able to apply it to any situation. It is also an equation that has to function no matter what changes happen at either side of it. So, not to obfuscate the point I am making, I wish to say that mere *factography* or learned knowledge does not necessarily help or change anything. If you are a trained curator working in the children’s museum, having passed whatever was necessary to provide you with working skills and you happen to dislike children or be indifferent to them, - the whole effort and prospect are in vain. But, loving children is being them, knowing them, finding the work with them pleasurable and fulfilling; that is the mindset more either important than formal education about it or ideal basis for it. In that case, talent or love are enough to present the correct mindset. When there is a conviction and attitude, only then the knowing the institution and its working procedures (what handbooks are about), -

becomes important. Maybe the god-given, the talented and the very special among us, may hardly need the formal education, but the rest of us, however, cannot do without the training and professional education. We need the regular and organized transfer of the accumulated professional experience. That is one of the obligatory features of any profession.

But only the wider theoretical insight into the society and the way it is managed can help us in building a deep understanding of the society and its functions, - assist us in creating the clear sense of mission. Handbooks are not meant to reach that far as books. A good theory, a scientific discipline, a science maybe, - that can provide us with inspiration and self-assurance as we come to realize that any common good is based upon collective, shared devotion. Knowing that we are not alone, but rather part of society designated with mission acquires the professional consciousness, certain ethics, responsibility, importance, rules and expectations, - that is the way to build any profession.

## **7. Lack of autonomy is always hiding a servitude**

Therefore, both systems are called democratic. So, where do museums stay? With the rulers. Their natural choice would be, with truth, honesty, humanist ethics and virtues of the autonomous profession. Neither of the two extreme systems can tolerate such museums, - representing some independently chosen, researched, cared for and communicated public memory. Sounds ideal to have such a conductor of varieties and curator of values, that like an orchestra, need to produce wisdom to live by in a harmonious society. This is why heritage activities (new statistical term in Australian governmental documents; elsewhere too, obviously) comprising museums, libraries, archives, digitally born actions, and all similar public memory activities were never enveloped into a common theory, let alone specific science. Such a self-confident and autonomous sector would counter-act and at the threats to collective integrity and sane societal reasoning (say, showing how wars compare to natural disasters and unlike the first can all be avoided). That, of course, cannot be allowed. (Here, only a step separates me from being accused of offering conspiracy theories). How it came that the greedy, gluttonous, mendacious, aggressive,

perverted or simply stupid have so much power over us? How come that we promote the values and lives of so many rascals and no-goods, of unworthy, from decadent aristocracy to mass murderers? Having such a huge, scientifically documented insight into the human odyssey, museums are best when controlled at least by the lack of professionalism and obligatory training and by discouraging their strategic unification with other institutions of public memory. Those who know this are frustrated and trap themselves imperceptibly into slow careers.

### 7.1 “Neutralism” and public intellectualism

In ones' life, one meets a few scientists or artists, as all the rest are craftsmen, followers, imitators, reproducers, many of them mastering their trade quite well. So who are the scientists and artists? The rare ones. Those who change the way we see and understand things. Those who change the world for the better, who are bridges, cornerstones, passages, gates, crossing points, sometimes sensors, amplifiers or catalysers, - always visionary.

If deeds, not the words, are let to speak the most pretentious among them are the weakest and always somehow disguised and, often, protected by the professional, social or political statuses and titles. In the case of professors and scientists, one can recognize them first by their fateful seriousness and incomprehensible, almost occult language they use. Some are also biased as servants should be. Others enjoy being useless, as the status of “being neutral” acquired some legitimacy: power holders honour them thus getting out of their way; majority falls for the hype of some romantic “right” to scientific aloofness to the problems of the world. Have you noticed how many scientists and artists manage to be so avant-garde that they miss addressing any problem of contemporary society? Or, when they do, it remains a decorative, agreed, properly dosed one: any neoliberal rascal benevolently cultivates some harmless criticism. This way, the illusion of democracy is shared on both sides of the deceiving mirror. Contemporary artists are a case in the point, as so many are disguised dissidents, false tribunes, salon leftists, pretended rebels and inactive activists. Their proper, just dose of non-conformism flatters their bosses, - from the obscenely rich who control the society to lesser

bosses, in fact, their political, media and cultural concealers. Like the easy-going scientists, such artists provide them with a plausible public image of width and indulgence. Where should we place the majority of our museums according to this societal reality?

Public intellectuals do not have any more the conditions to dedicate themselves to the public good. If they wish to survive in the privatized world, they have to compromise their knowledge, insight and understanding of the public good. In the last three to four decades, in ways that depend upon the system and the country, the science and the arts as a public good are losing ground and slowly sliding into commodification.

Paradoxically, only the countries which are declared authoritarian, stand a chance to keep public interests outside of the reach of profit, and, for those who know better, even they are wrestling with the rising pressure of seeing culture and science as yet another asset.

Learned material, if not interiorized, if not absorbed at some sub-level of mind (as motivation, inspiration etc.) is either useless or even harmful. As the latter may sound exaggerated, one should be reminded that some of the greatest criminals, be them among politicians, military or businessmen have been very knowledgeable but immoral antipodes of wisdom and honesty. Our collective and public memory, written or carved into statues and plaques, is saturated with such fallacies, becoming recently subject to public protests.

Radical thinking is not there for others to agree, but to persuade others into thinking and reflection, to weighing the options and forming their own opinion; the objective is, not just any, but the well informed, ethical and responsible one. That simple proposal is increasingly blurred by the media denunciations and information manipulation of common sense, like “A cui bono” (Who stands to gain from this?). The greatest existing conspiracy is exactly the tirade of disqualifying any relevant testimony by the etiquette of conspiracy. Museums never made it to one of the possible dozen main features of any profession: autonomy as implied right to offer responses to detected questions and needs in the community that finances them. But again, some did of course, in some rare countries and institutions. Be it museology or mnemosophy, any theory let alone science fails its very idea if it applies only to some. (I have amply written about it, as

visible at Academia.edu and at [www.mnemosophy.com](http://www.mnemosophy.com)). Like knowledge, any transfer of memory (turned into heritage and identity), survives in the long run only upon the ethical responsibility. The re-examination of conscience that took place in the West as a spontaneous civil protest enabled the voices of wisdom from the heritage sector to finally come to the fore. Oxford professor and curator Dan Hicks has written a wonderful book on museum ethics, seemingly talking only about British museums and the criminal raid and plunder of Benin in the 19th century (British museums - The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution, 2020).

## **8. The essential role of museums in society or why would we need museums?**

Museums are here to make the world a better place. Why else would they exist? What is public memory there for? To build national/religious identities? Most of the wars were fought in the name of those constructed reasons. Conventional museums are anyhow only expected to support the preconceptions or assist the projected ones. Denied our proper professionalism, they proclaimed themselves some extended scientific elite, there to research the nature of the world. With due respect (while they may contribute to that) – others are created and paid to do precisely that. So, why would museums and other memory institutions boast of being educational or scientific institutions *per se*. One would expect them to be some business on their own, comprising these but taking part, say, in development strategies. Their basic idea was always disturbed by corrupt delusions disguised into scientific fascinations and that basic idea could have been one and only: the noble transfer of collective experience. The memory institutions were supposed to respond to the implicit pursuit of values that merited continuation and were the supposed instrument of survival and improvement. It is so banal to find out that we always tend to smile when photographed. Not meaning to mythicize it, just be reminded: the impulse of our basic survival urge is to leave the best of ourselves behind. We are in a constant game of eugenics: as mankind, we want to be better, but instead of spirituality and wisdom we are either offered vaster oceans of knowledge to drown in, or robots, mutants and cyborgs to choose from. What we need is simple: wisdom.

Responsible, ethically founded and chosen experience of our best predecessors. What new “flowers” on the coral reef know by the self-effacing wisdom, we have to painfully transfer to each new generation.

## **9. Surviving on the endangered planet with the help of professions**

Through the appropriate mindset, we can build up a specific ethos of public service, therefore, an attitude which by itself inspires and guides us as professionals. Either we shall have a well-moderated and reliable process of public remembering so that our entities, be it a family, community or society steadily improve, living harmoniously and in peace, or we shall have an irregular, hectic, manipulated and distorted version of it, leading to social convulsions, unrest, fear, insecurity and conflicts.

Mindset can become a worldview or stem from it. Though liberty has to be universal, we always teach a certain norm, a certain space of negotiated values which the professions, the positive elites, propose that we live by, or rather, that we improve ourselves by appropriating them. So, whatever it may be, the worldview or, closer, the mindset, it is best if it is tolerant towards the otherness and broadly based. It is the mindset that gives the tonality and general orientation to our discourse.

Humankind is curiously and incredibly knowledgeable and able to guide innumerable processes in society, let alone in technology. It uses science and all other means to control the processes, competing with nature. But as species, we have so damaged the Planet and our chances that theorists propose the end-of-the species option as the logical outcome. In national parks (different from museums only by size and our inability to put them in a grandiose glass case) we know by personal name and the chip code most of the rare survivors of the endangered animal species. Are museums an involuntary part of the triumphal hypocrisy? The more we talk about the quality, there is less of it, the more we alarm the less we care about the outcome, the more we warn against threats, the more they multiply. Even civil society has been engaged, alas, turning into a highly manipulated public domain. The excuses are manipulative disguises of our values: liberties, economic prosperity, individual freedoms, human rights, - finally all in the name of the huge privatization. More and more objections are

cunningly labelled as radical activism, denounced as conspiracy and dismissed as subversive.

Pauperised, enraged and frightened citizens do get radical and rebellious, - and easily become subject to the barbarization and aggressive mentality of the horde. So, leaving the good side of globalisation, - as a certain planetarisation of its inhabitants, - we can resort anew to primitive nationalism and religious exclusionism. Only then we can accept that the entire Planet is turned into an unsafe, poisonous and ugly place. If I am wrong, an authority like Zbigniew Brzezinski cannot be (his latest book carrying the title “The Grand Chessboard: American Primacy and Its Geostrategic Imperatives”). Reading abundant sources of the sort, one realizes that museums, public memory institutions in general, are not meant to decide on anything. Participation in making developmental (and therefore political) decisions brings importance and money. That explains why we do not figure in strategic planning nor we get (even) decently paid. It is hard to imagine that memory of any society backing any societal contract, or the simple life of any community even is such a haphazard and unsystematic project.

We all live by some value system. Those who rule us actually rule by the value system that they have either imposed or that we have agreed upon democratically. First, we research, document and select values that deserve continuity, preserve them and mediate them to the community. This is a systemic question of any society. That is what professions do and what they are created for. Public memory institutions cannot take up the task of saving the world by we can contribute to it. Citizens cannot defend themselves without being backed up by professions. The system of selective, ethically responsible remembering is inevitable democratic institute. The velvet totalitarianism is harming the autonomy, integrity and influence of professions with subtle strategies because professions are the best invention in the evolution of the society: autonomous, with its own criteria of quality, obligatory transfer of internal experience its ethics and with its own ideals about the role in society.

To paraphrase the poet W. H. Auden, we are here to make the world better; what others are doing here, as he says, “I would not know”. The world in peril should have had a new, coherent profession



to upkeep its diversity and value systems that still make it so unique. Professions possess the authority to negotiate the social contract.

It is quite likely that we are late to build a new profession. Some well-established ones, like that of medical doctors, are undercut by excessive commercialisation coinciding with the destruction of the dominant role of the public health system in health care. It does sound like a utopian ideal amidst the global process of professions' degradation. If doctors and engineers did not make it how could curators? Most probably they could not. It would be wrong, however, to become a curator not knowing about it. Even worse would be to retire from any curatorial position without an awareness of the underlying mission. This justified frustration deserves to be conveyed to all in the (public) memory sector. Unlike occupations, all professions are respected and prosperous, therefore partners in the social contract. They have their own science, obligatory education, autonomy, ethics (wider as the mere code of behaviour), mission, idealist goal, legislation and licence to be practiced.

## **10. The obsolete nature of individual heroism**

The quality of a society can usually be judged by the common definitions of heroism, by what is considered brave and significant in any society. The advance of modern society is exactly reduction of social risk in the open processes of free negotiation and action, without retaliation against dissidents. As much as public institutions and public intellectuals deserve the blame for opportunistic practices and lack of courage, one should also bear in mind that the prevailing "staged" democracy discreetly but decidedly deals with rebellious among them. Individual heroism is very much expelled from the set of public values. Rightfully so, after romanticism and revolutions are long gone. Not many among the mass public would regard certain radicalism of, say a museum director, in confrontation with the mainstream (politics or media) as an act of justified bravery. Whenever they have chosen to do so there followed either the enraged reaction of their employers or the public. The first is in charge of their power structure and the latter conditioned by national myths and parochialism and expect that museums offer myth supportive of their collective ego.

Individual or institutional courage should be respected but what we need is that it becomes a legitimate practice protected by the influential profession and the prevailing mindset in the society. Why would we rely upon solitary uncompromisingness, causing setbacks in career or the family? Many of us know how much families can suffer because of excessive professional engagement, so a convincing performance of an organized profession should provide safe environment for safe creativity against taking excessive risks. Museum directors and curators are not trained to appropriate some activist stance, but it should be part of their mindset, acquired sometimes by the talent and, regularly, as part of their professional training.

So, to demonstrate courage and independence institutions and their employees can only do it as a system, as an organized profession. To do the same, citizens need a democratic rule. Both do. It suffices for the latter that individuals are allowed to be integrated, independent, free to abstain, resign or simply express an opinion opposite to the higher authority without being sanctioned.

To humanists, be them public intellectuals or curators who are the consciousness of their community, being ignored by the media and being obstructed by the system in providing resources to the projects may become an imperceptible elimination. In some countries, they can easily slip into being publicly badly perceived or typically unable to procure decent life to their families while trying to exercise scientific and moral integrity in their job. Besides the favourable value system that can improve this, the only close solution seems to be in supporting the active existence of autonomous professions. Whereas this may appear self-understood in Denmark or Finland, it is not so in most of the countries of the world where being free is a painful process of accumulating sacrifice, loss, stumbling over invisible social barriers, fighting for autonomy, - all that often ends in being subtly ostracized.

## **11. The innate cybernetic nature of public memory**

The expression *cyber*, came to mean everything related to or deriving from the culture of computers, information technology, and virtual reality. The rare connoisseurs of cybernetics might rightfully claim that the word with its etymology was curiously hijacked while the science itself was largely set aside. The somewhat sloppy

development of the 3rd revolution usurped the term “cybernetics” from its author (Norbert Wiener, 1948) and the brilliant scientific perspective it suggested only to call in its new meaning denoting its virtuality and versatility. Cybernetics was imported into the humanist sciences in the 60s under the presumption that it would help manage societal guidance systems, but little was proved in practice and the concept was mischievously and unfortunately abandoned.

I regret it ever since, as “cybernetic” was a simple term to signify its capacity of governance, as of guidance of a system. The term and the theory behind describe this vision as applied to matters relating to heritage and public memory. I have spent four decades in proposing it, - still very convinced (though unsuccessful) that we need this theoretical argument to attain the status of a profession.

Cybernetics, - often defined as a science about guiding systems, an art of analysis, recognizing desirable development and maintaining the balance by countering the threats. It is about balance and harmony, homeostasis if we apply it to society. Hoping that cybernetics would return I have often written about the cybernetic museum, - the one that actively shapes its present by participating in governing of its community or society. In the 1960s we have been after educational museums, in the next decade, it was cultural action and now perhaps activism, implying will and ability to produce or support social change.

If disorderly oblivion or uncritical hypomnesia are detected by society as threats, it logically develops counteractive impulses with the aim to keep, return or simply achieve the balance. Both calamities can be intentional or spontaneous but are dangerous if used for manipulation and enslavement, - as it is often the case. What heritage institutions should do is use their principles of cybernetics to ameliorate the art of guiding and governing society as a system, assisting in managing it towards certain harmony by the use of memory input. The best means will always be communication. They cannot change the world but they certainly can help to make it better.

Museums should be regarded responsibly as adding themselves to the society as a system helping to guide and regulate it. Most of our environment is regulated and maintained within pre-set conditions by the action of cybernetic devices in constantly unstable or in any new given conditions. Simply, cybernetics is about guidance by counteractive corrections, of knowing where we want to arrive or what we

want to achieve within changing circumstances. Any system, as original cybernetics teaches, analyses its state and using feedback information corrects its further destiny. The great starting position is the character of societal utopia we are closest to, if we have retained any coherent one still.

Beyond its applications in technology where its function is keeping the preset norm, in society, in all types of memory that form the one we constantly negotiate as obliging collective achievement, - the public memory, cybernetics is about *homeostasis*, the very same balance that makes the essence of sustainable development. Of course we have to change the Planet being so many and so demanding as human kind, but we need to do it in cooperation with nature, striking the amount and quality of change which deprives neither of the “partners” of its viability.

When it comes to memory, of course we shall forget and distort what we have retained according to the own or somebody else’s interest, led by the circumstances, - and will be at unhappiest loss. So, we employ some conscious maintenance of the memory. With the first drawing on the cave’s wall, we started a giant human project in which we select and research and document and care and communicate what we have decided to remember. Each one of us does it incessantly, collective memory does it, cultural memory does it, science and art envelop both our criteria and our mnemotechnique into institutions and premeditations that lay behind them.

All we need is that long term memory in our community or society is of a sufficient quality and nobility to lead us in the direction of our ideals, there where our identity lies. As it is obvious, museums are not there to scrutinize others but rather the own society, as a sort of self-knowing and self-evaluation: Like we would be hearing (probably) the oldest motto uniting all philosophies over the ages *Nosce te ipsum!* Know yourself!, as a call for basic wisdom. Others can only be an insight into the diversity as richness, as an opportunity of learning or admiration. All else is simply wrong. Identity, though surprisingly a dynamic variable, must be established in a way so scientifically argued and morally convincing that it provides us with stability and self-esteem, but so credible and honourable that others have no difficulty agreeing to the values it invokes. So, - that to the first it becomes the basis of the quality of life and to the others a pleasure of richness to

know and enjoy and be inspired by. All the notorious branding rests on these assumptions. By the way, when it appeared in the 80s, I felt that as a business it belonged to heritage institutions and not to managers barely accustomed to understanding culture let alone identity. If we were a profession, we might have taken that lucrative and responsible job, mostly turned into a reality show today.

If we all, with the help of the descendants of the victims, built museums for the crimes committed by our ancestors, the past would cease to live as the seed of new divisions and destruction. Museums are a means of continuity of vital forces of identity. All but some. Only museums of suffering and war (such themes can be found in all *musées de société*), no matter how justified, can continue conflicts if they are made uncritically and without all sides participating.

Usually, all we want (purely cybernetically) is to underpin the necessary, useful, and grounded memory, so that the identity the museum is talking about lives on. We always make museums when there is a dying heart of an identity, - not as a replacement for that heart, but as a kind of pacemaker to it, - a reminder and stimulator of its life functions, no matter how changed over time.

The past and death are sinful goals, while the future and life are right. Without this ethical attitude, our memory is not just a memory but can also be harmful.

## **12. Mnemosophy, a name as convention and a signpost**

Knowing the institutional practice and researching the needs for strategies of public remembering may lead to proposing new approaches (heritology /1982,/ mnemosophy /1987/). Like with all inventions, neologisms are there sometimes to illustrate or provoke a certain re-direction or balance rather than to criticize. But, I was always serious about the need for real science in our profession. If proposed innovation is too far from the dominating theory and practices it may be severely opposed. Some people and some ideas have that role of constant reminder and quality of being corrective proposal. Their profit is there, nevertheless, because, as it is said, if you want to know something, then you should try to change it. My claim was recently refused by an international professional authority on the ground that the term “science” is “never used when talking about the

fields of knowledge like philosophy or cultural studies, or museology”. Deriving from an Anglo-Saxon taxonomy often revived in these hypocritical times, by which the status of science is allowed only to the STEM domain, - this persisting conservatism is, nevertheless, embarrassing. It necessarily denies the status to sociology, anthropology or any other “new” sciences from the socio-humanist sphere. The ability to change and advance made us so unique among the species. Can we afford to stop or regress?

Museology is just fine, like all terms if a consensus finds it so, and if we agree on what its content is. That may be the case, but why is it assigned more and more names? So museology is named New Museology, Critical Museology, Post Critical Museology Critical, Museum Studies, Critical Heritage Studies, Radical Museology, Museum studies, Critical Museum Studies, Critical Museum Theory, Social Museology, Cultural Heritage Sciences (Scienze del Patrimonio), or in more recent time, Heritage management / Identity management, Heritage Science or Heritage Studies ... During my career, before and after I attained a certain apostate status I have myself added some more. I taught some as fully approved study subjects (Heritology, General Theory of Heritage, Mnemosophy) and about one I have written a book (freely accessible at my web site <http://www.mnemosophy.com>). Some did not find their ambitions encoded in any variant so have chosen specific terms to fulfil their need for theory (Ecomuseology, Economuseology, special museologies...). All of us, whether openly or implicitly, demonstrated a certain ambition to get closer to a definition that would ( as I have pleaded at ICOFOM conference in Hyderabad, 1988. which was about the use of museology in developing countries) that museology must be a universal theory “that can withstand equally desert drought and tropical rain”. I still think the same and it seems we do not yet have agreed upon any such theory, let alone science. Museology is still misleading any newcomer because the term implies an unspoken suggestion is that it is some science of museum institutions.

Archivists, librarians crave for their attributes of professions in their own right. One condition is seemingly the science of one’s own, - not the theory of particular memory practices but a wider one, - able to assist us to formulate the common idealist goal for all publicly relevant memory practices, - also, the ethics of heritage, trying to find the final

purpose of societal memory. It is not some “*sciencia generalis*” but a suggestion for the scientific basis of a profession that encompasses various, converging memory occupations, be them called LAM or GLAM, memory institutions, or, as I prefer, public memory institutions. Its term composed of compatible Greek words for memory and wisdom, suggests exactly what it says: it is a theoretical discipline about quality memory, the one based upon knowledge formed upon responsible, ethical choices, - wisdom, in fact. We have to name and serve our ideals, be them, wisdom or love or justice, - however unscientific and banal they may sound.

Mnemosophy is a trans-disciplinary science of public memory, serving heritage profession, through which society selects, documents, studies and understands its past, its narratives formed through collective and social memory and moderates the continuous formation and societal use of public memory as the contents of the collective experience transfer.

I follow my fascination for almost four decades in a somewhat wayward, provocative and solitary manner. The heritology that I first proposed (1982) made some success, but mnemosophy (1987) did not. By that time, I was way too far from the mainstream to make any impact. The rather unknown book “Mnemosophy – and essay upon science of public memory” (2015) witnesses that well, though it is freely accessible on the Internet since then. I thought, however, that suggesting a clear direction would count. But the conceptual change I was after can be done only when generated within the system.

### **13. Who is the owner of our common memory?**

Ultimately, if we take it without the least ideological implication, democracy is heavily dependent upon the question of property. Who owns your museums, libraries, archives, national parks, protected natural areas, interpretation centres, history trails, visitor centres, monuments and sites? It is rare and unlikely that the answer is simple and obvious, let alone claiming bluntly that “people” is the one. The real proprietor is, therefore, in control of your public, societal memory, but to quite an extent your own memory. By the nature of things, this cannot be all the same to anybody.

Paradoxically, even if we ignore the fact of ownership, the very character of the Great Greed era manipulates its dependent industries towards excessive marketization. So interpretations can change to suit or boost financial outcomes. Scientists are then being forced into falsifications or are gradually pushed out of the institutions as too expensive. Too often lately we have heard or even seen that “technicians” and communication experts are more appreciated. Maybe AI procedure at the entrance of museums will care that visitors get exactly the experience they are willing to pay for. The increasing literature much present on the Internet is “aimed at coordinating the development of cultural and tourism industries”. Bizarrely, the quotation explains the official reasons why China merged the Ministry of Culture and National Tourism Administration into a Ministry of culture and tourism.

Perhaps a strong centralized state can keep such a flammable mixture stable, but the existing division in the West is still some guarantee that profit will not become the master of heritage. Neither culture nor heritage can exist only as industries, or rather, if they do, we even symbolically abandon the democratic character of the social project. It may seem like a political statement, but the socialism of Eastern Europe allowed workers daily access to top culture. Did we have to reject that unique quality with everything that was wrong? Having free access is also legitimacy, much like public health.

Almost all museums in The States are private but run as charities by their trustees. But the temptations of modern crisis and democratic challenges demonstrated how fragile institutions become if exposed to the time of Great Greed (the term is an early proposal of mine but, naturally, others thought of it too). To illustrate how privatisation casts a long shadow, - let us mention that the very occurrence of private prisons in The States. This scandalous societal perversion, turned into a legitimate practice, as part of a social context they make a privatized culture or memory transfer seem less Orwellian. And indeed, the state, even to its critics, may suddenly seem as merely a corrupt bureaucracy, not a treacherous gang betraying its citizens. Yes, the Stalinist repression was worse but we now learn from it, among other ways, from museums of gulags and alike...

Curiously, when the governing forces find it necessary, Adam Smith's 18-century ideas are called in, but they refrain in disgust at



Marx's 19-century ideas. Though Marx could not have in mind our notion of civil society, he regarded it as linked to the state and representing the bourgeoisie. In Theses to Feuerbach (No.10), he claims that "the standpoint of the old materialism is civil society", while "the standpoint of the new (materialism) is human society or social humanity". If read it with the mind of a post-ideological (possibly post-democratic) standpoint, it calls for eternal ideals. Have we ever desired anything else? Lewis Mumford (*Story of Utopias*, 1922) implies that. At best, utopias are ideal visions concerned with the essential values of life.

We are curating values in museums, not objects. If we were curating objects, the academic discipline would suffice for our expertise and our professional virtue would be merely the expert knowledge. If we are curating the past as an evolution of values, academic discipline is not enough to build our responsibility and mission into our output to make wisdom our professional virtue. So objects are not the objective, but people, the quality of their lives and their ability to progress and transfer what deserves to be continued. National or religious identities cannot be at a loss if by definition and their virtue regard others as equal. The obsession with conquest is a sort of Ponzi scheme of development in which the suffering nature and future generations are robbed to provide quick and unfounded profits. In modern society, colonisation was part of its vision of "development", a methodology of power. It is significant that museums have been showcases of this kind of Western progress from the beginning and only now the brilliant minds among curators and scientists (read Dan Hicks' "Brutish Museums") can tell the appalling truth and launch the call for honesty.

The great manipulative doctrine of western democracy is based upon the rule of the majority, upon the illusion of willingness and ability of masses to practice the virtues of harmonious living in an organized society. So, with rare exceptions, any dominant societal system took care to obtain the mandate from the crowd and rule in the best interests of the power holders. They impeccably indicate the weak points in collective psychology use the fetishist and mythical quality of identity to make it the cause of an irrational threat. So identities are formed through nationalism which always lacks self-criticism and abounds with the fear of others and the different.

Besides, all identities deteriorate and need collective, public care to be maintained. In modern times their violent destruction is rare but colonial ambitions are realised in subtler ways and a global scale. Within the delusive western society, the usual prime cause of the endangering of identities be they natural, cultural or political, - are the interests of the ruling false elites juxtaposed internationally by the might of the corporations and state administrations behind them. The process, even if it may end in the disappearance of identities, is disguised into democratic form.

In a general sense, heritage can be many, - from individual to community's or nation', - but what public memory institutions are about is heritage as public memory, almost by definition essence of democracy and good government, - the quality essence of harmonious development. To assure that heritage is understood as collective value, itself by nature "of the people, by the people, for the people" does not "perish from the earth" (as famous Lincoln's quotation may inspire us) we need a profession, an organized institutional system to care for it. Looks like too much state and almost communist we have been taught to leave it. The impression is that an unengaged and neutral academic stance is serving the rising vision of the privatised world. What is "public" is supposed to gradually slip into the private domain, but this expectation has an overwhelming nature. Turned into the mindset and world view, it will go as far as water and air, devouring public memory institutions in its progress. This can be done gradually by outsourcing management, reducing curatorial presence in museums, by lease public institutions or monuments to private entities....

Most of the curators might have learned by now that the pauperisation of the state will quite possibly result in making concessions that destruct the very professional basis of this responsibility. No deaccessioning can or should happen without the profession itself deciding about it. More clearly, deaccessioning for the sake of financing museums is the end of any decent future of society. Within museums, that can be a rare exception, decided by the collective will of the profession, but it needs to be formed first, with all its prerogatives. Private institutions rarely serve public needs, or they may do, but in a way tacitly agreed as harmless to private interests: much of contemporary art is in the same way commoditized and crushed by the market and media terror of obligatory innovation and

excessive, kitschy modernism at any price. The more the myth of modern geniuses is backed up, there are fewer and fewer of them. Why would Banksy be possible if the entire project wasn't a manipulated failure of art? Why is it that authors like Kurt Vonnegut testify stronger to the true nature of art than art museums? Shall we finally curate the entire truth to our visitors? Art is very much a product of the market and prevailing ideology, - like museums, to tell the truth. Or more to the banal truth, we have to interpret Degas as more a symbolic biographer of his time than an artist predisposed to our subtle formal analysis of his extravagant compositions and specific dry palette. That is why I think that heritage should be more often simply termed as public memory. Out of the same reason and sheer extravagance, I have written a book on science that we have the right and obligation to, naming it mnemosophy. Terms are a matter of convention but they should try to suggest a direction in which to go.

#### **14. Plain honesty vs. The inverse value scales**

I always regarded museums, so packed with reminders of human experience implicitly charged by the task to reveal it a make us more ready to face the challenges or live our lives meaningfully. The eager people in museums often look for that, but it is unlikely that they rationalize their urge. Usually, the museum fills the urge to buy the ready content, often creating cognitive dissonance or simply prevailing with its agenda. Very special museums, compassionate and concerned, offer their visitors the same spiritual fulfilment as any good work of art, a theatre piece, concert or, indeed excellent food or drink would produce. The strive and dedication to quality confirm that this does not happen often enough.

Once too old to continue, former curators turn to reading, gardening or grandchildren - or if they're lucky, all of it. Humanly, that is not bad at all, but their past reaches as far as that. In contrast, a criminal and opportunistic past is always an asset when retiring. A profitable servitude can be reversed into verbal betrayal of former bosses and turned into money and social reputation. One can recognize the past ambassadors, high government functionaries or potentates of corporate empires taking, this time their second trump card out of their long sleeves, and capitalizing their experience by turning it into

an academic career even at the public universities. In the hypocritical world, these false penitents who turned into the great liberal mind and progressive professors are even regarded as valuable. In a way, they may better testify against the wrongful or criminal deceptive nature of the activity they have pursued themselves while in business, resulting in ethically repulsive financial and personal gains. Their magic of being faithful husbands while taking their legal mistresses to the mess is nevertheless a remarkable skill. Anyhow, amidst the fascination with the very idea of success, everybody applauds them for that. Private universities and academies are mostly founded on that fascination and thrive upon it. So, we have but a few such defectors from our sector, apart from maybe some curators and directors of contemporary art museums (where money makers often knock at the doors) who turn up in galleries and auction houses. When at its worst, our sector is more attractive to slackers than to rogues, which, in all its cynicism, gets a certain message across. Some curators make it to universities and institutes and so they overcome the frustration when finding out that museums are primarily communicational business with an obligation to science, rather than vice versa.

Given the privilege of non-scientific discourse, allows me to remind you that worthless and bad people use the same language and same learned and wise words as the most valuable among us may do. Most of them are masters in verbalizing the virtues, an art that has become quite an achievement of (western?) hypocrisy; it now, in the times of fake news, of post-truth and post-fact, being perfected.

Is it not the basic truth that we have to affirm and defend heartily, that museums (public memory institutions) are to be an example of credible discourse? If possible, following the Latin proverbial plea: *res non verba!* Deeds, not words. Research of public opinion demonstrates that people trust museums almost more than any other public institutions. We daily hear the most compromised persons speaking the words that they have the least right to utter. No religion approves gluttonous, vainglorious and authoritarian priests. Such are easy with words and hard on being example. The excessive richness of billionaires is the fault of society. Though being rich by itself is not a sin, possession and ownership cannot be a social ideal. We need to prefer the modest and humble because they can reject privileges and make ethical choices even if that may be

counterproductive for their careers. They refuse what is improper and resign when forced to do compromise their morality. Moralizing has been rightly unsympathetic but honest people and honest museums are the reality and desired one, at that. That can and should be said in museums too. Why would a largely disputable television be braver by claiming (rightfully) that “history is a crime scene”? We never dare to say it but, paradoxically, it is us who have the arguments. And yet, one famous commercial TV channel does it, fighting smartly for the attention, by offering a common got taken away sense reasoning about, otherwise mythicized past.

Kenneth Hudson’s favourite syntagm to describe a job well done was commenting that a certain museum is an “honest” one. Elaborating his vision for my audiences I tried to lecture upon honest museums. It is not so difficult to imagine an unpretentious friendly institution sincerely interested to serve the needs of the community of its users. Is it a moralist tirade to praise honest among people? How unscientific and unimpressive, one would probably comment! A museum from Luxembourg sent a Seasons’ greetings card. Kenneth received one and commented it in one of the EMYA bulletins in March the same year “A museum that does all these things is surely fulfilling its purpose”. The museum stated that it “hopes that their patronage of the museum will:

- help them to rediscover their roots
- forge stronger links with the past
- experience a sense of change
- satisfy their curiosity
- calm their anxieties
- make them become aware of new trends
- strengthen their beliefs
- renew their ideas
- awaken their creativity
- anticipate the future
- breathe the atmosphere of happiness

I have included it into my lectures on the quality of museum product as a slide titled „The dynamic quality“, - a direct reference to R. Pirsig’s „metaphysics of quality“ (Zen and the motorcycle maintenance, 1974). This remains a theory of reality, based upon wholistic

apprehension of virtues other than subjective/objective mindset, and compatible with the understanding of the true nature of the museum. Museums are not about the past but about the present. Their connection with the past has hardly any more connection than Michelangelo's sculptures with the Carrara quarry. But still, the past may be more like a mine from which we will, long and painstakingly, first extract ore (knowledge, insight) and then precious metal - in our case wisdom with all its glorification of virtues. Pirsig calls them *quality*, while Hudson, speaking about the proactive and counter-active understanding of museums, calls good museums *honest*, like would be speaking about the virtuous among the humans. No profession implies that its members could be selfish and socially disinterested and yet correct and plausible. The professions exist to run society, therefore for the common good. A profession that would deal with public memory implies honourable people and such institutions. It should be hard to imagine a real curator with the mindset of taking and not giving. A great curator cannot be but an honest person. The entire innovation of ecomuseums was, in essence, about that mindset.

## MUSEOS ESPAÑOLES EN TIEMPOS DE PANDEMIA

**Nancy Farias**

Universitat de Girona, España

<https://orcid.org/0000-0003-3966-5010>

**Dolors Vidal-Casellas**

Universitat de Girona, España

<https://orcid.org/0000-0002-2731-1808>

### 1. El Covid – 19 en el contexto español

El 12 de marzo del 2020, la Organización Mundial de la Salud - OMS, declara al Covid-19 como pandemia mundial. Esta declaratoria hizo que cada país estableciera medidas extraordinarias e inimaginables en algunos casos y sectores, a fin de evitar la propagación exponencial de este nuevo virus detectado en el 2019.(Hao, Xiao, y Chon, 2020)

Entre las primeras acciones adoptadas por los distintos países fue la del confinamiento. En España propiamente, el *Estado de alarma* fue el mecanismo legal que obligó a los ciudadanos españoles y extranjeros residentes en este país, a mantenerse encerrados en sus residencias habituales (exceptuando diversas situaciones, como la adquisición de alimentos y medicinas, acudir a los puestos de trabajo considerados esenciales, la atención de emergencias, cuidado de personas de la tercera edad, etc.). Ésta inició a las 00:00 horas del domingo 15 de marzo del 2020 y finalizó el 20 de junio del mismo año, luego de prorrogarse por 6 ocasiones. («BOE.es - Sumario del día 14/03/2020», s. f.)

Dicha declaratoria incluyó también, el cierre temporal de las actividades de hostelería, restauración, las actividades educativas en todos sus niveles, así como la suspensión de actividades culturales, deportivas, fiestas populares, reducción del transporte público, cierre de fronteras, limitación de aforos, entre otras; que si bien buscaban frenar la propagación del Covid -19, originaron un duro golpe a la economía en general, pero con mayor énfasis al sector turístico de España,

considerado como líder mundial, y que constituye uno de los principales pilares de su economía, aportando el 11,7% del PIB y que emplea al 12,2% del total de afiliados en España. («Ministerio de Industria, Comercio y Turismo - Estrategia de Turismo Sostenible de España 2030», s. f.)

En el sector de la cultura, específicamente los museos íconos y de gran renombre a nivel nacional e internacional de España, son testigos de los estragos que han surgido tras la crisis de la pandemia. El Museo del Prado, por ejemplo, ha cerrado sus puertas por primera vez desde la Guerra Civil Española, y lo hizo también el Museo Reina Sofía, el Thyssen-Bornemisza, y demás museos nacionales en toda España. («Coronavirus: cierran el Prado, el Reina Sofía, el Thyssen, la Filmoteca y los museos nacionales en toda España | Cultura | EL PAÍS», s. f.)

Durante los casi tres meses de la suspensión de las actividades físicas de los museos españoles, se han puesto en evidencia las debilidades y fortalezas que afronta cada uno de ellos, así como ha mostrado la capacidad de adaptarse, transformar, crear, comunicar y colaborar activamente entre ellos, a fin de superar una crisis que golpea al mundo entero, con la finalidad de continuar su labor de difusión cultural y mantenerse en contacto estrecho y activo con sus públicos.

El presente trabajo investigativo, examinó mediante el análisis de contenido, los *webinars* que surgieron durante el estado de alarma en España, enfocados estrictamente a las reacciones y medidas adoptadas por los museos españoles frente al Covid – 19, y sus implicaciones en el corto, mediano y largo plazo.

## **2. Los Seminarios web o Webinars**

En la actualidad, las tecnologías basadas en internet se han extendido rápidamente a todos los aspectos de la vida cotidiana. (Kear, Chetwynd, Williams, y Donelan, 2012). El arribo e interacción social basado en la web ha aumentado aún más la integración de la comunicación en línea en el trabajo y las actividades de ocio (Donelan et al., 2010, Joinson et al., 2007).

Uno de estos entornos de aprendizaje e interacción social, son los seminarios web o también conocidos como webinar. Este último, es



un neologismo y un acrónimo de las palabras web y seminario. (Gegenfurtner y Ebner, 2019).

Para Gegenfurtner y Ebner, 2029, “Los seminarios web se definen como seminarios basados en la web, en los que los participantes y facilitadores se comunican en vivo a través de Internet a través de ubicaciones geográficas distantes utilizando plataformas virtuales compartidas e interactúan de manera ubicua y sincrónica en tiempo real a través de tecnología de voz sobre IP y equipos de cámara web.”

Los webinar ofrecen una variedad de modos de comunicación como el audio, videos, compartir pantallas, diapositivas, chat de texto, preguntas y respuestas, encuestas, y comentarios en tiempo real, generando valor y cercanía entre los expositores y espectadores. (Kear et al., 2012)

El proceso para llevar a cabo un seminario web, empieza con una planificación del evento y tema a tratar, donde constará desde la fijación del día, hora y duración del mismo, así como el tiempo destinado a cada sección e intervención de los expositores e interacción con la audiencia.

Dependiendo de las plataformas utilizadas para su ejecución (por ejemplo; Google Meet, Zoom, Skype etc.) puede requerirse el registro en línea de los participantes, caso contrario, tienen acceso directo al espacio virtual, con el enlace proporcionado por los organizadores y generado por la plataforma digital utilizada.

Actualmente, un webinar puede acoger técnicamente hasta 3000 participantes, pudiendo aumentar en un futuro. Sin embargo, en el campo educativo principalmente, este número es mucho menor. (Gegenfurtner y Ebner, 2019).

Como requerimientos técnicos y necesarios para acceder y participar de un webinar, deben de estar: conexión a internet, en lo posible de alta velocidad para evitar interrupciones o inconvenientes de conexión, un navegador y/o aplicación instalada en un dispositivo digital, como un ordenador, teléfono inteligente o Tablet.

En resumen, se puede indicar que un webinar es un seminario que se lleva a cabo en línea a través de internet, donde la comunicación sincrónica entre expositores y audiencia se realiza tecnológicamente a través de cámaras web y voz sobre IP. (Gegenfurtner y Ebner, 2019). Una de las ventajas de este tipo de herramientas, es justamente la

ubicuidad y flexibilidad geográfica, que permite la interacción desde cualquier lugar del mundo, (siempre que cumpla con los requisitos técnicos), generando así una mayor participación y acceso a eventos de gran interés, que anteriormente eran de algún modo excluyentes por la dificultad o limitaciones de trasladarse a un lugar físico en concreto.

Los seminarios web se han convertido en una herramienta de trabajo, aprendizaje e interacción social, y, a través de ellos, se construyen metas y objetivos comunes (Häkkinen y Järvelä, 2006). Y es justamente en este tiempo de crisis sanitaria, donde el confinamiento y distanciamiento social, han provocado que las organizaciones públicas y privadas, así como iniciativa propia ciudadana, hayan volcado su mirada a esta alternativa digital, que ha tomado un enorme protagonismo, estrechando distancias y respetando las medidas sanitarias.

### **3. Los Museos, contexto general**

Los museos son quizás una de las más importantes representaciones del patrimonio cultural de una nación, ya que en ellos se condensa el deseo de preservar el legado dejado por sus antepasados, así como el deseo y la necesidad de mantener, seleccionar y difundir aquellos bienes que reflejan la creatividad e identidad de una sociedad (del Barrio, Herrero, y Sanz, 2009).

Los museos juegan un papel importante en la regeneración económica y el desarrollo turístico de los territorios (Moreno-Mendoza, Santana-Talavera, y Boza-Chirino, 2020) ya que son considerados una fuente de riqueza y un imán para el turismo y el gasto resultante (del Barrio et al., 2009).

Según el Consejo Internacional de Museos (ICOM), un museo es “una institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, y abierta al público, que adquiere, conserva, investiga y comunica, y exposiciones con fines de estudio, educación y disfrute, evidencia material de las personas y su entorno”. Son el vínculo principal entre el pasado, el presente y el futuro (Sharif-Askari y Abu-Hijleh, 2018).

Para Del Barrio, 2009; los museos también proporcionan un espacio fructífero para estudios de caso en el campo de la economía cultural, ya que reflejan y delimitan directamente las preferencias y

predilecciones de los consumidores a través de las visitas de los museos, permite analizar la gestión de los bienes públicos, las políticas culturales y planes de desarrollo económico. Así mismo, se indica que los museos juegan un papel importante en la restauración urbana, pudiendo ser clave en algunos casos, para el cambio de imagen de una ciudad a través de inversiones en nuevas instalaciones urbanas que son atributos culturales *ex novo*. Por tanto, los museos son importantes instituciones culturales que tienen la misión de conservar, interpretar, investigar y exhibir el patrimonio (Guccio, Martorana, Mazza, Pignataro, y Rizzo, 2020).

#### **4. Museos del Estado Español**

Según el Ministerio de Cultura y Deporte de España, la aparición de la institución museística en España va estrechamente unida al coleccionismo real, eclesiástico y nobiliario, de donde surgirán las dos grandes tipologías de museos en cuanto a su titularidad: los públicos y los privados.

Los museos públicos tienen como base fundamental las colecciones reales y eclesiásticas. En particular destacan Isabel la Católica, Carlos I, Felipe II, Felipe IV, Felipe V, Carlos III o Carlos IV. La Iglesia, por su parte, acumula a lo largo de los siglos el otro gran tesoro artístico de España, parte del cual pasará tras los procesos desamortizadores a constituir la base de los Museos provinciales, de titularidad pública. («El Observatorio de Museos de España - Observatorio de Museos de España | Ministerio de Cultura y Deporte», s. f.)

España existen más de 1.600 museos según los datos recogidos en el Directorio de Museos y Colecciones de España. («El Observatorio de Museos de España - Observatorio de Museos de España | Ministerio de Cultura y Deporte», s. f.) Son instituciones muy distintas entre sí, tanto por sus tamaños (grandes y pequeños), como por su origen (públicas o privadas), así como por su categoría (de arte, arqueología, etnografía etc.). No obstante, se encuentran unidas por su afán de conservación, investigación, educación, comunicación y disfrute del arte, con la que buscan contribuir al desarrollo de la sociedad.

Están enmarcados en la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, y el Reglamento de los Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos.

Según el artículo 59, 3, de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, “son Museos las Instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural.”

Así mismo, se indica que entre las funciones de los museos de España están:

- a) La conservación, catalogación, restauración y exhibición ordenada de las colecciones.
- b) La investigación en el ámbito de sus colecciones o de su especialidad.
- c) La organización periódica de exposiciones científicas y divulgativas acordes con la naturaleza del Museo.
- d) La elaboración y publicación de catálogos y monografías de sus fondos.
- e) El desarrollo de una actividad didáctica respecto a sus contenidos.
- f) Cualquier otra función que en sus normas estatutarias o por disposición legal o reglamentaria se les encomiende.

Con la finalidad de impulsar y proyectar un potencial museístico conjunto que refuerce la excelencia de cada museo, mismo que contribuya a la mejora de la cohesión social y fomente el turismo cultural, el Gobierno Español crea mediante Real Decreto 1305/2009, de 31 de julio, la Red de Museos de España.

Además, este real decreto contempla la posibilidad de que, de forma voluntaria y siempre previo acuerdo con la Administración territorial competente, puedan adherirse a la Red aquellas instituciones museísticas de titularidad autonómica o local que, reuniendo análogos requisitos, lo soliciten, sin que en ningún caso quede comprometida ni la titularidad de las competencias ni la autonomía de gestión de las mismas.

En tal razón, la Red de Museos tiene la finalidad de promover el intercambio de experiencias y la adopción mediante acuerdo de decisiones comunes, mismas que determinarán la marca común de calidad que distinga a las instituciones museísticas que formen parte de la Red, respetando en cualquier caso la marca o imagen propias de cada institución, la titularidad de las competencias y la autonomía de gestión.

## **5. Metodología**

Dada la naturaleza, circunstancias e impactos sin precedentes del Covid-19, las investigaciones que se están desprendiendo de esta pandemia son relativamente escasas en cuando al análisis de la gestión y respuesta de los museos en tiempos de crisis como la que se vive en la actualidad. Sin embargo, dada la importancia que tienen estos espacios para el fomento de la cultura y el turismo cultural, se hace imprescindible efectuar un análisis de su accionar, considerando principalmente que esta pandemia no solo es diferente a las anteriores (Ébola, SARS, Zika, etc.,) sino que puede tener cambios estructurales y transformadores profundos y de largo plazo para el turismo como actividad socioeconómica e industria. (Sigala, 2020)

Para la realización de este estudio, se adoptó una metodología cualitativa, la cual se caracteriza por un proceso de investigación enfocado en la interpretación y el significado, que tiene como objetivo explorar los fenómenos sociales o humanos. (Manson, 2002; Rice y Ezzy, 2000). Los enfoques de la investigación cualitativa, han contribuido significativamente al campo turístico, logrando una comprensión más profunda de las conectividades sociales, culturales y políticas dentro y para el turismo (Wilson y Hollinshead, 2015).

El uso de la investigación cualitativa, es apropiada cuando existe relativamente escaso conocimiento sobre el tema que se plantea investigar (Singleton y Straits, 2005); ya que tiene como propósito “reconstruir” la realidad de un fenómeno social, tal y como la observan los actores de un sistema social específico (Hernández S., Fernández C., y Baptista L., 2004; Markwell y Basche, 1998).

Para Cortés y Iglesias, 2004, los estudios exploratorios se efectúan, normalmente, cuando se busca examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen dudas o no se ha

abordado antes. En otras palabras, el enfoque exploratorio sirve para familiarizarse con fenómenos relativamente desconocidos (Gómez, 2006).

## **6. Identificación y selección de las fuentes de información**

El presente estudio exploratorio, ha recabado los seminarios web o webinars que han surgido entre el 15 de marzo al 20 de junio del 2020, (periodo en el que regía el *estado de alarma* en todo el territorio español). Los seminarios web que forman parte del análisis son aquellos donde se discute concretamente las reacciones y acciones tomadas por los museos españoles durante y post pandemia. Se han tomado en cuenta aquellos organizados por instituciones museísticas, culturales, universidades y entidades afines a los museos, organizados dentro y fuera del territorio español, y aquellos donde han contribuido profesionales relevantes de este país, con amplia experiencia en puestos estratégicos como; directores de museos, docentes, investigadores, etc.

El promedio de duración de los seminarios web es de una hora y 34 minutos y cuentan con al menos 2 expositores.

Se han recabado un total de 9 eventos que cumplen con los parámetros indicados, tal como se muestra en la tabla número 1, de los cuales 6 de ellos son organizados estrictamente por instituciones españolas (webinarios números 1, 2, 4, 5, 7 y 8), mientras que los 4 restantes (webinarios 3, 6 y 9), son gestionados por pares internacionales, que han considerado en sus participaciones a expositores de gran renombre y trayectoria investigativa en el campo de los museos de España, por lo cual también se los ha incluido en este análisis, por las importantes aportaciones que pudieran dar al estudio.

Es importante resaltar que los webinarios analizados cuentan con la participación de autoridades de instituciones referentes en el mundo de los museos como ICOM y la UNESCO, así como de Directores de Museos de España de gran renombre y prestigio como el Museo del Prado, Reina Sofía, de Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Museo Thyssen-Bornemisza por citar algunos, que los facultan y agregan valor a sus intervenciones, por la experticia en este campo. Por otro lado, también están las intervenciones de los Directores de Museos que tienen una menor incidencia (si se compara con el Prado o el

Bornemisza), como por ejemplo el de Museo del Teatro Romano de Cartagena, Museo de Arte Moderno de Murcia, Museo de la Universidad de Navarra etc., que también son de gran interés, pues muestra otra perspectiva del accionar de entidades de menor envergadura.

Si bien los webinars son eventos llevados a cabo de forma sincrónica o en tiempo real, muchos de ellos son grabados y puestos a disposición del público en general, a través de la plataforma de YouTube (espacio digital donde se recabó la información) que permite acceder a ellos de forma reiterativa, gratuita, sin discriminación de días u horarios, facilitando así, su interpretación y análisis.

<b>Webinarios surgidos en el Estado de alarma, acciones y reacciones de los museos españoles frente al Covid 19</b>	
<b>Webinario, Organización, Fecha y Duración</b>	<b>Participantes y Link de acceso</b>
<p>1. Coronavirus (COVID - 19) y museos. Impacto, innovaciones y planificación post-crisis.</p> <p>ICOM y OECD 10 de abril de 2020 1:30:53</p>	<p><b>Mattia Agnetti:</b> Secretario Ejecutivo MUVE, Italia; <b>Natalie Bondil:</b> Director General Montreal Museum of Fine Arts, Canada; <b>Inkyung Chang:</b> Director Fundador, Iron Museum, República de Corea; <b>John Davies:</b> Economía, Creative Economy &amp; Data Analytics, nesta; <b>Peter Keller:</b> Director General, ICOM; <b>Antonio Lampis:</b> Director General de los Museos MIBACT; <b>Joan Roca:</b> Museo de Historia de Barcelona (MUHBA), España; <b>Ekaterina Travkina:</b> Cultura, industrias creativas y desarrollo local, OCDE.</p> <p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=PIo_8VWMU6o">https://www.youtube.com/watch?v=PIo_8VWMU6o</a></p>
<p>2. Tours, atracciones y museos en la era post-covid19.</p> <p>Civitatis.com 12 de mayo de 2020 1:06:08</p>	<p><b>Maribel Hipólito:</b> Promoción Turística en el Museo Thyssen-Bornemisza; <b>Alberto Gutiérrez:</b> CEO y Fundador de Civitatis; <b>Rubén Rueda:</b> Responsable del tour del Santiago Bernabéu; <b>José Arozarena:</b> CEO de Amigo Group; <b>Brian Álvarez:</b> Miami &amp; LATAM Sales Manager de Big Bus.</p> <p><a href="https://www.youtube.com/watch?v=41YM6u0h9Bc">https://www.youtube.com/watch?v=41YM6u0h9Bc</a></p>

<p>3. Museos en tiempos de pandemia - innovación y perspectivas.</p> <p>Programa Ibermuseos, del cual España forma parte. 15 de mayo de 2020 2:10:10</p>	<p><b>Ernesto Ottone:</b> Subdirector General de Cultura de UNESCO; <b>Alan Trampe:</b> Subdirector Nacional de Museos de Chile, D2; <b>Valeria González:</b> Secretaria de Patrimonio Cultural de Argentina; <b>Patricia Buchwald:</b> Directora Ejecutiva del MuNa, Ecuador; <b>Marina Chinchilla:</b> D. Adjunta de Administración del Museo del Prado, España; <b>Andrés Azpiroz:</b> Director del Museo Histórico Nacional, Uruguay; <b>Mediadora Cecilia Genel Velazco:</b> Directora del Museo Nacional de las Intervenciones, México. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=iF8LxJ3Rfb0">https://www.youtube.com/watch?v=iF8LxJ3Rfb0</a></p>
<p>4. El museo después del confinamiento   Día Internacional de los Museos 2020.</p> <p>Museo Nacional Thyssen-Bornemisza 18 de mayo de 2020 1:02:10</p>	<p><b>Evelio Acevedo:</b> Director Gerente; <b>Guillermo Solana:</b> Director Artístico; <b>Carolina Fábregas:</b> Jefa del Área de Marketing y Desarrollo de Negocio. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=LqHDiR_zPdA">https://www.youtube.com/watch?v=LqHDiR_zPdA</a></p>
<p>5. Museos después de la Pandemia.</p> <p>Bombas Gens Centre d'Art 18 de mayo de 2020 0:45:57</p>	<p><b>Nuria Enguita:</b> Directora del Centro de Arte Bombas Gens; <b>Jose M. García Cortés:</b> Director del Instituto Valenciano de Arte Moderno. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Eq3zJ3kBB0w">https://www.youtube.com/watch?v=Eq3zJ3kBB0w</a></p>
<p>6. Día Internacional de los Museos, los retos en tiempos de pandemia.</p> <p>Uninorte Académico 18 de mayo de 2020 1:25:48</p>	<p><b>Pilar Fatas:</b> Directora del Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, España; <b>Marcelo Godoy:</b> Director de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile; <b>William Alfonso López:</b> Coordinador Académico de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia; <b>Juan Martin:</b> Director del Museo MAPUKA. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=4TZU79G0QH8">https://www.youtube.com/watch?v=4TZU79G0QH8</a></p>
<p>7. Museos por la igualdad: diversidad</p>	<p><b>Juan García Sandoval:</b> Director Artístico del Museo Regional de Arte Moderno de la Región de Murcia;</p>



<p>e inclusión. Museo Cristóbal Gabarrón - Fundación Casa Pintada de Mula, la Fundación Gabarrón y la Fundación Frontera del Conocimiento 19 de mayo de 2020 1:24:58</p>	<p><b>Camilo José Cela Conde:</b> Antropólogo, Profesor Emérito de la Universidad de las Islas Baleares; <b>Elena Ruiz Valderas:</b> Directora del Museo del Teatro Romano de Cartagena; <b>Ángel Carro Castrillo:</b> Presidente de la Open Earth Foundation de Bruselas; <b>Modera: Cris Gabarrón:</b> Director del Museo Cristóbal Gabarrón. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=6WSAM-Vqrgw">https://www.youtube.com/watch?v=6WSAM-Vqrgw</a></p>
<p>8. Arte y museos hoy. Universidad de Navarra 11 de junio de 2020 1:02:40</p>	<p><b>Miguel Zugaza:</b> Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao; <b>Jaime García del Barrio:</b> Director del Museo de la Universidad de Navarra. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=sRx-IOikViM">https://www.youtube.com/watch?v=sRx-IOikViM</a></p>
<p>9. El museo y sus públicos en tiempos de crisis. Programa Ibermuseos, del cual España forma parte. 18 de junio de 2020 2:08:29</p>	<p><b>Américo Castilla:</b> Director de la Fundación TyPA, Argentina; <b>Hugo Pineda Villegas:</b> Director del Centro Cultural e Histórico José Figueres Ferrer, Costa Rica; <b>Olga Ovejero:</b> Jefa del área de Difusión y Desarrollo de la Subdirección General de Museos Estatales, España; <b>Manuel Gándara:</b> Divulgación Significativa, México; <b>Ana Carvalho:</b> Museóloga, investigadora y miembro del grupo Museus no Futuro, Portugal; <b>Mediadora: Laura Fernández:</b> Coordinadora del programa cultural de Medialab Prado, Madrid. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=7PjIGKKBbg4">https://www.youtube.com/watch?v=7PjIGKKBbg4</a></p>

**Tabla N. 1** Listado de Webinarios utilizados para el análisis del presente trabajo. Ep.

## 7. Análisis e interpretación de los datos

Como ya se había manifestado, el análisis e interpretación de datos se realizó mediante la adaptación de la técnica del análisis de contenido, que es definido como un método de investigación observacional que se utiliza para evaluar sistemáticamente el contenido simbólico de recursos textuales y no textuales registrados durante la investigación (Abela, 2002; Kolbe y Burnett, 1991).

Para ello, se procedió a una codificación abierta, a partir de la cual se obtuvieron cinco categorías que serán presentadas y desarrolladas en la sección de resultados propiamente: los impactos generales e inmediatos del Covid-19 en los museos de España, la tecnología y nuevos públicos, apoyo en situación de crisis - efectividad de las redes de colaboración museística, reapertura a la “nueva normalidad” y un análisis general de cómo se desarrollaron los seminarios web.

## **8. Resultados**

En este apartado se presenta los resultados obtenidos de la codificación abierta de los 9 webinarios analizados y que cumplían con los parámetros antes mencionados.

### **8.1. Los impactos generales e inmediatos del Covid 19 en los museos de España**

Entre los impactos y preocupaciones inminentes y que son reiteradas por los expositores (conformados en su mayoría por representantes de entidades museísticas de gran reconocimiento y trayectoria dentro y fuera de España, funcionarios con puestos estratégicos y con una incidencia relevante en el sector cultural, museístico, académico e investigativo) se recaban las siguientes necesidades:

- Necesidad de recursos financieros para el mantenimiento y sustento de gestiones administrativas, de talento humano o personal, instalaciones, equipamiento y el acceso a la conexión a internet.
- Se hace notorio el requerimiento de recursos humanos y financieros, para el desarrollo, ejecución y sustento de proyectos que promuevan servicio al público, desde el distanciamiento social, como por ejemplo de personal especializado en el manejo de redes sociales, creación de contenido y mediación en formatos digitales, tan demandados en la actualidad.

- Necesidad de trabajar en planes de mitigación y adaptación a corto y mediano plazo de proyectos y áreas de las instituciones.
- Protocolos y proyectos de apoyo en la seguridad física y sanitaria para los trabajadores y los visitantes.
- Apoyo para el desarrollo de plataformas y divulgación de contenidos, exposiciones, visitas en línea, personal especializado.
- Necesidad de formación y capacitación virtual en temas como el uso de medios virtuales, gestión de riesgos, planes de gestión etc.
- Conservación de colecciones y digitalización.

Como se observa, la necesidad de conservación de colecciones, ha quedado rezagada de las principales prioridades generadas por la pandemia.

Como lo manifiestan varios de los expositores, ante la crisis sanitaria que se vive actualmente a causa del coronavirus, los museos también se verán seriamente afectados con la reducción de sus presupuestos (pues no son un ente aislado). Si antes de la llegada del Covid -19, los recursos eran insuficientes, ahora su escenario se avizora con mayor dificultad.

Las taquillas de los museos íconos de España se han visto seriamente afectadas, pues su mayor audiencia es un público extranjero, el cual por ahora se ve limitado a visitarlo presencialmente. Al regir el estado de alarma que implica entre otras cosas, el cierre de fronteras, cierre de este tipo de infraestructuras culturales, limitación de la movilidad etc., medidas que si bien buscan la contención del virus, afecta a toda la economía del país y de los museos.

Sus presupuestos deberán dejar de lado aquellas acciones que se tenían planificadas al mediano o largo plazo, y que no se ajusten a la “nueva normalidad” (término utilizado por varios panelistas, referente al contexto que se vivirá finalizado el estado de alarma) y exigencias sanitarias que modificarán la forma de hacer y vivir la experiencia en los museos.

Ante estas razonables preocupaciones, algunos de los museos han manifestado que han visto en el espacio digital, una oportunidad no solo de mantener el contacto con su público, sino de poner a disposición de ellos, un material especial, al cual puedan tener acceso

por un importe económico razonable, generando de esta forma, alternativas de ingresos económicos. Otra alternativa es la venta on-line de sus artículos del almacén, como recuerdos, accesorios etc.

Sin visitantes, no hay ingresos; y dado el régimen de financiación, éstos deben volverse creativos, maximizar los recursos y minimizar los gastos.

Otra de las preocupaciones y/o medidas que tienen que afrontar, son la reducción del personal (especialmente los del ámbito de la educación como han acordado la mayoría de los ponentes), así como la suspensión de proyectos o recortes de áreas. Es el teletrabajo la alternativa por la que se ha optado, con el objetivo de mantener la conexión con sus públicos, evitar la suspensión total de las actividades del museo, y preservar los puestos de trabajo

## 8.2. La Tecnología y los nuevos públicos

Otro de los puntos que mayor énfasis dieron los expositores, son al uso de la tecnología y redes sociales (Facebook, Twitter, Instagram, Youtube etc.) como alternativa de acercamiento y fidelización de sus públicos.

Para algunos de los expositores, y dada las características de la situación sanitaria y recomendaciones para el distanciamiento social, la tecnología se ha convertido en un aliado estratégico, que si ya venía teniendo un protagonismo importante antes del Covid - 19, ahora se ha afianzado aún más.

El Prado ha reaprovechado su material digitalizado, con lo cual ha puesto en marcha y de forma inmediata a la declaratoria de alarma y cierre de museos en España, la iniciativa “Prado contigo” en todas sus redes sociales, logrando triplicar su audiencia en Facebook, he incrementado en 6 veces más en Twitter, según lo ha mencionado Olga Ovejero, funcionaria de dicha entidad. (Webinar Nro. 9)

“Los números no mienten” decía Ovejero, y se manifestaba la necesidad de acompañar a la ciudadanía en general, en los duros momentos que representó la pandemia en sus inicios, para lo cual se buscaba y seleccionaban contenidos del museo que se asemejaban a lo que se estaba viviendo. Se brindó acceso a colecciones, visitas virtuales, reproducción de videos con expertos en arte, que le daban un valor añadido a las obras que este museo posee. El Prado pudo hacer y

trabajar en muchos aspectos de comunicación e interacción con su público, que los pequeños museos y con escaso presupuesto, no pudieron lograrlo, sumando a ello la carencia de material digital de sus obras y de no poseer personal especializado en el área digital, creación de contenido, comunicación y marketing.

Algo parecido al Museo del Prado, lo pudieron hacer el Reina Sofía, el Thyssen, el Museo Nacional de Arte de Cataluña, por citar algunos.

El llevar las colecciones a un formato digital, provocó también, que se incorporen nuevos públicos, aquellos que por limitaciones económicas y de diversos factores, no han podido visitarlos y deleitarse de sus obras presencialmente, ahora tengan la oportunidad de hacerlo en línea. Esto ha llevado a tener públicos de otros países, de otras edades, gustos, necesidades y expectativas, que el museo debe recabar, analizar y ofertar. Por lo que ahora los museos deberán plantearse, ¿cómo lograr mantener la atención de esos nuevos públicos?

Algunos panelistas indicaban que es una alternativa más para democratizar el acceso a la cultura. (Webinar Nro. 1 y 3) Y es justamente la democratización y acceso a ésta, que encontró otro punto de debate entre los panelistas, pues si bien la tecnología abre la posibilidad de que todo el mundo pueda acceder a sus salas y colecciones en formato digital, es necesario la conexión a un punto de red o internet, servicio que no es público y que para acceder al mismo debe ser pagado. La cuestión es si luego de esta pandemia y de que muchas personas perdieran sus trabajos e ingresos económicos, tendrán la posibilidad de costear un servicio de internet (muy variable en tarifas y proporción al salario en los distintos países del mundo). ¿Será para todos fácil acceder a los museos virtuales, o en su efecto y luego de que los museos abran sus puertas, este conglomerado podrá costear y priorizar una entrada a estos espacios?

Como bien lo manifestó uno de los expositores, la tecnología es una herramienta que fortalece el trabajo que lleva a cabo los museos, y que la pandemia aceleró la utilización de la misma, no solo en este sector, sino en todos en general. Si bien el visitante presencial es fundamental, el campo virtual es o debe ser un complemento. El mundo virtual está allí, y también permite recibir al público.

Por otro lado, también se discutió y se mencionó, que la digitalización tampoco debe concebirse como una panacea (webinar Nro. 4, 6 y 8); pues si bien las circunstancias excepcionales que estamos atravesando han hecho que se adopte este tipo de alternativas, es justamente esa premura de tiempo por buscar y ofrecer una solución, lo que ha provocado un poco desarrollo en sus contenidos y oferta al público.

Los espacios museísticos, de menor envergadura principalmente, al verse limitados por sus recursos económicos y de personal experto en temas digitales, han tenido que ir aprendiendo sobre la marcha, publicando en algunos casos, contenidos escasos de valor.

Una de las ponentes, puso a consideración también el hecho o reflexión, de que varios museos tuvieron tal interacción en redes, que lo consideraba como una reacción de pánico, ante el olvido que puedan tener de sus públicos. Era como un grito de pánico, por un “no nos olviden”.

Por lo tanto, se hace necesario que dichos espacios culturales consideren a la tecnología como complemento a la visita presencial. Se deberá pensar entonces si el territorio físico de los museos, es igual al digital; ya que dependiendo de ellos se deberá elaborar, diseñar, y difundir contenidos que eduquen, difundan y pongan en valor distintos elementos, de tal forma que ayuden a la construcción de una sociedad más crítica y reflexiva.

La digitalización vino para quedarse, pero es responsabilidad de cada entidad museística, analizar si la narración digital es correcta o apropiada, está cumpliendo su función, es interesante y/o atractiva al público, genera valor. Además, los procesos de mediación deben ser indispensables en los contenidos digitales.

Pero la tecnología no solo se enfoca a abrir las colecciones, la tecnología ocupa hoy un protagonismo mayor por el temor de entrar en contacto con el virus; por ello, situaciones que antes eran opcionales, hoy se vuelven obligatorias, por ejemplo, la compra on-line de las entradas, reservaciones previas, pago con tarjetas etc. Por tal razón, éstas han de ser fáciles de aprender y recordar para sus visitantes.

### 8.3. Apoyo en situación de crisis - efectividad de las redes de colaboración museística

Una de las situaciones que más ha llamado la atención en estos webinars, han sido las muestras de aceptación a estas iniciativas, que ayudan a generar valor, contenido, intercambio de experiencias, que ha sido sin duda uno de los aspectos mejor valorados, pues los museos de mayor renombre, son los que han servido de referente, para afrontar esta situación de crisis.

Si bien en España existe la Red de Museos, como lo han referido algunos expositores, en muchas ocasiones esta figura queda como una mera formalidad (webinar Nro. 4, 5, 8 y 9), ya que en la práctica aún se encuentran inconvenientes para una colaboración efectiva.

Ha sido justamente la pandemia, quien ha provocado una colaboración más activa, donde los museos que mejor han reaccionado a esta crisis, han ido generando manuales, procedimientos, normativas y protocolos entorno al Covid 19, que han servido como guía para la adaptación a las distintas realidades de cada museo.

El llamado general es de un acercamiento más profundo, ágil y completo. La colaboración no solo debe darse entre museos, sino con bibliotecas, entidades de educación superior o universidades, y en general con entidades estratégicas que permitan y garanticen la difusión cultural en su sentido más amplio.

Entre los ejemplos que se presentaban, están por mencionar algunos, de personal, si en un museo cuentan con varios especialistas de cierta rama, éstos pudieran colaborar temporalmente en otros museos. Si se utilizó ciertos materiales para alguna exhibición y luego han de ir a una bodega, esos materiales bien pudieran servir para otro museo.

Pero la colaboración iba más allá, se proponía, por ejemplo, que dada la limitación de recursos económicos de los pequeños museos, y de los costos que implica el diseño, gestión y ejecución de plataformas virtuales educativas, los museos pequeños podrían adherirse y participar activamente a las plataformas de los grandes museos, o agruparse con otros de igual tamaño.

La colaboración en estos momentos es fundamental y debe verse materializada compartiendo y racionalizando recursos humanos, materiales, colecciones etc.

#### 8.4. Reapertura a la “nueva normalidad”

Quizá esta sea una de preocupaciones más grandes que tenga el sector de los museos, seguida claramente por el tema económico. Y es que el futuro es de total incertidumbre, ante lo cual difícilmente se pueda acertar a algo verás y definitivo.

La nueva normalidad, definitivamente no va a ser la misma a la del 15 de marzo del 2020, fecha en la que entro en vigencia el estado de alarma en España, a causa de la pandemia generada por el Covid – 19. En ello concuerdan todos los expositores.

Los protocolos y demás recomendaciones dadas por la sanidad han sido implementadas en cada espacio museístico según lo aseguran sus representantes que ha participado en los webinar; según comentaron, adaptar las medidas sanitarias no ha sido un mayor reto, pues bastante experiencia tienen con el gestión de aforos, el no tocar o manipular las obras, esculturas etc., así como mantener una distancia prudente frente a ellas, son medidas que se aplicaban desde mucho antes de la llegada del coronavirus; el trabajo se ha dado en cuanto a la señalización, marcar el recorrido de por dónde debe ir el visitante, se tratará de evitar en lo posible el cruce entre el público y personal del museo, la adaptación de lugares para el suministro de soluciones de hidroalcohol, gestionar y priorizar recursos económicos para la adquisición de mascarillas para el personal de la institución museística, como para facilitar a aquellos turistas que no la posean en ese momento. Se encuentran trabajado y/o reforzando aplicaciones tecnológicas que permita principalmente, comprar las entradas en línea, gestionar las reservas de visitas, venta de accesorios del museo etc.

Sin embargo, ¿cómo evitar el miedo al contagio por parte de los empleados del museo y que esto se vea reflejado o transmitido a los visitantes?, ¿cómo afectará las nuevas medidas de restricción de aforo a la experiencia de la visita al museo? Para algunos panelistas (webinar Nro. 4) lo ven como una oportunidad de disfrutar del museo de una forma más íntima, ya que por la limitación de aforo, serán pocas las personas que puedan estar cerca (no menos de los 2 metros de distancia), sin embargo para otros (Webinar Nro. 5), los ven como algo no tan positivo, pues justamente la restricción de aforo, hará que se



tenga un límite de tiempo para visitarlo, ya que deberá darse la oportunidad de que más personas accedan respetando los protocolos y distanciamiento social.

La restricción del aforo, influirá directamente en el número de visitantes a los museos, por tanto ¿se dejará de preocuparse por el número de asistentes y se dará mayor énfasis a la calidad de la experiencia? ¿Cuáles serán las acciones extramuros que los museos llevarán a cabo? ¿Se cambiarán las formas de financiación de los museos?

Son varias las interrogantes que se plantean en cuanto a la reapertura de los museos, muchas de ellas aún son difíciles de contestar por lo incierto del escenario que está por venir.

### 8.5. Análisis general del desarrollo de los webinars

La dinámica de los webinars gira entorno a una presentación efectuada por la persona moderadora, la cual presenta a los expertos, pone en contexto y explica cómo está planificado el evento. Hace unos cuestionamientos y hay por lo general dos o tres rondas de intervenciones por cada ponente, una ronda de preguntas recogidas a lo largo del seminario web, y finaliza recogiendo los aportes y puntos más sobresalientes.

En general, se puede señalar que los webinars se desarrollaron de forma amena, interactiva e interesante.

Se evidencian problemas técnicos como en el webinar Nro. 4, donde el evento inicia propiamente en el minuto 9, dejando los minutos anteriores con la información relativa al seminario web. Los problemas de audio fue el común denominador, pues el moderador o moderadora, pedía silenciar los micrófonos de los expositores que no estén interviniendo, a fin de evitar ruidos que interfieran con la ponencia de otra persona, y cuando debían intervenir, se olvidaban de activar sus micrófonos, pasando un par de segundos hasta que se corrigiera; lo mismo pasaba en ocasiones con la cámara. (Webinar Nro. 6 y 7)

Las interacciones con el chat y visualizaciones se ven incrementadas conforme pasan los minutos. Sus audiencias no solo son locales (España), sino que tienen un alcance a países principalmente de América Latina (Argentina, Chile, Ecuador, Brasil, Perú, México etc.).

Las preguntas planteadas por el chat, son filtradas por los moderadores, y redirigidas a los ponentes para sus respectivas respuestas, o en su efecto se van contestando con la explicación de los demás panelistas.

La mayoría de los webinars incitan a no desconectarse, pues los temas abordados y en especial el relato de las experiencias propias de cada institución, enriquecen su narrativa y cautiva a los espectadores a tomar notas de las cosas positivas y negativas que han surgido durante el confinamiento.

5 de los 9 webinars sujetos de estudio, se desarrollaron entre el 15 y 19 de mayo del 2020, como iniciativas alusivas al Día de los Museos (18 de mayo), y que en este año tenían como tema principal “Museos por la igualdad: diversidad e inclusión”.

## **9. Discusión**

El objeto del presente trabajo exploratorio, fue analizar los contenidos de los webinars surgidos durante el estado de alarma de España, (9 en total) referente a las medidas adoptadas por los museos españoles en el corto, mediano y largo plazo como consecuencia de la pandemia del Covid 19. El aporte de este trabajo tiene varias finalidades, una de ellas es servir de base para futuras investigaciones y la otra proporcionar un panorama general de las acciones adoptadas por los museos en tiempos de crisis.

La búsqueda de los seminarios web se los hizo en la plataforma de Youtube, donde se efectuó una discriminación en los siguientes términos: debían ser webinar organizados por instituciones museísticas, culturales, universidades y entidades afines a los museos, organizados dentro y/o fuera del territorio Español, y aquellos donde han contribuido profesionales relevantes de este país. Los seminarios web debían de contar con al menos dos panelistas o expositores de gran relevancia y trayectoria laboral, investigativa, o académica, y que debían haberse generado entre el 15 de marzo al 20 de junio del 2020. Las palabras clave de la búsqueda fueron: webinar, seminarios web, museos, España, Covid – 19 y pandemia.

Luego del análisis y de la codificación abierta de los seminarios web, se obtuvo 5 categorías principales en las que coinciden la mayoría de los expositores; los impactos generales e inmediatos del Covid-19

en los museos de España, la tecnología y nuevos públicos, apoyo en situación de crisis - efectividad de las redes de colaboración museística, reapertura a la “nueva normalidad”, y un análisis general de cómo se desarrollaron dichos eventos.

En cuanto a la primera categoría, se evidencia la clara y profunda preocupación de los actores, en cuanto a la modificación de sus presupuestos y disminución de ingresos por concepto de taquilla, alquiler de espacios, o venta de los accesorios del almacén de los museos. El decremento de sus ingresos, ha hecho que se recorte personal, principalmente de los equipos de educación, se suspenda y elimine proyectos y áreas que no son relevantes y apegadas a las necesidades actuales. Por otro lado, se hace visible la necesidad de contar con personal especializado en el uso u manejo de plataformas digitales, llámense redes sociales, páginas web etc., que permita un mayor acercamiento y captación y fidelización de los públicos. La interacción con los públicos en los medios digitales, les ha permitido captar nuevas audiencias, con nuevos gustos, criterios, edades exigencias etc., que pone a prueba al departamento de creación de contenido y al de comunicación, de adaptar sus publicaciones y materiales a estos nuevos visitantes.

Se observa también que el aspecto de la restauración y preservación de su patrimonio, ha quedado rezagada por las necesidades sanitarias urgentes.

Por otro lado, el tema de la tecnología ha sido objeto de análisis desde varios aspectos. Por un lado se ha mencionado que han servido como una alternativa para acercarse a los públicos, pero también se ha indicado que por el afán de dar una respuesta inmediata, algunos de sus publicaciones carecen de valor y por tanto pasan desapercibidas. Se ha comentado que la alta interacción, podría considerarse como un grito desesperado a no ser olvidado por sus públicos. En definitiva, la mayoría de los ponentes es consiente que la tecnología vino para quedarse y que la pandemia ayudó a su rápida adaptación.

Los espacios virtuales también sirven para acoger visitantes, por lo que es necesario brindar las facilidades de uso y entrega de material productivo y útil, el cual es logrado gracias a un adecuado manejo de contenidos, y mediación con los públicos a los que este enfocado.

Si bien para los museos pequeños, el crear contenidos digitales interactivos, así como la administración de estas plataformas resulta complicado por las limitaciones económicas, se ha propuesto la colaboración efectiva de la red de museos. Que deje de ser solo una figura en papel, y pase a ser algo real.

Pero no todo debe girar en torno a lo digital, como bien se lo señalaba reiteradas veces por los panelistas, la visita de forma física no podrá ser reemplazada por ninguna tecnología, por lo que se hace imprescindible que los museos empiecen a pensar en cómo llevar sus colecciones de forma segura a sus públicos. Varios de ellos ponían a consideración exposiciones al aire libre u otras iniciativas que permita retomar ese acercamiento físico. Deberán de dirigir sus miradas al público local, a dejar de pensar que viven solo de visitantes extranjeros, en especial para las grandes instituciones museísticas, cuya demanda era altísima.

El regreso a la nueva realidad, es una de las categorías que más ha inquietado a los ponentes, pues ante un futuro incierto y una pandemia sin precedentes, se hace casi imposible dar una respuesta fiable y certera.

Se han especulado escenarios, pero se trabaja en lo meramente certero, es decir, asegurar el distanciamiento social, mantener y asegurar las medidas sanitarias, con la finalidad de evitar posibles rebrotes y con ellos retroceder y/o volver a los inicios de una pandemia realmente trágica.

En cuanto al análisis mismo del desarrollo de los webinars, en términos generales se ha de manifestar que fueron ejecutados de forma interactiva, con panelistas que por su experticia y trayectoria profesional, aportaron significativamente a la formulación de cuestionamientos, ideas y propuestas en pro del sector museístico.

Se presentaron algunos inconvenientes técnicos, como desactivación de audífonos, cámaras web, que no tuvieron mayor incidencia en el desarrollo del mismo, pues fueron solucionados en pocos instantes. Vale indicar que este tipo de incidentes o novedades, se los podría considerar propios de esta época, donde su uso se volvía más necesario y su adaptación era sobre la marcha.

## 10. Conclusiones y recomendaciones

El presente trabajo ha recabado información de los webinars surgidos durante el confinamiento en España, luego de declararse el Estado de Alarma por la pandemia mundial a raíz del Covid-19, dejando ver un panorama general de las acciones tomadas e implementadas por los museos españoles, durante y post confinamiento. Surgiendo problemáticas muy puntuales en torno al decremento de sus ingresos y con ello el alto riesgo de suspender o paralizar definitivamente proyectos y áreas como las de educación, u otras consideradas importantes por la vinculación que existe con la sociedad, y que se ven limitadas por las nuevas medidas sanitarias. Esa reducción de ingresos por sus taquillas, alquiler de espacios, venta de souvenirs etc., ha afectado directamente y de forma más significativa a instituciones museísticas con autogestión y de mayor demanda en el territorio español. Sin embargo, los museos públicos y de menor envergadura, pueda que también vean reducido su presupuesto debido a las consecuencias económicas dejadas por el coronavirus y que afecta a todos los sectores.

Es entonces, donde se cuestiona si se seguirá manteniendo como indicador de éxito, al número de visitas físicas que tiene el museo mensual o anualmente, considerando las limitaciones de movilidad, cierre de fronteras, y reducción del turismo en general. ¿Se dará prioridad a la cantidad antes que la calidad y experiencia de la visita?

La tecnología ha jugado un rol importante en este tiempo, y muy seguramente se la mire con otros ojos, luego de que la pandemia hiciera que se adapte a ella de manera obligatoria y rápida, descubriendo o reinventando nuevas formas de continuar conectados y en interacción con sus públicos. Es por ello que muchos museos optaron por reforzar sus contenidos virtuales, abrir digitalmente sus galerías, buscar entre sus archivos y brindar nuevas experiencias a su audiencia, produciendo la captación de nuevos públicos, que deben ser fidelizados.

Como puede notarse, los resultados obtenidos de la presente investigación, es de gran interés y utilidad para futuras investigaciones en este campo, pues brinda un panorama general de la situación que

vivieron los museos en España, y su accionar ante una crisis sin precedentes.

De la investigación y análisis realizado, se desprenden varias interrogantes que se espera puedan ser contestadas con otras investigaciones que profundicen y complementen a lo planteado a continuación: ¿Será el Covid – 19 una oportunidad para transformar el modelo y concepto de museo?; ¿Cómo los museos van a replantearse con el uso de la tecnología? ; ¿Servirá la pandemia como excusa para aquellos museos que se resistían al uso e implementación de esta, para que la adopten definitivamente?; ¿Cuáles serán las formas en que los museos busquen llegar a sus espectadores extramuros? ;¿Cómo puede salir el museo a encontrarse con el público? ;¿Qué habrán aprendido los museos en este tiempo de crisis sanitaria?; ¿Estarán listos ante posibles rebrotes del virus y un nuevo confinamiento?; ¿Se continuará con las exposiciones masivas (consideradas exitosas) o se preferirá las de menor público?; ¿Cómo interpretarán los museos las nuevas realidades?; ¿Reabrirán todos los museos, y si es así, bajo qué circunstancias?;¿Su público se ha mantenido, ha vuelto?; ¿Los grandes museos seguirán dependiendo del turismo internacional, o regresaran a los públicos locales?

Preguntas que tendrán respuesta muy pronto.

## **Bibliografía**

BOE.es - Sumario del día 14/03/2020. (s. f.). Recuperado 12 de agosto de 2020, de <https://www.boe.es/boe/dias/2020/03/14/>.

Coronavirus: cierran el Prado, el Reina Sofía, el Thyssen, la Filmoteca y los museos nacionales en toda España | Cultura | EL PAÍS. (s. f.). Recuperado 12 de agosto de 2020, de <https://elpais.com/cultura/2020-03-11/coronavirus-el-mundo-de-la-cultura-pone-en-mayo-sus-esperanzas-tras-el-aluvion-de-cancelaciones.html>.

Cortés, M. E., y Iglesias, M. (2004). Generalidades sobre Metodología de la Investigación. Universidad Autónoma del Carmen, Primera Ed, 1-105. Tomado el 24 de julio de 2020.

del Barrio, M. J., Herrero, L. C., y Sanz, J. Á. (2009). Measuring the efficiency of heritage institutions: A case study of a regional system of museums in Spain. *Journal of Cultural Heritage*, 10(2), 258-268. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2008.08.012>.

El Observatorio de Museos de España - Observatorio de Museos de España | Ministerio de Cultura y Deporte. (s.f.). Recuperado 16 de agosto de 2020, de <http://www.culturaydeporte.gob.es/observatorio-museos-espana/el-observatorio-de-museos-de-espana.html>.

Gegenfurtner, A., y Ebner, C. (2019). Webinars in higher education and professional training: A meta-analysis and systematic review of randomized controlled trials. *Educational Research Review*, 28(September), 100293. <https://doi.org/10.1016/j.edurev.2019.100293>.

Guccio, C., Martorana, M., Mazza, I., Pignataro, G., y Rizzo, I. (2020). An analysis of the managerial performance of Italian museums using a generalised conditional efficiency model. *Socio-Economic Planning Sciences*, (November 2019), 100891. <https://doi.org/10.1016/j.seps.2020.100891>.

Häkkinen, P., y Järvelä, S. (2006). Sharing and constructing perspectives in web-based conferencing. *Computers and Education*, 47(4), 433-447. <https://doi.org/10.1016/j.compedu.2004.10.015>.

Hao, F., Xiao, Q., y Chon, K. (2020). COVID-19 and China's Hotel Industry: Impacts, a Disaster Management Framework, and Post-Pandemic Agenda. *International Journal of Hospitality Management*, 90(June), 102636. <https://doi.org/10.1016/j.ijhm.2020.102636>.

Hernández S., R., Fernández C., C., y Baptista L., P. (2004). Metodología de la Investigación. Mexico: McGraw-Hill Interamericana.

Kear, K., Chetwynd, F., Williams, J., y Donelan, H. (2012). Web conferencing for synchronous online tutorials: Perspectives of tutors using a new medium. *Computers and Education*, 58(3), 953-963. <https://doi.org/10.1016/j.compedu.2011.10.015>.

Manson, J. (2002). *Qualitative Researching*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications Ltd.

Ministerio de Industria, Comercio y Turismo - Estrategia de Turismo Sostenible de España 2030. (s. f.). Recuperado 12 de agosto de 2020, de <https://turismo.gob.es/es-es/estrategia-turismo-sostenible/Paginas/Index.aspx>.

Moreno-mendoza, H., Santana-talavera, A., y Boza-Chirino, J. (2020). Perception of governance , value and satisfaction in museums from the point of view of visitors . Preservation-use and management model. *Journal of Cultural Heritage*, 41, 178-187. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2019.06.007>.

Sharif-Askari, H., y Abu-Hijleh, B. (2018). Review of museums' indoor environment conditions studies and guidelines and their impact on the museums' artifacts and energy consumption. *Building and Environment*, 143(July), 186-195. <https://doi.org/10.1016/j.buildenv.2018.07.012>.

Sigala, M. (2020). Tourism and COVID-19: Impacts and implications for advancing and resetting industry and research. *Journal of Business Research*, 117(June), 312-321. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2020.06.015>.

Singleton, R. A., y Straits, B. C. (2005). *Approaches to social research* (4th ed.). New York, NY, USA: Oxford University Press.

Wilson, E., y Hollinshead, K. (2015). Qualitative tourism research: Opportunities in the emergent soft sciences. *Annals of Tourism Research*, 54, 30-47. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2015.06.001>.



## O JARDIM *i* SENSORIAL DE CASTELO DE VIDE

**Manuel da Costa Leite**

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal

<http://orcid.org/0000-0003-2828-4677>

Nas últimas décadas, os desenvolvimentos da IA, Inteligência Artificial, e a designada IoT, *Internet of Things* [Internet das Coisas] vêm colocando novos problemas mas também novos recursos e novas soluções tecnológicas, abrindo por vezes horizontes de soluções completamente novos. É neste contexto de fundo tecnológico inovador que se justifica apresentar o Jardim *i* Sensorial de Castelo de Vide, junto ao Centro de Experiência Viva / Museu Tiflológico, também em Castelo de Vide, em Portugal.

### 1. Apresentação geral, jardins sensoriais

O Jardim Sensorial de Castelo de Vide, ou porventura melhor, o Jardim *i* Sensorial e Dialogante de Castelo de Vide, é um jardim sensorial convencional no sentido em que se dirige aos 5 sentidos, da visão [ver], da audição [ouvir], do tacto [tocar] e do olfacto [cheirar], e até eventualmente do paladar [saborear], o que já seria por si mesmo suficientemente interessante, se ficasse por aqui; mas o Jardim *i* Sensorial e Dialogante de Castelo de Vide quer ir tecnologicamente mais longe e pretende recorrer também e ainda à introdução do áudio, numa dimensão *proativa*, não estritamente musical, “passiva”, de deleite, como música de fundo mesmo que relaxante e terapêutica; o *i* Jardim Sensorial de Castelo de Vide recorre a dispositivos dialogantes [tipo *chatbots* ou *assistentes virtuais*] permitindo que uma criança [normovisual ou] cega, ou um adulto, interpelem as árvores do jardim, dialogando com elas sobre si ou sobre a sua natureza, ou mesmo sobre outros seres, outros *itens* das proximidades, numa amplitude estratégica subordinada aos princípios tecnológicos da IoT, a Internet das Coisas; por exemplo, centripetando a dada altura os muros históricos que abraçam o Jardim, trazendo à liça, à ilharga, por

exemplo, a Muralha medieval de Castelo de Vide, fazendo-a intervir também no diálogo, “pedindo-lhe que apresente o seu ponto de vista”, esse tremendo ponto de vista histórico com uma escala brutal de séculos. E é extraordinário como esse diálogo patrimonial a 2, como qualquer diálogo, passa assim, em transversão, a um diálogo mais enriquecido, a três, o que em rigor o transforma num *triálogo*.

Tudo o que é +, acrescenta e enriquece, e é por isso bem-vindo.

De modo o menos formal e técnico possível, digamos que os Jardins Sensoriais até agora têm-se dirigido – e muito bem – sobretudo aos sentidos do *tacto* e do *olfacto* e por vezes ao *paladar*, permitindo que os visitantes cegos ou com baixa visão possam tocar, provar sabores e sentir o cheiro de árvores, plantas ou frutos no e do Jardim. Esclareça-se que os Jardins Sensoriais se dirigem a todos, a um universo amplo de visitantes, não apenas a visitantes com limitações percetivo-sensoriais, psicomotoras ou cognitivas, embora se reconheça que porque enfatizam, exacerbam alguns dos sentidos como o tacto, o olfacto ou o paladar, fiquem frequentemente associados a essas comunidades mais condicionadas.

O Jardim Sensorial e Dialogante de Castelo de Vide é também nesta acepção um jardim sensorial convencional porque se dirige igualmente aos 5 sentidos embora mais enfaticamente aos sentidos do *tacto* [tocar], do *paladar* [provar sabores] e do *olfacto* [cheirar, sentir aromas]. A estes sentidos, porém, o Jardim *i* Sensorial de Castelo de Vide pretende acrescentar – e é essa a inovação específica do seu Projeto -, sobretudo o áudio e numa dimensão *proativa* porque – como dissemos já - não usa o áudio apenas para reproduzir um fundo musical por mais belo, relaxante e terapêutico que seja, mas recriando, entre outros, dispositivos tecnológicos dialogantes que permitam que quaisquer pessoas (adultas ou crianças) (cegas, com baixa visão ou normovisuais) interpelem as árvores ou mesmo outros itens do jardim, dialogando com elas; as crianças surdas ou com deficiência auditiva significativa poderão também dialogar, mas por escrito e com teclado, se bem que nesta fase inicial do Projeto [fase inicial, 00, Celeste] o foco se concentre sobretudo na comunidade invisual, com limitação total ou parcial da visão.

## 2. Jardins Sensoriais paradigmáticos

É mais que razoável que pela ordem natural e histórica das coisas tenham emergido alguns exemplos de Jardins Sensoriais, os quais se tornaram paradigmáticos, ou seja, passaram a assumir de algum modo um papel de padrão, em conceito ou em execução. Uns porque foram os primeiros, pioneiros ou precursores, outros devido a quaisquer circunstâncias especiais que lhes emprestaram notoriedade especial, efectiva ou simbólica.

A matriz vinda de **França**.

Pela história e pela conjugada presença carismática de Louis de Braille, não surpreende que tenham vindo de França e até simbolicamente no contexto singular de Louis Braille, algumas influências relevantes sobre o conceito e execução de Jardins Sensoriais.

A influência do conceito geral do Jardim Francês vs jardins “à inglesa” bem como em particular o Jardim Monet, um precursor da ideia de jardins dirigidos, com planeamento e *targets* selecionados, ainda hoje persistem na concepção e execução dos Jardins Sensoriais. Simbolicamente e em particular, a recente iniciativa (19 e 20 de setembro de 2020) do Jardim dos 5 Sentidos, no Museu Louis Braille, integrada nas Jornadas Europeias do Património 2020, são a comprovação dessa *magistratura de influência*.

“Le jardin des cinq sens invite les visiteurs à une exploration de tous les sens autour d’une pergola formant un tunnel qui représente la nuit (perte de vue), au bout duquel, tous les sens sont sollicités.” (cf. <https://www.journees-du-patrimoine.com/SITE/musee-louis-braille--coupvray-249859.htm>, consultado em 15 de Junho, 2021).

**Espanha**, o Jardim Sensorial da **ONCE**

Na Europa e não apenas em Espanha, o Jardim Sensorial da ONCE é uma referência. Apresentado como *El jardín de los sentidos de la ONCE*, a *Organización Nacional de Ciegos de España*, o Jardim cobre 1.200 m<sup>2</sup> [o de Castelo de Vide tem 1.170 m<sup>2</sup>] e marcou padrão pela escala do empenho financeiro assumido, com uma fonte financeira última nos Jogos de Azar administrados pela ONCE.

Mantém ligação para parceria com Castelo de Vide.

### **Bremen, um Jardim Sensorial e inovações tecnológicas**

De influência europeia, o Jardim de Bremen é mais um Jardim paradigmático. Com 1.600m<sup>2</sup> o Jardim Sensorial de Bremen integra-se contudo no Knoops Park, um grandioso e histórico parque com mais de 2 séculos de existência e 65 hectares de área [650.000 m<sup>2</sup>]. É um Jardim Sensorial paradigmático mas convencional; mas é em Bremen que se encontram a atitude e as potencialidades tecnológicas mais próximas dos princípios de desenvolvimento tecnológico de Castelo de Vide. Com a participação ativa da Universidade de Bremen [a grande instituição local do conhecimento], criou-se uma atitude e amplitude de aplicações tecnológicas tecnicamente próximas. Veja-se a experiência de *Mixed Reality* interativa, há cerca de uma década atrás, em 2002.

“Interactive Mixed Reality installations combine multimedia with novel multi-modal interaction techniques. As an example of mixed reality environments the "Sensoric Garden" - seven installations shown during a festival in Bremen - are described. As this kind of event cannot be evaluated in terms of usability or effectiveness, we need other categories to assess the attractiveness or "joy of use" of installations. Categories from the discourse on interaction design and interactivity were found helpful for a design reflection into why some installations were an "interactive success" and others failed to meet expectations and received little visitor attention.” (Hornecker & Bruns, 2004).

### **Outros Jardins e designadamente nos EUA e Brasil.**

Pelo mundo fora continuam a surgir dezenas de Jardins e experimentações Sensoriais, uns com ênfases mais num sentido, outros com especificidades inovadoras, que valeria a pena mencionar.

A título de exemplo, refira-se a experiência multi-sensorial premiada [Museu do Ingá] e que pode ser vista em <http://www.iberMuseos.org/pt/recursos/boas-praticas/sala-experiencias-do-olhar/>.

Neste particular, não se trata de um Jardim mas de experimentações multi-sensoriais que nos são absolutamente afins,

que são do âmbito de estudo do CPTe<sup>1</sup>. Ainda, mas num escopo que ultrapassa os desígnios deste Capítulo, deixa-se aqui uma menção para contemplar a diversidade e popularidade de caminhos emergentes, por via das iniciativas espontâneas, não institucionais, nas redes sociais, com 2 referências <sup>2</sup>.

### 3. O Jardim *i* Sensorial de Castelo de Vide

O Jardim Sensorial de Castelo de Vide, ou talvez mais em rigor, o Jardim *i* Sensorial e Dialogante de Castelo de Vide, pressupõe que estão presentes [*in place*] [todos] os recursos tecnológicos disponíveis [hoje em dia], para avaliarmos o que já é e o que vai poder ser o Jardim Sensorial de Castelo de Vide, obedecendo a um projeto tecnológico de *árvores dialogantes* e mais em particular nesta fase, de *oliveiras dialogantes*.

Note-se que quando se diz

projeto de *árvores dialogantes*  
vs (em distinção de) *oliveiras dialogantes*,

se quer dizer obviamente que há mais árvores de outras espécies envolvidas no projeto, e admitem-se mesmo e desde já árvores colocadas até fora do perímetro do jardim, o que implica portanto conexões tecnológicas de longa distância, telecomunicações; e quando se diz

*i* Jardim Sensorial  
vs (em distinção de, simplesmente) Jardim Sensorial

se quer dizer que haverá recursos tecnológicos ditos inteligentes, de IA,

---

<sup>1</sup> Obrigado a Roberta Gonçalves, cf. Repositório Moodle de *Laboratório de Museografia e Computação* do Mestrado e Doutoramento de Museologia da ULHT, cf. Bibliografia.

<sup>2</sup> 210 Ideias, <https://www.pinterest.pt/crop15/jardim-sensorial/>; e 150 Ideias, [https://br.pinterest.com/denise\\_tasca/jardim-sensorial/](https://br.pinterest.com/denise_tasca/jardim-sensorial/).

embora sempre ao serviço de princípios de uma prestação educativa e pedagógica, nunca para efeitos de uma pura exibição tecnológica. Os nossos princípios, que organizam todo o trabalho em Castelo de Vide e subordinado ao CPTei [*Centro Português de Tiflologia*, o seu centro de investigação], são de uma Museologia Social (cf. Moutinho, 1993). A tecnologia está e deve estar sempre ao serviço das Pessoas e da Sociedade, subordinada a objetivos formativos e educacionais, nunca por exibição tecnológica *stricto sensu*.

E – ainda - quando se diz

*i Jardim Sensorial e Dialogante*

vs (em distinção de, simplesmente) *i Jardim Sensorial*

quer-se apenas enfatizar que os dispositivos adicionados não são concebidos meramente para debitemos unilateralmente informação, mas são o mais possível interativos. Trata-se apenas de uma ênfase, mas fico grato ao Prof. Augusto Deodato Guerreiro por ter salientado esta *nuance*.

#### **4. Espírito ou princípio de orientação tecnológica**

O *espírito* ou *princípio de orientação tecnológica* que preside a este Projeto, podemos avançar desde já que é prevalecentemente o da IoT, ou seja, a Internet das Coisas, ou seja, o princípio segundo o qual a todas ou quaisquer coisas se pode associar um ou mais dispositivos automáticos com algum grau de autonomia [*smart devices*] capazes de interagir com o meio ambiente, com utilizadores finais humanos, ou com outros dispositivos semelhantes nas suas proximidades.

Nada melhor do que serem as próprias coisas a falar, nenhuma encenação ou cenografia serão melhores do que quando se colocam os protagonistas a falar, sem intermediários; sabemos isso já da termodinâmica e pelo conceito termodinâmico de *entropia*, mas também da sua posterior interpretação informacional pela teoria da informação e da comunicação, segundo a qual o conceito fundamental de *energia* da termodinâmica pode ser substituído homologamente

pelo conceito de *informação*, mantendo-se válidos / válidas os mesmos princípios e as mesmas leis, da termodinâmica.<sup>3</sup>

Quantos mais intermediários usarmos num fluxo informacional, maior é a presumível degradação de energia [*entropia*], e maior portanto a degradação potencial da informação, pelo que, mais uma vez, nada melhor do que termos os próprios, os protagonistas a falar, sem mediadores.

É claro que o ser humano, o *homo sapiens sapiens*, a única espécie que produz conhecimento, criou ela própria conceitos e princípios de *representatividade*, de *delegação* e de *procuração*, para que nas devidas circunstâncias outros falem por outros, mas sempre que possível devem ser os próprios a falar, a assumir a própria posição, a dar o próprio testemunho.

Pela primeira vez na história tecnológica e da humanidade, temos, com a IoT, a possibilidade massiva de fazer essa encenação sem mediadores.<sup>4</sup>

Os carros sem condutor estão aí já a colocar-nos problemas resultantes da não mediação, mas também a demover / remover discriminações, e isso – é extraordinário – é tão impressionante quanto expectável.<sup>5</sup> E noutras áreas, outros exemplosIoT estão a emergir, mas vamos ficar-nos por aqui.

Por fim, enfaticamente, nada melhor para preservar *em equilíbrio* o Património, material ou imaterial, do que dar voz a todos ou quase todos os intervenientes, seres humanos, animais, plantas, coisas, enfim... – aquela comunidade de intervenientes, de *itens* relevantes a que os economistas e financeiros chamariam os *stakeholders*.

Claro que há aqui uma subtileza, na verdade e em última instância é sempre o *homo sapiens sapiens* quem produz conhecimento, e é sempre portanto o *homo sapiens sapiens* quem está por detrás dos *stakeholders*, em ventríloquismo. Claro, mas é sempre preferível o

---

<sup>3</sup> Cf. di Maria (2021).

<sup>4</sup> Idem. *ibidem*.

<sup>5</sup> Veja-se a contundente intervenção do Presidente da World Blind Union, Prof. Fredric K. Schroeder, Autonomous Vehicles and the Blind: Expanding Opportunities for Full Integration, no *1st International Congress on Typhology*, Castelo de Vide, Portugal, 15, 16, 17 June 2021.

ventriloquismo ou o transvestismo do que a mudez ou a não presença pura e simples, porque significa automaticamente que a identidade dos diferentes intervenientes está a ser nitidamente equacionada (pelo menos, na versão minimal) ou (numa versão melhor) nitidamente reconhecida.

## **5. Cá estamos para dialogar...**

### **Cruzamentos institucionais e patrimoniais**

O Jardim *i* Sensorial e Dialogante de Castelo de Vide faz parte conceptualmente e institucionalmente de uma trilogia:

[1] Museu de Tiflogia,

[2] Centro de Experiência Viva e

[3] Centro Português de Tiflogia,

e / mas é procedente de uma histórica Fundação – FNSE, Fundação Nossa Senhora da Esperança – em actividade desde 1863, quando João Diogo Juzarte de Sequeira e Sameiro (1792-1865) tomou a iniciativa extraordinária de fundar um Asilo dos Cegos.

As coisas, os eventos, as concreções no tempo são sempre uma singularidade. Mas não obstante essa monumentalidade singular, podem passar ao nosso lado imperceptíveis, sem que nos apercebamos delas, sendo elas singulares.

Mais de 150 anos de história perpassam pelas suas oliveiras; e não, não é indiferente que essa história e esse tempo se alojem simbolicamente nas suas costas, sobretudo quando estamos a refletir sobre um Jardim Sensorial de Castelo de Vide num enquadramento temático e editorial de Museologia e Património.

Quando o Património está em questão, o tempo nunca está ausente, nem é menor na sua equação.





Logotipo de CEV- MT  
Fonte: FNSE

### INSTITUIÇÕES

FNSE – Fundação Nossa Senhora da Esperança, 1863

Asilo de Cegos, 1863

CPTei, Centro Português de Tiflogia, 2019

Centro de Experiência Viva, 2021

Museu de Tiflogia, inaugurado a 15 de Junho, 2021

Jardim Sensorial e Dialogante, 2021

Quase todas estas instituições foram recentemente criadas, com exceção da FNSE, Fundação Nossa Senhora da Esperança, a mais velha (1863) e com pergaminhos importantes porque é a única que comporta essa sensibilidade e experiência fundamental do Asilo dos Cegos e com o sentido de formação musical qualificada das e dos jovens cegos. A sua qualidade pode comprovar-se hoje no Museu

Tipológico e a sua solidez musicográfica pode ver-se patenteada no arquivo-sala de musicografia braille, cf. <https://en.tiflogia.pt/bibliotecabraille>, consultado em 03 de Julho, 2021.

O centro de investigação, CPTEi, *Centro Português de Tiflogia, equidade e inclusão Augusto Deodato Guerreiro*, existe há dois anos e está devidamente registado na FCT, mas a sua notoriedade começou apenas agora a afirmar-se, com a edição recente do *1st International Congress on Typhology*, levado a cabo em 15, 26 e 27 de Junho último, cf. <https://www.tiflogia.pt/iconegressointernacional>, consultado em 03 de Julho, 2021.

O Centro de Experiência Viva - Museu de Tiflogia foi inaugurado e abriu as portas ao público recentemente, em 15 de Junho de 2021, bem como o Jardim Sensorial, contíguo ao Museu, mas este. o Jardim – como foi devidamente anunciado - apenas na sua fase de arranque.

## 6. A herança material natural

Um Olival com 37 oliveiras implantadas em 1.170 m<sup>2</sup> de terreno. Essa é a herança natural, material, de origem.

Oliveiras relativamente novas, aí com uns 70 anos de idade [uma estimativa que vai ter de ser oficialmente feita, confirmada] [segundo o critério padrão da UTAD].

MAS façamos também e desde já um exercício maximalista, como em *Powers of Ten*<sup>6</sup>, e cheguemos finalmente ao Jardim que nos abraça em Castelo de Vide.

*Abraço* é um termo que iremos usar por vezes, para uma definição metafórica mas ideal de Património. Ou melhor, o Património é aquilo que o abraço abraça.

a nossa Galáxia

a nossa Casa cósmica

a **Via Láctea**

o nosso Património natural cósmico

o nosso Património material e natural

---

<sup>6</sup> *Powers of Ten*, cf. Bibliografia.

máximo, em escala maior



a **Terra**

o nosso Planeta, a nossa Casa planetária  
o nosso Património natural planetário  
com crises graves de eco-sistemas  
e desequilíbrios ambientais, nossos



**Portugal**

e **Castelo de Vide**

o município de Castelo de Vide na malha dos municípios portuguesas,  
em Portugal continental, no Alentejo, sub-região do Alto Alentejo.  
Um concelho da raia, ou seja, de fronteira.



**Castelo de Vide**

numa escala que nos remete para a **Urbe**  
a escala que nos remete para a **Cidade**,  
o património urbanístico e social;  
a sua mancha urbana, o casario  
são apertados num abraço ~ milenar  
por muralhas e por um Castelo,  
um Castelo toponímico redundante  
de Castelo de Vide



Eis então a vila de **Castelo de Vide**

com o **Castelo** no nome e nos ossos, a trazer a sobranceira do Tempo,  
a justa sobranceira da História,  
um olhar e um abraço contido, das muralhas históricas da Vila;  
todo o seu Património histórico é avalizado pelas suas Muralhas  
e pelo seu Castelo austero



A velha entrada, principal do Museu  
(há também uma entrada *funcional*)

Fonte: FNSE



**MUSEU TIFLOLÓGICO** em Castelo de Vide,  
o ex-armazém e uma Porta de Entrada,  
uma velha porta de entre 1 a 2 séculos;  
a ser restaurada ou substituída um dia,  
é o implacável preço histórico do tempo;  
e o Centro de Experiência Viva



Fonte: FNSE / Ana Luísa Cruz

cf. <https://www.tiflogia.pt/jardimsensorial>

**MUSEU** Tiflológico em Castelo de Vide, o corpo do ex-armazém ainda em vista mas já com algumas das **Oliveiras** do **JARDIM** em primeiro plano e uma Andorinha, a sobrevoar...

Eis, em Castelo de Vide aquilo que nos importa, numa equação patrimonial, o equilíbrio do *artefacto* [do ser humano, por definição] + a *natureza*.



**Castelo de Vide i Sensory Garden**

A alma, o objetivo último do Jardim ocorrerá quando uma criança cega ou normovisual quiser retomar um dia uma conversa tida dias antes

com *Xis*, uma das 37 oliveiras do Jardim. De momento, na fase inicial 00, só uma – a Celeste – está em experimentação.

O objetivo começou por ser apresentado de forma ficcionada.

“Gostava de voltar a Castelo de Vide.”

“Porquê?”

“Gostava de voltar a falar com a Celeste.”

“Celeste quê?”

“Celeste, a oliveirinha do Jardim da Esperança.”

“Ah, do Museu?”

“Sim.”

“Deixaste alguma conversa a meio?”

“Não, mas gostei dela. É doce e carinhosa.”

“...!?...”

“Aprendi muito com ela.”

“Ok, está bem. Quando queres ir?...”

“Muito obrigado, mãe.”

“...hoje e amanhã não dava muito jeito;  
mas na quinta-feira, por exemplo, tudo bem.”

“Tá bem, quinta-feira então, está bem.”

“...à tarde, que de manhã tenho aulas!”

“Sim, sim; sem problema.”

(di Maria, 2020b, pág. 94)

Chegadas do Jardim...

“Só falaste com a Celeste, hoje?”

“Não, já te disse que falei com várias,  
a Spes e a Palmira também,  
mas foi com a Celeste que estive + tempo.  
Os senhores do Jardim foram muito gentis,  
levaram-me uma cadeirinha alentejana,  
daquelas pequeninas e com ráfia,  
e então fiquei ali sentada, tranquilamente,  
quase todo o tempo.”

“Boa.”

“A Celeste também gosta de conversar,  
falou comigo e com o Joanito.”

“Quem é o Joanito?”

“É um pardal, um pardal do telhado  
que costuma vir da serra, da Capela,  
desce por ali abaixo  
até ao telhado alto do Museu,  
ali onde me deixaste, à entrada...”

“Sim, eu sei.”

“E é mto engraçado,  
só depois voa pró Jardim.”

“É um compincha.”

“É, é um pássaro compincha.”

(di Maria, 2020b, págs. 102-103)

## 7. Uma interpelação ética

Poder-se-á sempre colocar uma questão pertinente do foro ético; o que se pretende aqui!? É razoável colocar um dispositivo móvel com uma aplicação e pretender que as árvores falam?

As instruções oficiais assumem o compromisso contrário, aos visitantes (em particular crianças e pais de crianças) é esclarecido que se trata de um porta voz dos presumidos interesses botânicos e ecológicos das árvores. Nunca se omite que se tratam de dispositivos artificiais. Trata-se de um projeto educativo, nunca de qualquer mistificação ou propósitos enganosos. O que se faz é um apelo à curiosidade e imaginação das crianças, conjugando a aprendizagem de dados científicos sobre a natureza, com os mundos imaginativos já explorados no passado por autores como Walt Disney, ou todas as tradições literárias fabulosas, a começar em Esopo. “ Um jardim é um fragmento de um sonho...” (Corajaud, M. *apud* Osório, 2018).

Nos processos de aprendizagem das crianças, há um papel das estórias imaginosas, das fábulas, das adivinhas divertidas, os trava-línguas ou as lengalengas <sup>7</sup>, estórias fantásticas, estórias de adormecer que todas as crianças esperam e querem e, de certo modo, socialmente exigem. As crianças a quem tiram o direito de brincar, porque as põem por exemplo fora de tempo, na guerra ou na miséria, se e quando isso acontece, é social e cognitivamente trágico. O mundo da fantasia, o

---

<sup>7</sup> Cf. Guerreiro, M. L. (2013).

mundo fabuloso na aprendizagem, o mundo do possível e não apenas do exequível, pode ser um mundo difícil mas necessário e talvez afinal não tão difícil, pela tecnologia disponível [afinal desde há muito que há *brinquedos*] e no qual portanto as árvores - e não apenas as oliveiras - podem afinal “falar”...

O Jardim *i* Sensorial de Castelo de Vide é um projeto educativo, é nesse sentido uma Fantasia e uma Festa onde se podem trocar palavras e estórias, contar coisas e estórias, fantásticas e do mundo.

Com os recursos tecnológicos disponíveis procuram espelhar-se e preservar o equilíbrio dos patrimônios naturais, materiais e imateriais, numa homologia com os processos naturais, ver o mundo pelas raízes, ou pelo respirar das folhas, na troca de oxigénio pelo CO<sup>2</sup>,naquilo que é afinal a respiração das árvores. E como etiquetaram os tecnólogos da intervenção em Bremen, em 2002, devolver às crianças e aos demais utilizadores, *the joy of use*<sup>8</sup>.

## **8. O saber e a sabedoria das árvores, as KB a construir, cada árvore tem uma personalidade**

O “saber” ancestral das árvores vai ser representado através de bases de conhecimento que elaboradas para cada árvore, respeitando os traços individuais de cada árvore, no respeito pela sua história individual e do ecossistema em que cresceu.

As oliveiras, cada oliveira têm nome próprio, a começar pela Celeste, “sabem muito”, sabem aquilo que a sua ligação à natureza, raízes sobretudo mas também a copa e o seu “lugar ao sol” lhes permitiu acumular. O seu acumular de sabedoria e a sua personalidade própria são o que dão consistência à sua conversação, tecnicamente uma base de conhecimentos a que recorre automaticamente para suportar de forma consistente uma conversa.

Não é este um capítulo técnico de computação, muito menos de IA, pelo que não faz sentido explicitar como e em que circunstâncias técnicas se elabora uma adequada KB [= uma Base de Conhecimentos] ou se constroem Campos Lexicais ou Semânticos determinados, mas compreende-se bem que são matérias tecnicamente fulcrais. Uma criança interpelante de uma árvore artificial dialogante, abandona-la-á

---

<sup>8</sup> Cf. Hornecker & Bruns (2004).

no primeiro minuto em que se aperceba que está perante uma mera *máquina repetitiva*, ou perante *uma máquina de voz eletrizante*, ou [ainda pior e por último] se não for cordial e afável no diálogo. E depois ainda, se o discurso não for fluente, um diálogo como que empanado, gripado, não funciona. Todos estes senãos significam desafios técnicos não triviais, a desenvolver em 1, 2, 3 anos; e não haverá nunca um horizonte final, haverá sempre formas de melhorar, actualizar os diálogos e as conversas.

Mas os desafios estão aí, estão há muito e não são contemporâneos do Jardim de Castelo de Vide; por isso, há que reunir as competências de conhecimento [e que têm proximidade territorial legítima], neste caso a Universidade de Évora, o Instituto Politécnico de Portalegre, a Universidade da Extremadura. Muitos sabem, muitos outros sabem, mas importa também que não cresçamos selvaticamente, antes com lógica e logística de coesão territorial; quando há próximos, vizinhos ou familiares que sabem, vamos recorrer a eles em primazia [cf. Eixos de Coesão, do Programa Nacional de Coesão Territorial].

E portanto

**cá estamos para dialogar**

com o tempo histórico

com o tempo psicológico e social dos castelovidenses

com a natureza

os animais e as plantas de Castelo de Vide

com o património material

património arquitectónico de Castelo de Vide

as muralhas medievais e o castelo

as muralhas do século XVII

a velha sinagoga

com o património arqueológico

com as ruínas romanas de Ammaia

com as velhas Oliveiras visigóticas que ainda existem

Irradiando de um simples Jardim Sensorial de um Museu Tifológico, de um olival, a procura e o encontro de *itens* - seres ou coisas - do património local ou regional, formarão, pelas conexões tecnológicas a



estabelecer, uma rede patrimonial efetiva, com um potencial educativo óbvio.

“o afastamento do ser humano da natureza gera distorções na compreensão sobre o meio natural, influenciando a percepção ambiental e o grau de consciência sobre a conservação da biodiversidade e dos recursos naturais para a sustentabilidade do planeta.” (Matarezi, 2001, *apud* Osório, 2018, pág. 23).

“Neste sentido, os jardins como ambientes não formais de ensino podem funcionar como uma ferramenta de estreitamento dessa relação ser humano/natureza, em especial no que diz respeito ao ensino de temas relativos à botânica.” (Osório, 2018, pág. 24)

## **9. O património é um equilíbrio, cruzamentos verticais, no tempo, e horizontais, no espaço**

Temos assumido sempre, implicitamente, desde o início deste capítulo, as definições institucionais consagradas de Museologia e de Património, centrais no presente e grato enquadramento editorial (cf. Definições institucionais consagradas). Mas também, na ousadia que igualmente prometemos assumir, gostaríamos de propor que a preservação, o cuidado com o Património é um abraço. Um abraço com múltiplos braços e múltiplas mãos, a cruzarem-se e a partilhar a seiva, num fluxo hidrodinâmico tanto + rico qto + dinâmico. Ou talvez o Património seja aquilo que se abraça.

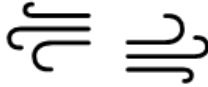
Não há Património se as trocas entre as partes [itens] do património se dão desiguais. Haverá “arranjos”, uma cosedura de meias, costura corta e cose, mas não Património. O Património é um *equilíbrio*, é sempre um equilíbrio. Se há fluxos desordenados, trocas desiguais, desproporções, desmandos ou corruptelas, o Património esvai-se, o Património desvaloriza. Isso, como na bolsa de valores, desvaloriza. Deixa de o ser e é ou passa a ser uma imparidade, um sofrimento para toda a comunidade que lhe é afeta.

[0] a Celeste, o ponto de partida, fase atual

[1] Celeste + 2 [Spes, ...], em ligação curta

[2] as 37 oliveiras do Jardim, conectadas

[3] Jardim + Jardim Grande + Serra de S. Paulo, por telecomunicações



[4] Conexões + vastas, Ruínas Romanas de Ammaia

[5] Conexões + vastas, no Tempo, Oliveiras Visigóticas

[6] Conexões + vastas, no Espaço, Serra de São Mamede

As conexões são aqui entendidas como conexões tecnológica entre os elementos patrimoniais, materiais ou imateriais,

- na vertical, ao longo do eixo do tempo, por exemplo, a ligação das Oliveiras do Jardim aos exemplares históricos de oliveiras visigóticas ainda existentes na região, ou a ligação, sempre por telecomunicações, das oliveiras do Jardim às oliveiras da cidade romana de Ammaia; e
- na horizontal, ao longo de eixos geográficos, por exemplo, a ligação também e sempre por telecomunicações, das oliveiras do Jardim às oliveirinhas da serra, defronte, junto à capela, ermida de Nossa Senhora da Penha, ou a ligação que se quer fazer - em segunda fase - a demais árvores (não apenas oliveiras) dos restantes Jardins de Castelo de Vide, mas até de Évora e mais além, outras.

## 10. Património em campo aberto

O princípio do laboratório em campo aberto [*open lab*] é um conceito de investigação e exploração inovador, minimamente invasivo e – quanto a nós – exemplar para os nossos presentes objetivos de trabalho no âmbito do Jardim, sobretudo a partir da fase

### 10.1. Património em campo aberto, a conexão para a cidade romana de Ammaia

o + vasto olhar, para uma preservação maximalista  
o + vasto olhar, para uma intrusão invasão minimalistas  
em consonância com o espírito do Projeto Radio-Past

Vénia ao Projeto Radio-Past,acrónimo de Radiography of the Past, Radiografia do Passado,pela excelência da magnitude [vastidão ecogeográfica] e da profundidade temporal com o mínimo de técnicas invasivas.O conhecimento que se encontra alojado, enterrado no solo emerge com o mínimo de invasão, redesenhado em 3D para benefício e sabedoria de todos, eis a tecnologia - aqui, como deve - ao serviço do conhecimento e da educação, sem “destruição de provas”.

“European funded project RADIO-PAST or “*Radiography of the Past. Integrated non-destructive approaches to understand and valorise complex archaeological sites*”. In order to develop non-invasive approaches to investigate, interpret, visualize and valorize complex archaeological sites, the researchers of the project have selected the site of Ammaia, a deserted Roman town in Portugal, as an “open laboratory” for intensive field research. Here innovative approaches ranging from field archaeology to geomorphology, from remote sensing to geophysical survey, from ICTs to Cultural Heritage management, have lead to an exemplary study of a lost Roman town.”

“This research effort is part of a wider trend all over the ancient world to study abandoned Roman towns using a wide array of modern survey methods. When combined with more established approaches, such as stratigraphic excavations and the study of legacy data, these methods can produce a much more complete vision on urbanism under Roman dominance. The impressive results of interdisciplinary fieldwork undertaken in Ammaia over the last five years add much to our understanding of the organization and character of a newly established town in the Roman West and in the Iberian peninsula in particular. The present study helps to shift the focus of Roman urbanism studies from provincial capitals and larger, more monumentalized or better preserved cities in the West, to mid-sized and smaller urban settlements: they indeed are the backbone of the

urban world as the Romans developed it with the help of native populations.” (Corsi & Vermeulen, 2013)

## 10.2. Património em campo aberto, a conexão para as oliveiras visigóticas

No respeito pelo Código Visigótico de 654.

Uma outra grande extensão, conexão por telecomunicação, é, será às velhas oliveiras visigóticas, onde as houver na região. Dentro dos princípios de respeito não destrutivo do Projeto Radio-Past, e no respeito pelas 2 Leis antigas do Código de 654, deixá-las às oliveiras onde estão e partilhar de forma não-invasiva da sua “sabedoria” e temporalidade.

Esta 2ª grande conexão [vertical] liga-nos ao tempo do rei Recesvindo. Leis do *Código Visigótico* (de 654), as 2 Leis sobre as Árvores (também Oliveiras) e os Jardins:

*LEI ANTIGA. I. Compensação pelo Abate de Árvores.*

Se alguém cortar uma árvore que pertence a outrem e sem conhecimento do dono, se for uma árvore de fruto deve pagar 3 soldos, se for uma oliveira deve pagar 5 soldos, se for um carvalho grande, 2 soldos, e se for um carvalho pequeno 1 soldo; por uma árvore de qualquer outra espécie mas com um tamanho considerável, 2 soldos.

Livro VIII, Título III, Lei I.

Para além das árvores, árvores em geral, árvores de fruto, oliveiras, carvalhos (grandes ou pequenos), há os jardins.

*LEI ANTIGA. II. Se alguém destruir o Jardim de outro.*

Se alguém destruir o Jardim de outro, deve de imediato ser obrigado pelo juiz a pagar ao dono uma quantia igual ao valor do prejuízo causado. Se o culpado for um escravo, para além do pagamento devido pelos prejuízos causados, deve levar 100 chicotadas.

Livro VIII, Título III, Lei II.

Estas conexões temporais transmilenares são uma forma documentada de desenhar um abraço patrimonial que nos remete para um cruzamento não apenas das Oliveiras mas, como vimos, também do

Direito e dos Costumes de povos distintos, os romano-ibéricos, os suevos e os recém-invasores germânicos, os visigodos, entretanto convertidos ao cristianismo. Um fantástico cruzamento de que as nossas Oliveiras são “apenas” um testemunho material natural.

## 11. As Instituições do Conhecimento

### Escolas, CONHECIMENTO

[Rede de Ligações Institucionais, do Conhecimento]

#### ESCOLAS – Agrupamento de Escolas de Castelo de Vide

[Escola 1ºCEB + ]Ide Castelo de Vide]

[Escola 1ºCEB + ]Ide Póvoa e Meadas].

[EB 2,3 Garcia d’Orta]

Escola Mouzinho da Silveira, Ilha do Corvo

UTAD, Universidade de Trás os Montes e Alto Douro

IPP, Instituto Politécnico de PORTALEGRE

UE, Universidade de ÉVORA

Universidade da ESTREMADURA

RAZÕES [*racional*] desta Rede Institucional do Conhecimento:

- ✓ As Escolas do Agrupamento de Castelo de Vide, razão óbvia, são as primeiras Escolas da Vila e do Concelho.
- ✓ Escola Mouzinho da Silveira, na Ilha do Corvo, pela ligação íntima com um filho da terra, património imaterial.
- ✓ UTAD, Universidade de Trás os Montes e Alto Douro, pelo critério científico de datação de Oliveiras antigas.
- ✓ IPP, Instituto Politécnico de Portalegre, o grande Instituto Politécnico do distrito.
- ✓ UE, Universidade de Évora, a grande Universidade da região.
- ✓ Universidade da Extremadura, a grande universidade transfronteiriça, a conectar segundo os eixos do Programa Nacional de Coesão Territorial.

## 12. Definições

### **Definições institucionais tácitas**

Temos assumido sempre, implicitamente, desde o início deste capítulo, as definições institucionais consagradas de Museu, Museografia, Museologia e Património.

#### **MUSEU.**

Os Museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifónicos, orientados para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros. Reconhecendo e lidando com os conflitos e desafios do presente, detêm, em nome da sociedade, a custódia de artefactos e espécimes, por ela preservam memórias diversas para as gerações futuras, garantindo a igualdade de direitos e de acesso ao património a todas as pessoas.

Os museus não têm fins lucrativos. São participativos e transparentes; trabalham em parceria activa com e para comunidades diversas na recolha, conservação, investigação, interpretação, exposição e aprofundamento dos vários entendimentos do mundo, com o objectivo de contribuir para a dignidade humana e para a justiça social, a igualdade global e o bem-estar planetário.

Nova definição de Museu. Publicado por ICOM Portugal em Ago 16, 2019 em Destaques, ICOM Portugal, Notícias.

cf. <https://icom-portugal.org/2019/08/16/nova-definicao-de-museu/>

#### **MUSEOLOGIA e MUSEOGRAFIA.**

Cf. *Conceitos-chave de Museologia*, editado por André Desvallées e François Mairesse, trad. br Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, Armand Colin, 2010, br 2013.

Embora centrais no texto do presente capítulo, não queremos nem somos competentes para uma discussão definicional, bastando-nos assumir a tradição e as práticas correntes qto ao uso e valor de uso dos termos. Não se chegam nunca ou chega-se dificilmente a consensos definicionais, porém a vida à volta dos Museus continua e com saúde.

#### **PATRIMÓNIO.**

Aquilo que se confia genericamente ao ICOM no que respeita aos conceitos de Museu, Museologia ou Museografia, confia-se à UNESCO no que respeita ao Património. Mantemos aqui a mesma filosofia, *supra*.

### **13. Enquadramento legal e institucional, o acolhimento e áreas de governação relevantes**

No âmbito do XXI Governo Constitucional, o dia 18 de Fevereiro de 2019, dia de reunião semanal ordinária do Conselho de Ministros, foi para a causa deste Capítulo, um dia interessante. Porque foram tomadas decisões culturalmente relevantes sob a forma de Resoluções [n. 35 & n. 36], importantes ambas.

“d) Conceber e propor modelos inovadores de mediação cultural, que estimulem novas experiências e projetos, designadamente através do recurso às novas tecnologias;”

“e) Definir e propor oferta diferenciada que responda às necessidades dos diversos públicos, conduzindo a um maior envolvimento e à participação ativa de novos públicos, nomeadamente grupos vulneráveis, população migrante e minorias étnicas;”

“n) Propor ações especialmente dirigidas aos públicos infantil e juvenil, nomeadamente através do incremento da relação entre as escolas, as estruturas juvenis e os museus.”

Resolução do Conselho de Ministros n.35/2019

No mesmo dia, também uma resolução que nós é pertinente, pelo foco no áudio.

“O Programa do XXI Governo Constitucional, reconhecendo a cultura como pilar essencial da democracia, da identidade nacional, da inovação e do desenvolvimento sustentado, prevê a criação de um arquivo sonoro nacional, para a preservação, valorização e divulgação do património material e imaterial cultural.”

“O património fonográfico português, nas suas variadas expressões, constitui uma marca fundamental da identidade e diversidade cultural nacionais. Considera-se hoje, aliás, que os acervos sonoros que se

encontram na posse de distintas entidades devem ser devidamente identificados, com vista à sua salvaguarda e disponibilização. Contudo, Portugal é um dos poucos países da Europa que não dispõe de um arquivo sonoro nacional, enquanto infraestrutura com as condições tecnológicas adequadas à preservação, estudo e divulgação pública do património fonográfico.”

Resolução do Conselho de Ministros n. 36/2019

Finalmente, o acolhimento maior e mais amplo é dado pelo Programa Nacional para a Coesão Territorial. O enquadramento do Jardim Sensorial de Castelo de Vide nos objectivos e eixos do Programa Nacional para a Coesão Territorial é óbvio. O Jardim Sensorial é uma pequena iniciativa local, não pode pretender preencher os requisitos de todo um Programa Nacional, mas pela ambição do Projeto tem alguma expressão em termos dos Objectivos e Eixos tal como definidos no Documento oficial do Ministério da Coesão Territorial, pelo que elencamos de seguida os pontos convergentes.

#### “EIXOS do Programa Nacional para a Coesão Territorial UM TERRITÓRIO INTERIOR

##### + Coeso

Construir sistemas capazes de promover a inclusão social e a equidade através de uma maior igualdade de competências territoriais, promovendo uma melhor articulação entre a oferta de serviços urbanos e rurais e propondo novos serviços em rede que valorizem visões intersectoriais e interescolares, tendo em vista a qualidade de vida.

##### + Competitivo

Alargar as capacidades de desenvolvimento dos territórios do interior, potenciando novas estratégias de valorização dos seus recursos, ativos e agentes, assim como a geração de maiores níveis de atratividade, afirmando e consolidando uma nova competitividade.

##### + Sustentável

Potenciar a diversidade geográfica, integrando a paisagem, os recursos endógenos, o património natural e cultural em prol de uma maior sustentabilidade, valorizando os espaços de montanha, de fronteira e os territórios mais periféricos.



+ Conectado

Reforçar a conectividade dos territórios do interior, facilitando a sua inserção em espaços mais alargados, por forma a potenciar os relacionamentos entre as bases produtivas litoral-interior, de fronteira e com a diáspora, gerando, assim, novas formas de articulação e de organização para a coesão, a competitividade e a sustentabilidade.

+ Colaborativo

Promover a transversalidade da atuação interministerial, valorizando as lideranças locais e a capacitação institucional, difundindo plataformas de diálogo e de cocriação, de experimentação e implementação de políticas, em prol de processos inovadores de governança territorial.”

## **Agradecimentos**

Antes de mais, os meus agradecimentos aos responsáveis editoriais de *Museologia e Património*, simbolicamente na pessoa do Senhor Professor Alan Curcino, da Universidade Federal de Alagoas, no Brasil, a origem do convite para redigir este Capítulo, uma simpatia que agradeço a todos, em seu nome. Um abraço grato.

Os meus agradecimentos a todos os responsáveis, implicados, coniventes e cúmplices dessa fantástica aventura intelectual e emocional que continua a viver-se e a desbravar-se em Castelo de Vide, uma vila pequena em tamanho [uma área de 264,9 km<sup>2</sup>] e pequena em população atual [cerca de 2 300 habitantes] mas que foi e é de algum modo centro do mundo, de onde já irradiaram e irradiam pontos fulgurantes de luz, de insofismável energia e criatividade, e que alberga até uma lenda segundo a qual - foi-nos dito - a criação do Mundo teria começado aqui, em Castelo de Vide. Em particular mas maximamente, os meus agradecimentos a João Palmeiro, Presidente do Conselho de Administração da FNSE - Fundação Nossa Senhora da Esperança, e com ele os meus agradecimentos a todos os responsáveis e colaboradores da FNSE.

Tanbém, os meus agradecimentos a todos os responsáveis pela organização e realização do *1st International Congress on Typhology*, em particular e simbolicamente na pessoa do nosso caríssimo colega Professor Augusto Deodato Guerreiro, uma personalidade ímpar no domínio da Tiflogia e da TifloCiência.

Também e ainda simbolicamente reunidos na pessoa do Professor Augusto Deodato Guerreiro, os meus agradecimentos a todos os responsáveis e colegas do CPTEI, Centro Português de Tiflogia.

Os meus agradecimentos a Ana Assis Pacheco, pelos debates profícuos sobre os conteúdos aqui apresentados mas também e talvez sobremaneira pelos esboços [*sketches*] e todos os desenhos ou demais expressões diagramáticas utilizadas na preparação deste capítulo, mesmo que, por razões editoriais, não tenham sido por fim utilizáveis. Sem isso, a exposição das ideias ficariam sempre menos claras.

Os meus agradecimentos a todos e a tudo o que é ou advém da Museologia, na pessoa de Mário Moutinho, fundador e líder da linha de Museologia Social e SocioMuseologia na ULHT, em Portugal e porventura *além fronteiras*.

E, ainda que no clichê *last but not least*, os meus agradecimentos aos responsáveis e colegas do CICANT, Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias, da ULHT - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

## **Bibliografia**

Carvalho, C. (2011). *O Jardim Sensorial: um Recurso para a Estimulação Sensorial de SurdoCegos*. Dissertação apresentada à Escola Superior de Educação de Lisboa para obtenção do grau de mestre em Ciências da Educação, Mestrado em Educação Especial. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa.

CEV/MT, 1a Newsletter do CEV/MT.

<https://shoutout.wix.com/so/35NfLMxm>.

Chimenthi, B. (n.d.). *O jardim sensorial e suas principais características*. Consultado em 24 de Junho, 2021, de

<http://www.forumdaconstrucao.com.br/conteudo.php?a=16&Cod=130>.

Chimenthi, B., & Cruz, P. (n.d.). *Jardim Sensorial*. Consultado em 25 de Junho, 2021, [http://www.casaecia.arq.br/pequenos\\_jardins.htm](http://www.casaecia.arq.br/pequenos_jardins.htm).

Corsi, C. & Vermeulen, F. (Eds.), (2013). *A Romano-Lusitanian townscape revealed*. Academia Press / ARGU 8. May 2013.

di Maria, M. (2019a). *Sturnus Invulgaris. AI & IoT Stories*. KDP uk. ISBN 9781687274090. [aka Manuel da Costa Leite] [AI & IoT impact].

di Maria, M. (2019b). *The Emperor's Festive Robe*. KDP uk. ISBN 9781672023320. [aka Manuel da Costa Leite][AI & IoT impact].

di Maria, M. (2020a). *WildFires*. KDP uk. ISBN 9798672333571. [aka Manuel da Costa Leite][AI & IoT impact].

di Maria, M. (2020b). *Jardim da Esperança*. KDP es. ISBN 9798552828067. [aka Manuel da Costa Leite] [i Jardim Sensorial] [AI & IoT impact].

di Maria, M. (2021). *Museums, my Heart*. KDP uk. *PrePrint Sketches* published in support of Museology and Computation classes, doctoral program of Museology, ULHT 2020-2021.

Espírito Santo, M. *et al.* (2013). O Jardim Botânico da Ajuda e os Jardins dos Sentidos. Conference Presentation. In *Festival Internacional de Jardins de Ponte de Lima*, Ponte de Lima, 2013.

Gagliano M, Renton M, Duvdevani N, Timmins M & Mancuso S, (2012). Out of sight but not out of mind: alternative means of communication in plants. *PLoS ONE* 7(5): e37382. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0037382>.

Guerreiro, A. D. (2018a) (Ed.). *Dicionário de Conceitos, Nomes e Fontes para a Inclusão: Humanizar a Vida em Cidadania e no Prazer Solidário de Existir*. Almada: EDLARS - Educomunicação e Vida.

Guerreiro, A. D. (2018b). *Guia de Intervenção Precoce na Disfunção Visual: Teoria e Prática em Educomunicação e Cultura na Família e na Sociedade*. Almada: EDLARS - Educomunicação e Vida.

Guerreiro, A. D. (2019). (Ed.) *Musicografia Braille e Equidade na CPLP*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

Guerreiro, A. D. (2021a). Abertura do Congresso. *1st International Congress on Typhlology*. Castelo de Vide, 15th June.

Guerreiro, A. D. (2021b). Encerramento do Congresso. *1st International Congress on Typhlology*. Castelo de Vide, 17th June.

Guerreiro, M. L. (2013). Lenga-lengas; o papel e a importância das lenga-lengas na aprendizagem das crianças. Intervenção nas Aulas de *Política e Estratégias para a Universalização de Conteúdos Digitais*. Mestrado em *Comunicação Alternativa*, edição de 2012-2013. Lisboa, ULHT.

Guerreiro, M. L. (2020). *A Biblioteca Pública e o Conhecimento Universal. Elementos para um Estudo e Implementação de Competências Biblioinclusivas*. Almada: EDLARS - Educação e Vida.

Hornecker, E., & Bruns, W. (2004). Interactive Installations Analysis-Interaction Design of a Sensory Garden Event. Consultado em 10 de Junho, 2021, de [https://www.researchgate.net/publication/255578378 Interactive Installations Analysis - Interaction Design of a Sensory Garden Event](https://www.researchgate.net/publication/255578378_Interactive_Installations_Analysis_-_Interaction_Design_of_a_Sensory_Garden_Event).

Horticultural Therapy Association of Victoria Inc. (2010). *Gardens for the senses*. Consultado em 20 de Junho, 2021, de <https://pt.slideshare.net/pd81xz/zwy118>.

Instituto de Pesquisas. Jardim Botânico do Rio de Janeiro. (n/d). *Jardim Sensorial*. Consultado em 22 de Junho, 2021, de <http://www.jbrj.gov.br/>.

Leão, J. (2007). *Identificação, selecção e caracterização de espécies vegetais destinadas à instalação de jardins sensoriais tácteis para deficientes visuais, em Piracicaba (SP), Brasil*. Tese apresentada para a obtenção do título de Doutor em Agronomia, Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz, Universidade de São Paulo, Brasil.

Leite, M. C. (2021). Castelo de Vide *i* Sensory Garden. *1st International Congress on Typhology*. Castelo de Vide, Portugal. 2021, 15th, 16th & 17th June.

Mancuso, S. (2019), *A Revolução das Plantas, um novo modelo para o Futuro*. Lisboa: Ed. Pergaminho.

Miles, B., & Riggio, M. (1999). *Remarkable Conversations – A guide to developing meaningful communication with children and young adults who are deafblind*. Massachusetts: Perkins School for the Blind.

Moore, K., & Worden, E. (2003). *Sensory Gardens*. (ENH 981). University of Florida. IFAS Extension. Consultado em 21 de Junho, 2021, de <https://edis.ifas.ufl.edu/>.

Moutinho, M. (1990). *Museus e Sociedade*. Monte Redondo. Monte Redondo, Portugal: Edições Museu de Monte Redondo. 1990.

Moutinho, M. (1993). Sobre o Conceito de Museologia Social. *Cadernos de Sociomuseologia, Revista Lusófona de Museologia* 1 (1993): 5-7.

Moutinho, M. (2019). *Sociomuseologia, ensino e Investigação 1991-2018*. Lisboa, Portugal: Departamento de Museologia-ULHT/Create Space. 2019.

Osório, M. G. (2018). *O Jardim Sensorial como Instrumento para Educação Ambiental, Inclusão e Formação Humana*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

Pacheco, A. A. (2020). Caso de estudo: futuro Museu de Tiflogia em Castelo de Vide. In *Seminário de Museologia e Computação*, Universidade Lusófona, 13 de Junho de 2020.

Pacheco, A. A. (2021). Adele Sigaud e outras vírgulas da história da Tiflogia. In *1st International Congress on Typhology*. Castelo de Vide, 2021, 16th June.

Palmeiro, J. (2007). Palavras de abertura. In Rainho, A., *Olhar e Abraçar Castelo de Vide*. Fotografias 1986-2006. Castelo de Vide, Fundação Nossa Senhora da Esperança, pág. 003.

Palmeiro, J. (2018). Fundação Nossa Senhora da Esperança. In Guerreiro, A. D., Dir. científico, *Dicionário de Conceitos, Nomes e Fontes para a Inclusão: Humanizar a Vida em Cidadania e no Prazer Solidário de Existir*. Almada: EDLARS - Educomuni.

Palmeiro, J. (2019). Viagem no Tempo com Paragem na Musicologia Social: o Centro Português de Tiflogia e a Evocação da Génese Musicografia / Música / Orquestra de Cegos no País. In Guerreiro, A. D. (Ed.), *Musicografia Braille e Equidade na CPLP*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, pp. 83 - 91.

Palmeiro, J. (2021a). *Contributo para a Equidade e Acessibilidade dos Cegos nos Museus*. Tese de Doutoramento em Museologia, em fase de elaboração. Será esta, certamente, a obra de referência definitiva para todos estes tópicos de Castelo de Vide, a FNSE - Fundação Nossa Senhora da Esperança, Museu de Tiflogia, Centro de Experiência Viva, Jardim Sensorial, e CPTei - Centro Português de Tiflogia Augusto Deodato Guerreiro.

Palmeiro, J. (2021b). Abertura do Congresso. *1st International Congress on Typhology*. Castelo de Vide, 2021, 15th June.

Porfírio, J. L. (2007). Prefácio. In Rainho, A., *Olhar e Abraçar Castelo de Vide*. Fotografias 1986-2006. Castelo de Vide, Fundação Nossa Senhora da Esperança, págs. 005-009.

*Powers of Ten*. (1968).

[https://m.youtube.com/watch?v=0fKBhvDjuy0&feature=emb\\_imp\\_woyt](https://m.youtube.com/watch?v=0fKBhvDjuy0&feature=emb_imp_woyt).

*Programa Nacional para a Coesão Territorial*. UMVI, Unidade de Missão para a Valorização do Interior. 2016. Resolução do Conselho de Ministros n.º 3/2016, de 14 de janeiro.

Rainho, A. (2007). *Olhar e Abraçar Castelo de Vide*. Fotografias 1986-2006. Castelo de Vide, Fundação Nossa Senhora da Esperança.

Resolução do Conselho de Ministros n. 35/2019, XXI Governo Constitucional. Diário da República, 1.a série, N.o 34 de 18 de fevereiro de 2019.

Resolução do Conselho de Ministros n. 36/2019, XXI Governo Constitucional. Diário da República, 1.a série, N.o 34 de 18 de fevereiro de 2019.

Schroeder, F. (2021). Autonomous Vehicles and the Blind: Expanding Opportunities for Full Integration. In *1st International Congress on Typhlology*. Castelo de Vide, Portugal. 2021, 15th, 16th & 17th June.

The Autism Academy of Learning. (n.d.) *School / Community Garden*. Consultado em 25 de Junho, 2021, de <http://www.theautismacademy.org/>.

## **OBJETOS MUSEOLÓGICOS: A ESTRUTURA DE UM MODELO DE VALORAÇÃO**

**Antonio Carlos dos Santos Oliveira**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-9153-2720>

**Marcus Granato**

Museu de Astronomia e Ciências Afins, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-1616-9313>

### **1. Introdução**

Uma coleção pode ser descrita como um conjunto de objetos (obras, artefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que a sociedade se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto, ancorada em um tema e que é exposta para o público. Para se constituir uma verdadeira coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo. A missão de um museu tradicional é adquirir, preservar e valorizar suas coleções com o objetivo de contribuir para a salvaguarda do patrimônio natural, cultural e científico (ICOM, 2006).

A escolha dos objetos que farão parte desse patrimônio relaciona-se com a atribuição de valores aos objetos por quem foi responsável por essa seleção. Este artigo apresenta a estruturação e sistematização baseada na normatização definida pelo Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM<sup>9</sup>. A valoração é uma forma de priorizar a

---

<sup>9</sup> O Instituto Brasileiro de Museus foi criado pelo presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, em janeiro de 2009, com a assinatura da Lei nº 11.906. A nova autarquia, vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), sucedeu o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) nos direitos, deveres e obrigações relacionados aos museus federais. O órgão é responsável pela Política Nacional de Museus (PNM) e pela melhoria dos serviços do setor – aumento de visitação e arrecadação dos museus, fomento de políticas de



preservação e o salvamento dos bens culturais em caso de sinistro, já que é praticamente impossível o salvamento global.

Na elaboração da pesquisa analisou-se os elementos de identificação de objetos museológicos para a construção do modelo de valoração, a partir da ontologia<sup>10</sup> objetiva e subjetiva. A primeira identificada através da Resolução Normativa Nº 2, de 29 de agosto de 2014<sup>11</sup>, determinando quais os elementos que deverão ser adotados

---

aquisição e preservação de acervos e criação de ações integradas entre os museus brasileiros. Também é responsável pela administração direta de 30 museus. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/o-ibram/>. Acesso em: 06 jan. 2019.

<sup>10</sup> Parte da filosofia que considera o ser em si mesmo, na sua essência, independentemente do modo em que se manifesta. [Por Extensão] Reunião de conceitos e definições; representação de um conceito compartilhado. [Informática] Técnica de organização de informação, como representação de um conhecimento, buscando compartilhar e reutilizar essas informações. [Filosofia] Parte da filosofia que se dedica ao estudo das características mais gerais do ser, separando-as das categorizações que ofuscam sua essência absoluta. [Filosofia] Raciocínio sobre a significação mais geral do ser, exemplificando aquilo que faz com que seja possível as várias existências. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 06 jan. 2019.

<sup>11</sup> RESOLUÇÃO NORMATIVA Nº 02, DE 29 DE AGOSTO DE 2014 Publicada no Diário Oficial da União em 1º de setembro de 2014. Estabelece os elementos de descrição das informações sobre o acervo museológico, bibliográfico e arquivístico que devem ser declarados no Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados, em consonância com o Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. O PRESIDENTE DO INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM), no uso das atribuições que lhe confere o art. 20, II e IV do Anexo I do Decreto nº 6.845, de 7 de maio de 2009, considerando o disposto nos arts. 3º e 4º da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, e na Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009, resolve: Art. 1º - Esta Resolução Normativa estabelece os elementos de descrição das informações sobre o acervo museológico, bibliográfico e arquivístico que devem ser declarados no Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados – INBCM, em consonância com o Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013 e a Resolução Normativa nº 1, de 31 de julho de 2014. (...) Art. 3º - Para efeito desta Resolução Normativa, consideram-se: I - Os bens culturais de caráter museológico - bens materiais que ao serem incorporados aos museus perderam as suas funções originais e ganharam outros valores simbólicos, artísticos, históricos e/ou culturais, passando a corresponder ao interesse e objetivo de preservação, pesquisa e comunicação de um museu.

para uma valoração preliminar. A resolução estabelece os elementos de descrição das informações sobre o acervo museológico, bibliográfico e arquivístico. E a segunda diz respeito à valoração subjetiva baseada na significância do objeto no museu.

Delimitamos o museu, na pesquisa realizada, como um espaço concreto com os limites baseados no espaço e tempo, duas variáveis que, quando controladas, podem definir as possibilidades em estudo. Para a valoração e criação de uma política de preservação é necessária a compreensão do espaço físico em que o objeto esteja inserido, a análise dos especialistas que executam a gestão do acervo, o dossiê do objeto, espaços de exposição e guarda. Por espaço entende-se um local finito, constituído por barreiras físicas de proteção, e por tempo um ciclo finito de exposição, controlado, assim como rotinas de verificação periódicas do estado de conservação para a manutenção máxima possível da integridade física do objeto. Estas características de espaço e tempo denotam um museu tradicional ortodoxo. A estrutura do modelo obedece às condições iniciais desse tipo de museu, que possui este padrão de controle, incluindo horário de funcionamento, *museália* composta por objetos tridimensionais e restrição de acesso à mesma.

Com a catalogação realizada e analisada, assim como a qualidade das informações registradas, é importante verificar se é verdadeira a premissa: “Quanto maior a quantidade de informações sobre o objeto no processo de musealização, melhor será a valoração objetiva da *museália*”. A valoração é pautada em informações sobre o objeto museológico. Todas as inferências são sobre um único objeto, coisa, tangível, móvel e/ou imóvel. A partir do modelo, criou-se um fluxo de informações que estruturam a valoração dos objetos, coisas, em seu estado inicial.

O objetivo geral do modelo é produzir conhecimento sobre a valoração de acervos museológicos, levando em consideração os aspectos objetivos e subjetivos que possam ser estimados tanto de forma quantitativa, quanto qualitativa, e processados a partir de um modelo matemático para a valoração do objeto de museu. A valoração é a compreensão da significância, dos valores individuais do objeto

museológico, para que se possa dimensionar a representatividade do patrimônio, sua penetração na cultura da sociedade e, o mais importante, o indivíduo da sociedade precisa saber quais critérios levaram o objeto “A” e não o “B” a ser o objeto museológico mais valorado ou o menos valorado.

## **2. Aspectos teóricos**

O conceito de patrimônio cultural permeia a ideia de legado, é um conjunto de bens patrimoniais herdados. O objeto transforma-se em patrimônio no momento em que se detecta sua representação social com o grupo a que pertença, e quanto maior a representação social maior será sua valoração. Davallon (2002) afirma que a herança implica na ideia de algo que nos foi transmitido por aqueles que nos precederam e Dominique Poulot ratifica o conceito de patrimônio como elemento de herança através da seguinte colocação:

O direito romano, que formou uma parte da consciência ocidental, define como patrimônio o conjunto dos bens familiares considerados não segundo seu valor pecuniário, mas na sua condição de bens-a-transmitir. Essa característica o distingue inteiramente dos demais bens (...) (Poulot, 2008, p. 29)

Com o conceito de patrimônio como herança coletiva de uma sociedade, compreende-se agora que a valoração se aplica ao patrimônio cultural. No entanto, ao contrário da propriedade de uma pessoa, o Estado brasileiro tem a obrigação de preservar, para as gerações futuras, o patrimônio cultural e o patrimônio natural. Essa herança cultural, na qual há um interesse coletivo, não pertence mais ao movimento das trocas econômicas, havendo agora um outro tipo de valoração, pois o patrimônio cultural representa o conjunto de bens culturais que pertencem à nação.

Davallon (2002) descreve dois movimentos. O primeiro se dá a partir da descoberta do objeto, e consiste na sua análise científica, que atribuirá a “autenticidade” e a pesquisa será essencialmente reconstruir cientificamente uma ligação com o mundo de origem, uma

análise objetiva que certifica a autenticidade do objeto e o fato de que ele nos conecta a um mundo que realmente existiu. O segundo movimento é a representação do mundo de origem para o presente, atribuindo ao objeto o *status* de representante de uma parte da realidade do mundo de origem e para tal reconhecimento é realizada a análise subjetiva.

Um modelo estruturado de valoração auxilia na análise dos valores atribuídos aos objetos museológicos, apresentando como resposta valores auditáveis através do somatório das parametrizações realizadas pelos especialistas do museu e em conformidade com a política de preservação do acervo museológico. Estas primeiras regras necessitam de revisão constante e de forma recursiva. Dentro deste conjunto de informações, inseridas no modelo de valoração, existe a formulação de significados em que se estabelecem as interpretações, recepções, representações e análise de valores, sendo diagnosticados: o acréscimo e decréscimo de valor; a diversidade da valoração; os conflitos da valoração; assim como supressão, superposição e evolução de valores.

Definir o valor baseado nas características extrínsecas do objeto museológico é importante para a compreensão de seu contexto histórico e para a valoração pela sociedade que possui o objeto. Pode-se questionar se um objeto, analisado por um modelo, é compreensivo à valoração em função das imagens, crenças e comportamentos simbólicos que representam algum tema histórico, científico, artístico e social.

Os temas, ideias fontes, conceitos e imagens dos objetos são ancorados em classes de discursos, temas, que se referem às representações sociais. A objetivação marca o trabalho linguístico que limita o campo de ação do tema ancorado e as leis protocolam as atribuições que cada objeto recebe, legitimando as argumentações: na retórica comum; no senso comum; nas representações; nos modos comuns de justificação e crenças confirmadoras baseados na teoria das representações sociais de Serge Moscovici (2015).

O objeto valorado, identificado, longe dos riscos de apagamento, ou do esquecimento, possui potência para ser difundido pela sociedade e até mesmo influenciar outras culturas. Um objeto deve sempre possuir o maior valor de potencial cultural, para que desta forma seja o elemento mais representativo nas representações

sociais e que possa assim fortalecer a cultura. Segundo Randall Mason, em *Economics and Heritage Conservation: Concepts, Values, and Agendas for Research* (1988, p. 2), medindo o patrimônio em termos de preço, os modelos econômicos tradicionais falham ao analisar o patrimônio e a conservação. Esses modelos são projetados para expressar todos os valores em termos de preços, que são estabelecidos nos mercados. No entanto, todos os valores patrimoniais não podem ser colocados em um único e tradicional quadro econômico e nem todos podem ser medidos em termos monetários.

A musealização não termina quando o objeto se torna *museália*. A musealização prossegue em um processo contínuo analisando as interações entre o objeto, agora *museália*, e o tema do museu, procurando identificar se os valores atribuídos para as categorias do objeto museológico permanecem com uma tendência positiva, neutra ou negativa. A tendência positiva de valoração pode ser entendida como um objeto que após o processo de musealização aumenta a interação com a sociedade. Já a neutralidade diz respeito ao objeto que mantém constante a sua significância e valoração, desde o momento de registro até depois de várias interações com o grupo a que pertença. A tendência negativa pode ocorrer quando a valoração das categorias atribuídas para o objeto museológico tende a ser nula refletindo um desuso, um descaso, uma falta de interesse pelo objeto que pertencia ao “processo cultural da sociedade” e agora representa poucos valores da sociedade.

### **3. Categorização, ressonância e aderência do objeto museológico**

A ressonância é um termo desenvolvido pelo historiador Greenblatt (1991) e por ressonância entende-se que um objeto museológico exposto pode atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante. (Greenblatt, 1991, p. 42-56). Um patrimônio cultural museológico não depende apenas da vontade e decisão política de uma agência de Estado e tampouco depende apenas de uma atividade consciente e deliberada de indivíduos. É necessário apresentar representações sociais com ressonância ao tema do museu. Os objetos museológicos que compõem um patrimônio precisam

encontrar a ‘ressonância’ junto a seu público (Gonçalves, 2005, p. 214), o patrimônio cultural museológico deve ser rememorado pelo grupo social e percebe-se que sem a ressonância incorre-se na possibilidade do apagamento e esquecimento, o que implica negativamente na salvaguarda do patrimônio cultural museológico para as gerações futuras.

O termo aderência (Borges & Campos, 2012) é definido como um elemento que os autores descrevem como complementar para identificar o quanto este objeto encontra-se em uso, dentro de sua finalidade primária ou abstraído de sua função para uma nova função. A ressonância indica a atração pelo significado do objeto de museu, enquanto a aderência possui relação direta com a prática cultural, podendo ser verificado, por exemplo, se um objeto litúrgico ainda estabelece uma relação de uso com a comunidade local em datas comemorativas.

A união da ressonância e da aderência expressam a identificação de objetos familiares e da apropriação destes objetos por quem os produz e que socialmente interajam com eles. A ressonância e aderência possuem referências com o contexto da coleção, podendo expressar o quanto as referências estão ligadas ao contexto do acervo e do museu. Uma revista em quadrinhos pode possuir ressonância à uma biblioteca de obras raras de manuscritos do século XV, porém apresentará baixa aderência para com o acervo do século XV.

Os conceitos ressonância e a aderência expressam os valores relativos da identificação de objetos familiares e da apropriação destes objetos por quem os produz. Possui referências com o contexto da coleção, podendo expressar o quanto as referências de ressonância estão ligadas ao contexto da coleção e da instituição. E são definidos para a solução da modelagem.

No momento em que um objeto é comparado ao paradigma de uma categoria ou tema, o objeto adquirirá as características dessa categoria. Uma vez classificado, qualquer ideia posterior fará com que haja um reajuste na categoria adequando-se ao sistema de valoração. Os objetos museológicos e suas categorias serão definidos como uma entidade que possui atributos para valoração. A entidade “A”, ou a entidade de tipo “A”, possui tantos atributos quantos forem necessários para definir a valoração dentro daquela sociedade. E seus atributos poderão se relacionar com os atributos de outra categoria,

para que se possa identificar o grau de correlação entre os objetos de uma mesma coleção e se existe relacionamento entre acervos distintos. Cada categoria poderá receber uma atribuição de valor e o somatório de todos os atributos deverá ser menor ou igual ao valor total dos atributos definidos pela equipe de valoração do patrimônio. Neste sentido, a estrutura do processo de modelagem é estabelecida como uma matriz de atributos.

Para determinar coerentemente os valores, o responsável pelo registro do objeto fica obrigado a realizar uma anamnese<sup>12</sup> deste objeto para identificar se as características culturais do objeto e o contexto cultural em que esteja inserido possuem ressonância e aderência com o grupo social a que pertença. Esta anamnese e o preenchimento da ficha catalográfica são importantes para o modelo medir a métrica da quantidade e qualidade das informações sobre o objeto.

Configuram-se no campo museal novas ferramentas para qualificar e normalizar a valoração do objeto após a musealização. Uma delas, depois de identificada sua ressonância e aderência, é a sua significação, seu valor absoluto, das categorias identificadas com seus atributos valorados. A compreensão da significância do fato cultural<sup>13</sup>,

---

<sup>12</sup> Anamnese: [Filosofia] Platão. Ato de recordação em que o próprio filósofo redescobre dentro de si - suas verdades intrínsecas, e relembra um período anterior à sua existência experimental. [Retórica] Durante um discurso, momento em que o narrador recorda os fatos, anteriormente, esquecidos e acha conveniente informar naquele momento de sua fala. Liturgia. Oração realizada nas missas, após a elevação, que recorda os acontecimentos da salvação de Cristo. [Medicina] Conjunto das informações recolhidas pelo médico a respeito de um doente e de sua doença. Neste caso o termo é utilizado pela museologia assim como na medicina. O “paciente” da museologia é o objeto a ser musealizado. Disponível em: <https://www.dicio.com.br>. Acesso em: 26 set. 2019.

<sup>13</sup> A função da linguagem é comunicar, representar emoções. Ela é um fato cultural, pois é desenvolvida justamente na sociedade. As línguas se alteram de regiões para regiões através das gírias. O papel da cultura no desenvolvimento da sociedade está no passar conhecimento através de escritos. Logo o objeto fruto de uma determinada sociedade, dotada linguagem própria, é um fato cultural. E trataremos o objeto “coisa” candidato à *museália* como fato cultural, pois todo o bem cultural é oriundo de uma determinada linguagem.

se processa através do método de valoração, sendo neste momento determinada pela qualificação das categorias e seus atributos de valoração, distribuídas nos seguintes rótulos de significância ALTA, REGULAR e PEQUENA e seus respectivos valores absolutos.

A análise objetiva e subjetiva é um prelúdio da estrutura do modelo de valoração e sua construção ao longo da pesquisa. Mas, claramente, pode-se identificar os elementos objetivos em uma ficha catalográfica de um museu, para posterior identificação dos elementos subjetivos. As propostas apresentadas não qualificam a questão da obrigatoriedade sobre a conservação para longevidade do acervo, somente para um tratamento seguro do acervo. Sendo assim, a valoração é importante, pois, quando qualificado, o objeto museológico situa-se com seus respectivos graus de valoração determinando a prioridade nos planos de ação de emergência, de preservação ou algum tratamento específico de conservação.

A partir da construção do modelo é possível o processamento dos valores atribuídos pelos especialistas do acervo. Paralelamente, o uso de sistema informatizado, modelado para atender à valoração de acervos museológicos, propicia um aumento na velocidade na hierarquização dos acervos que receberão o primeiro atendimento. Da mesma forma, é útil para auxiliar na auditoria e rastreabilidade de novos inventários.

Para a preservação do objeto museológico deve-se identificar as características físicas do objeto para as necessidades de conservação e suas características extrínsecas de caráter subjetivo, como a representação do objeto com a narrativa do museu. A Museologia classifica os objetos em função de uma ontologia orientada para a narrativa. Assim, o inventário é uma das ações de preservação; o levantamento inicial é a “valoração” do acervo, para a percepção da estrutura do acervo, direcionando a preservação do patrimônio cultural museológico.

Sobre os problemas de avaliação e atribuição de valor para a preservação da *museália*, identifica-se em *Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices*, escrito por Mason (2002), que a preservação do patrimônio é melhor entendida como atividade sociocultural, não simplesmente uma prática técnica. Isto engloba muitas atividades que precedem e seguem qualquer ato de intervenção para a preservação. É importante considerar os contextos



de um patrimônio como projeto de preservação – social, cultural, econômico, geográfico e administrativo. A motivação que leva à preservação do patrimônio cultural museológico parte de uma primeira valoração, indicando a necessidade de guarda e preservação do objeto. Os componentes de valor indicarão para o grupo de trabalho do museu caminhos para realizar a tarefa de musealização do objeto.

Deve-se perceber que, dependendo da definição da valoração, haverá a separação de objetos de grandes dimensões, estado de conservação, tipo de material/técnica, como não sendo relevantes para a coleção. O modelo descartará os objetos com características não adequadas para serem analisados conforme a política do museu. Uma escolha desalinhada com o tema do museu, no momento da parametrização, levaria a uma valoração inválida e até a um desperdício de recursos, em função de descartes ou aquisições desnecessárias. Portanto, antes da parametrização, é necessário o conhecimento profundo do tema do museu.

O estudo de valores é uma maneira útil de entender os contextos e aspectos socioculturais para a preservação do patrimônio cultural museológico. Os valores patrimoniais são, por natureza, variados e estão frequentemente em conflito. Modos tradicionais de avaliar a “significância” estão fortemente ligados aos temas histórico e arqueológico, noções mantidas por vezes pelos profissionais de museu e que podem ser atribuídos valores inautênticos. A consideração de valor venal ainda é um item de atribuição de valor que interfere na preservação do objeto museológico pelo motivo de poder se sobrepor às outras categorias de valores.

#### **4. A axiologia e valores**

Para fundamentar o valor dentro da Museologia é necessário visitar a teoria de mercadoria e seu valor, inserida no Capital, Livro 1, de Marx (1867). No mundo real uma mercadoria possui duas características: a primeira é ser indispensável para o grupo social, o valor de uso, mesmo não estando implícito encontra-se adjacente à sua utilidade para garantir o valor de uso; a segunda é o valor de troca, que é medido pelo tempo de trabalho socialmente necessário, o tempo padrão, para produzir a mercadoria. Alteram-se os valores do objeto através da musealização. A musealidade atribui uma valoração de troca

entre museus, agora medido não pelo tempo de trabalho, mas pela aderência e ressonância ao tema dos museus.

Para o estabelecimento do valor de um objeto museológico é necessário separar os dois espaços, o primeiro, o mundo real, do mercado especialista constituído, seja de arte, de numismática, de armamento etc. e o espaço museu em que o objeto museológico possui musealidade. Como o objeto está incorporado ao museu, o valor de uso se transforma, passando a possuir uma singularidade, com ressonância e aderência para a sociedade, assim, o valor venal não é relevante, pois o objeto museológico pertence ao museu e à sociedade.

Um objeto de museu, obra de arte, como a de Portinari, contendo origem e autoria, possui correspondência direta com outras obras de arte do autor no mercado especialista de arte. Assim, a obra de Portinari poderia, se não fosse um objeto de museu, ser valorada em função da atribuição de valor venal existente no espaço do mercado especialista. No entanto, uma carta de um operário que tenha auxiliado Portinari poderá não possuir um mercado especialista que permita correlacionar e atribuir um valor venal para este objeto. Mas talvez este objeto garanta a autenticidade da pintura de Portinari, sendo o elemento principal do dossiê do objeto.

A Axiologia, que é referente ao campo da Filosofia, avalia a atribuição de valores médios de uma sociedade. Logo após o trabalho de seleção no museu, os objetos passam a compor um acervo para representar um estrato da sociedade e, por fim, ser parte integral na difusão dos valores atribuídos. Pode-se compreender que uma exposição museológica promove também uma difusão de valores de quem a produziu, através da transmissão dos significados destes objetos com o museu onde encontram-se acondicionados.

Os objetos ainda coisas se ancoram em um tema, um assunto, uma narrativa, que se entende como a prática social voltada para as artes, ciências, saúde, religião, vida e/ou qualquer outro enunciado que faça parte do cotidiano da sociedade, que materializa seus pensamentos, ideias, em bens móveis e imóveis. Esses temas dão origem aos objetos e possuem atributos intrínsecos e extrínsecos de valoração. Um exemplo são os objetos religiosos, produzidos para a atividade litúrgica, que são frutos da necessidade de auxiliar ou compor o fazer religioso.

A forma de produção, as representações sociais, o fazer social e as relações sociais criam conexões e interconexões nos indivíduos que participam das atividades culturais, religiosas, cívicas etc. Dentro dos relacionamentos, encontram-se as atribuições de valores que se originam da soma das representações sociais do grupo. Sendo assim, tende-se à permanência de valores que podem se alterar ao longo do tempo em função do grupo social ou de valores transitórios que permanecem enquanto o objeto possui relação com o tema do museu.

Segundo Nildo Viana (2007), numa sociedade os valores inautênticos são atribuídos por uma classe dominante, que controla o processo econômico, político e cultural. Um grupo social dominante pode criar camadas de valores que se referenciam ao modo de vida que se pensa ser adequado para toda a sociedade. Separando os valores autênticos dos inautênticos, percebe-se que pode existir uma imposição na formação das coleções de museus, pautada na luta de classes que compõem o corpo técnico do museu.

Os termos valores autênticos e valores inautênticos são a definição para a compreensão dos valores que se alteram gradativamente em função da dinâmica cultural dos valores transitórios. Segundo Viana:

O valor é algo significativo, importante, para um indivíduo ou grupo social. Os valores, por conseguinte, são o conjunto de “seres” (objetos, ações, ideias, pessoas, etc.) que possuem importância para os indivíduos ou grupos sociais. Portanto, se dissermos que algo é um valor, queremos simplesmente dizer que ele é significativo, importante. (Viana, 2008, p. 17-18)

Os valores autênticos são as atribuições de significação para os objetos que possuam uma ligação com a sociedade. A partir de uma visão de uma sociedade “x” que produziu o objeto “y”, percebe-se a relação ativa deste tipo de objeto como elo cultural. Seu valor é expresso pela vontade de todos do grupo ou da maioria, caracterizando-se assim como um valor autêntico da sociedade.

Os valores autênticos são normalmente construídos dentro do seio da sociedade. Cada construção de valores autênticos é uma

representação social, ancorada no tema do museu em que se esteja desenvolvendo, em conjunto com as práticas da sociedade. Estes valores autênticos alteram-se de forma gradativa em função da ressonância e aderência que a sociedade irradia em relação ao tema. Já os valores inautênticos apresentam-se de forma transitória, pois, a criação e o fazer podem ser impostos ou não possuírem ressonância e/ou aderência com o tema. Assim, não seria gerado o grau de relevância do objeto para o grupo e temporariamente não receberia uma atribuição de valor como a dos objetos atrelados aos temas e que possuem valoração autêntica.

O que contextualiza a ligação entre o tema da sociedade e a valoração do objeto são as representações sociais que tratam da intensidade de ligação entre o objeto e o tema ao qual pertença. Descobrir os valores autênticos e inautênticos, valores transitórios e permanentes com alterações graduais, é função do especialista no momento da catalogação, identificando e somando o maior número de informações possível acerca do objeto para a formação do dossiê.

A ancoragem e objetivação, ou os dois processos, geram as representações sociais que são as transformações de pensamentos em objetos concretos e tangíveis. Tais objetos devem ser ancorados nos temas a que pertençam e às ideias que as geraram. Os objetos são coisas estranhas e perturbadoras, que se transformam em algo reconhecível em nosso sistema particular de categorias e os comparam com um paradigma de uma categoria que nós pensamos ser apropriada. É como “ancorar” uma “faca” em uma “cozinha” de nosso espaço social.

Um objeto museológico estará sempre atrelado ao tema em que se encontra ancorado. Sendo assim, ocorrendo alteração na estrutura de representações sociais do tema a que pertença o objeto, a sua valoração poderá sofrer alterações. Portanto, é necessário, com uma determinada frequência, a ser definida pelo curador do acervo, a reavaliação da valoração do acervo.

Partindo do pressuposto de compreender em que área do conhecimento ou tema em que o museu esteja inserido, pode-se, por Bourdieu (1989), identificar um sistema de poder que delimita e protege o conhecimento de um espaço do saber, determinando a ‘propriedade’ e ‘valores’ de um tema associado e de um enfoque especializado que, deste modo, formaliza-se como marca de

“distinção”, isto é, “posição” indicativa da exclusividade de um espaço do conhecimento.

Os signos identificadores das tomadas de posição dos campos estabelecem as diferenciações dos predicados atribuídos a áreas, agentes ou elementos e estão ligados à aquisição e ao comando da “competência” (exemplos: critérios, normas), do “capital cultural” (o saber específico construído e reconhecido), entre outros valores representativos da legitimidade do reconhecimento e da autoridade que é outorga do próprio campo.

São personagens do museu que lidam diretamente com o acervo: o museólogo, o conservador, o curador ou o especialista, que conhecem acerca do objeto museológico. São profissionais que possuem respeitabilidade por suas qualidades e posição funcional dentro do museu para mediar a narrativa, o objeto e o grupo de profissionais de outras áreas do museu. Este personagem, responsável pelo acervo, possui um código de ética próprio. Que deve, segundo o COFEM (1985), no caso dos museólogos, observar os princípios museológicos, servir à coletividade, respeitar as atividades de seus colegas e de outros profissionais, bem como as leis e normas fixadas para exercício de sua profissão nos Estatutos do Conselho Internacional de Museus – ICOM/UNESCO. Para a valoração do acervo, o código de ética e normas de procedimentos dentro do museu devem estar plenamente estabelecidos para evitar equívocos de classificação e valoração do objeto em análise.

## **5. A estrutura do modelo de valoração**

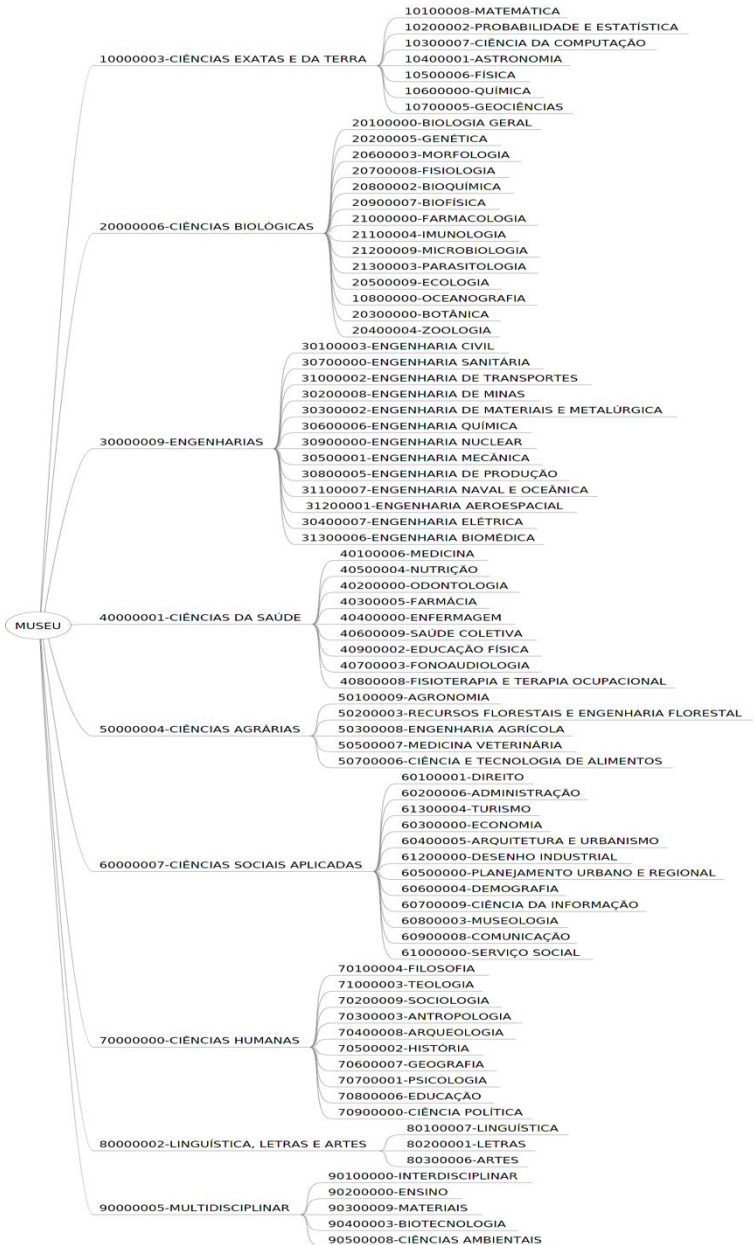
A estrutura de modelo de classificação ora apresentado possui uma singularidade na classificação do museu que abriga um determinado patrimônio museológico e possui relacionamento com uma determinada área do conhecimento, contendo uma finalidade eminentemente prática, objetivando proporcionar uma maneira ágil e funcional de sistematizar e relacionar a área de atuação do museu com o tema.

Partindo do estabelecido pela CAPES<sup>14</sup> para a organização das Áreas do Conhecimento, verifica-se uma hierarquização em quatro níveis, do mais geral ao mais específico, e abrangendo nove grandes áreas nas quais se distribuem as 48 áreas de avaliação. Utiliza-se estas áreas de avaliação, por sua vez, agrupadas em áreas básicas (ou áreas do conhecimento) para classificar a área de atuação do museu. Estas áreas são subdivididas em subáreas e especialidades: 1º nível - Grande Área - aglomeração de diversas áreas do conhecimento, em virtude da afinidade de seus objetos, métodos cognitivos e recursos instrumentais refletindo contextos sociopolíticos específicos; 2º nível - Área do Conhecimento (Área Básica) - conjunto de conhecimentos inter-relacionados, coletivamente construído, reunido segundo a natureza do objeto de investigação com finalidades de ensino, pesquisa e aplicações práticas; 3º nível - Subárea - segmentação da área do conhecimento (ou área básica) estabelecida em função do objeto de estudo e de procedimentos metodológicos reconhecidos e amplamente utilizados; 4º nível - Especialidade - caracterização temática da atividade de pesquisa e ensino. Uma mesma especialidade pode ser enquadrada em diferentes grandes áreas, áreas básicas e subáreas. Para compatibilização temática utiliza-se na modelagem até o segundo nível. Na Figura 1, a seguir, representou-se somente até o segundo nível.

A pré-classificação do museu através da área de conhecimento pode colaborar para efetiva e clara comunicação da informação especializada entre pares e demais usuários dos serviços e produtos museológicos; em razão da categorização elaborada permitirá a sua representação por meio do agrupamento dos museus em temas com significação controlada. Para a construção da classificação, utilizou-se o sistema de assuntos ISBN. Criado em 1967 e oficializado como norma internacional em 1972, o ISBN - *International Standard Book Number* - é um sistema que identifica numericamente os livros segundo o título, o autor, o país e a editora, individualizando-os inclusive por edição.

---

<sup>14</sup> Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior é uma fundação vinculada ao Ministério da Educação do Brasil que atua na expansão e consolidação da pós-graduação *stricto sensu* em todos os estados brasileiros. Criada em 1951. <https://www.capes.gov.br>. Acesso em 25 ago. 2019.



## Figura 1 - Áreas do Conhecimento (Área Básica).

Fonte: gráfico elaborado pelos autores

O sistema ISBN é controlado pela Agência Internacional do ISBN, que orienta e delega funções às agências nacionais. No Brasil, a Biblioteca Nacional coordena e supervisiona as atividades técnicas da Agência Brasileira do ISBN<sup>15</sup>, em parceria com a Fundação Miguel de Cervantes, responsável pela gerência administrativa e pela interface com a Agência Internacional. A partir de 1º de janeiro de 2007, o ISBN passou de dez para treze dígitos, com a adoção do prefixo 978. O objetivo foi aumentar a capacidade do sistema, devido ao crescente número de publicações, com suas edições e formatos. A Tabela 1 apresenta um fragmento da compilação de assuntos do ISBN e na primeira coluna o código ISBN e sua descrição. A numeração é utilizada para manter a compatibilidade.

003	Sistemas
004	Ciência da Computação
010	Bibliografias e catálogos
028	Literatura e leitura complementar
028.5	Literatura infantil
060	Organizações gerais (academias; fundações; associações)
069	Museologia (Ciência)
070	Jornalismo; Publicidade; Jornais
090	Manuscritos e Livros raros
100	Filosofia e disciplinas relacionadas
133	Parapsicologia (Ocultismo; Espiritismo)
150	Psicologia
200	Religião
264.23	Hinos

<sup>15</sup> Biblioteca Nacional, <http://www.isbn.bn.br/website/>. A tabela de assuntos encontra-se em <http://www.isbn.bn.br/website/tabela-de-assuntos>. Acesso em: 04 set. 2019.



Fonte: elaborado pelos autores

Desta forma, com os itens apresentados, pode-se propor um sistema de classificação para museus contemplando assunto (ISBN) e área do conhecimento (CAPES), que resultam no tema do museu. Em relação ao tema do museu, um determinado objeto é comparado ao paradigma de uma categoria e será verificada a pertinência do objeto com as características dessa categoria. Uma vez classificado, qualquer ideia posterior fará com que haja um reajuste na classificação em relação à categoria, adequando-se ao sistema de valoração. O objeto museológico e suas categorias serão definidas como uma entidade que possui atributos para valoração. A entidade “A”, ou a entidade de tipo “A”, possui tantos atributos quantos forem necessários para definir a valoração dentro daquela sociedade. E seus atributos poderão se relacionar com os atributos de outra entidade, para que se possa identificar o grau de relacionamento entre as entidades de uma mesma coleção e se existe correlação entre acervos distintos.

Na estrutura do modelo são criadas as classes que expressam as entidades que descrevem os objetos museológicos e, no processo de classificação, é eliminada a parte da individualidade do objeto, sendo considerado como um exemplar de uma “classe padrão”. Quando se faz isso, aceita-se que esse objeto é agora uma instância de uma classe e está relacionada a um tema. Na Tabela 2, a seguir, define-se a hierarquia entre o objeto, a categoria e a nota de aplicação, apresentando a descrição do objeto em relação à classe a que pertença. Utilizando objetos museológicos e classificando-os com os tesouros do museu, pode-se agora identificar, em primeira avaliação, a relação da categoria do objeto e a nota de aplicação com o tema do museu, baseado na seguinte ordem, Figura 1 – área do conhecimento (área básica) e Tabela 1 – de assuntos ISBN.

Com a Tabela 1 – de assuntos ISBN, pode-se caracterizar, utilizando os tesouros, a relação do objeto com o tema do museu. É importante notar que, na vida real, um objeto pode pertencer a várias classes. Todas as características de uma categoria representam a classe à qual o objeto pertença. A classificação é um mecanismo básico do raciocínio humano. Talvez seja o que nos permita tratar de toda informação que recebemos diariamente. Associando a Figura 1 - área do conhecimento (área básica) - e segundo Ferrez:

Tabela 2 – Tesouros e o tema museu			
Objeto museológico	SCA – Categoria/ subcategoria	NA – Nota de Aplicação	Tema em relação ao museu
Pintura	0606 <sup>16</sup> Objetos Associados às Artes Plásticas e ao Desenho Técnico	Objeto sobre o qual se fixam pigmentos ou outros materiais mediante distintos procedimentos pictóricos com um fim essencialmente estético. A pintura é, antes de tudo, um objeto elaborado por uma pessoa, às vezes por um grupo, e caracterizado por uma técnica que revela sua época ou, ainda, as opções de um artista.	CAPES – 80000002 - Linguísticas, Letras e Artes / 80300006 - ARTES / ISBN 750 - PINTURA
Termógrafo	0510 Equipamentos de Medição	Termômetro que registra continuamente num gráfico os valores medidos da temperatura.	CAPES – 10000003 - Ciências Exatas e da Terra / 10500006 - Física / ISBN 600 - Tecnologia (Ciências aplicadas)
Fonte: elaborado pelos autores.			

Entretanto, fugindo à regra de subordinar cada termo a uma única categoria, encontramos alguns poucos casos como facão e peixeira, incluídos em armas e instrumentos de trabalho; e sino e cencerro, em objetos de sinalização sonora e instrumentos musicais. (2016, p.8)

<sup>16</sup>Número do tesouros museológico disponível em: <<http://tesauromuseus.com.br/>>. Acesso em: 06 jan. 2019.

Normalmente, em tesouros, pode-se identificar a quantidade de classes a que um objeto museológico pertença, e para tal, utiliza-se a análise da função do objeto museológico de modo a facilitar a percepção da composição ou agregação (é feito de, é parte de). Entende-se que um objeto museológico complexo pode ser formado de um conjunto de outros objetos, entendendo o conjunto como um só objeto. É como se percebe uma bicicleta ou um carro. Ao eliminar a necessidade de descrever as partes, simplifica-se a compreensão do objeto analisado.

Uma vez estruturada a forma de ancorar o objeto candidato a ser objeto museológico para preservação, deve-se valorar os aspectos de representação social. Para o processo de musealização, o profissional estuda como proteger, acondicionar, guardar, analisar, aumentar o tempo de integridade do objeto e recuperar a informação abstraindo a forma e tipo. Porém, para o museu receber os objetos implica em diagnosticar seu valor de representação social, agora ancorado em um tema, devendo verificar se este tema específico possui relação com o tema do museu.

Quanto maior o número de classes<sup>17</sup> a que o objeto pertença, maior será sua valoração ou significância. Uma vez definidos os temas dos museus, constrói-se o caso de uso para um museu tradicional ortodoxo. Em função das atividades de um museu, descreve-se as funções: aquisição, classificação e documentação; valoração; e conservação. A análise da integridade física (Vasconcelos *et al.*, 2017)<sup>18</sup> é determinada através dos parâmetros axiológicos para valorar se a estrutura física do objeto em musealização corresponde às necessidades do museu que executa a primeira interação com o objeto, ainda qualificado como coisa, inclusive pelo aspecto jurídico.

Os indivíduos possuem formas de atribuição de valores por vezes conflitantes, subjetivas, que podem avaliar um objeto de forma “A” e, tempos depois, de forma “B”, sendo “A” e “B” conflitantes por se

---

<sup>17</sup>Entidade lógica que possui características e funções que satisfazem a certas regras, e que se pode representar intuitivamente como uma coleção de objetos museológicos.

<sup>18</sup>A integridade física, conceitual e cultural é tratada por Carret e Granato (2017) em “A noção de integridade aplicada à conservação e restauro de bens culturais móveis: alguns antecedentes e desdobramentos, Rev. CPC, São Paulo, n. 23, p. 93-113, jan./jul. 2017”.

tratar de um único objeto, e podendo ser a forma “B” o modo de levar a uma desvalorização ou supervalorização. A forma e método devem ser únicos para manter os processos e procedimentos replicáveis e constantes.

É necessário pontuar, ancorar o momento da valoração do objeto, congelar a realidade observada e, a partir dos parâmetros observados, reconstruir o cenário e analisar os movimentos socioculturais para detecção da continuidade ou ruptura da relação da sociedade local ou global com a então *museália* constituída. Alguns valores se sobrepõem a outros valores, dependendo do grupo dominante que fará a imposição de sua perspectiva axiológica. A compreensão da sobreposição de valores depende do referencial da dinâmica cultural e se este referencial será manipulado. Este tipo de estudo, objeto a objeto, é uma tarefa de caráter de pesquisa, de forma contínua, e sem possibilidades de automação ou modelagem, em função da quantidade de variáveis a serem analisadas.

No âmbito da Museologia, durante o processo de musealização, a definição de metadados para a valoração é complexa e imprecisa, devido ao grau de subjetividade que algumas informações agregam. Como exemplo, em função do valor venal de mercado do material que compõe o objeto, este passa a ser mais ou menos “representativo” da coleção, o objeto pode ser atribuído como o mais “importante” da coleção e outros objetos, que representam o tema do museu, serem categorizados com um valor mais baixo impedindo uma hierarquização adequada dos valores da *museália*.

A definição do objeto museológico e determinação da musealidade são ações estruturantes que delimitam e permitem a análise do objeto. Para tanto, é necessária uma estrutura de informações. Todo o objeto possui uma relação espaço temporal com um ou vários locais de interesse. Este interesse é relevante para a temática da instituição, esta relação é valorada de forma qualitativa, baseada em regras estabelecidas pelo grupo que gerencia o museu. Este objeto recebe a atribuição de objeto museológico.

A limitação do universo de discurso sobre os metadados é uma forma de controlar a saída dos resultados da modelagem. Por indução, pode-se afirmar que todos os metadados, candidatos para o modelo de valoração, possuem um conjunto de valores relativos maiores ou iguais a zero e serão atribuídos no momento de identificação dos dados

associados. Os metadados passam a ser qualificados conforme a valoração, para que se tenha uma normalização, no momento da classificação do grau de pertencimento do item analisado para com o museu que o possui. Um objeto que possua fortes ligações com a cultura local poderá possuir valor excepcional, garantindo altas pontuações.

A abstração facilita a construção de modelos de análise, diagnóstico e valoração, levando à implementação de métodos científicos para aplicação em um mundo real que apresenta uma diversidade de tipos de objetos com origens distintas. Definir as categorias do inventário como um modelo é importante para a primeira triagem de objetos e posterior compreensão de seu contexto histórico, para a valoração pelo museu que o possui, além da possibilidade da comparação entre coleções, acervos e suas representações social, local, regional e global.

No momento do registro inicial do objeto, o modelo já configurado, responde à valoração quantitativa dos acervos museológicos de forma a auxiliar na política de preservação dos museus, pois, em função das diretrizes da política de aquisição do museu, o agente responsável pela parametrização obtém um inventário, valorado de acordo com o tema do museu.

As categorias de patrimônio nos museus devem possuir um vocabulário controlado para delimitar o tipo de *museália* a ser tratada. Assim, faz-se necessário definir as categorias de valoração para a construção de uma correlação entre as definições e os metadados propostos pelo IBRAM, com os metadados e classes relativas aos tesouros museológico adotados pelo museu. Esta construção se baseia no somatório dos itens válidos da ficha do objeto museológico. E para a efetiva valoração, recorre-se às estruturas matemáticas, aritmética simples, somas e logaritmos para ordenar as prioridades e tratamentos durante a musealização do objeto.

No modelo de valoração está referenciada: a constituição do objeto museológico que integra a *museália*, seus atributos, a definição da causa final de sua existência, seu uso, que será alterado, e a necessidade de preservação. Objetos diferentes, com objetivos de uso bem definidos, tendem a manter uma similaridade da denominação, da forma, do tamanho, do material e da função. Um objeto do tipo “guarda-chuva” possui a denominação: objetos de auxílio, cuidados e

conforto pessoais, guarda-chuva. NA: objeto portátil constituído por uma armação flexível de varetas móveis coberta de tecido impermeável ou de outro material que se estica ao abrir-se a armação, protegendo da chuva ou do sol o seu portador.<sup>19</sup> Percebe-se que o tesauro museológico nos auxilia na determinação de valor de uso através da NA - nota de aplicação.

A valoração das categorias que apresentem características ontologicamente subjetivas terá uma dependência direta em relação à qualificação do especialista, em que as representações sociais do investigador podem se sobrepor ao diagnóstico do objeto, de tal forma a criar uma curva de tendência para a vontade política do grupo dominante, deslocada da realidade, da musealidade do objeto ao grupo a que pertença. As normas de catalogação devem ser respeitadas para evitar distorções no momento de registro.

A Tabela 3 apresenta os metadados obrigatórios pela resolução nº 2 de 2014 do IBRAM, que estabelece as informações mínimas para inventário de acervos museológicos, contendo três colunas: parâmetro, termo que descreve o metadado relativo à norma; justificativa, o motivo da existência do metadado; classificação, se o parâmetro (metadado) possui caráter objetivo ou subjetivo.

Tabela 3 - Metadados e valores		
Parâmetro	Justificativa	Classificação
SITUAÇÃO	Onde se localiza o objeto; esta informação é obrigatória. Opções: localizado; não localizado; e excluído;	OBJETIVA, questionamento prático do conhecimento sobre a localização espacial do objeto.
DENOMINAÇÃO	Alguns museus não possuem tesouros específicos, então a denominação genérica é aceita. Informação obrigatória do nome do objeto;	OBJETIVA, conhecimento sobre o que é o objeto, denotando assim sua função.
TÍTULO	Se possui um título dado por que produziu o objeto. Informação	SUBJETIVA, em função do caráter e existência da

<sup>19</sup> Disponível em: <http://tesauro museus.com.br/download/tesauro.pdf>. Acesso em: 10 out. 2019.

	facultativa da denominação dada ao objeto atribuído pelo autor, curador ou pelo profissional da documentação;	informação
AUTOR	informação obrigatória do nome do autor do objeto (individual ou coletivo);	OBJETIVA, em função da existência da informação e se o autor se relaciona com o tema da instituição
CLASSIFICAÇÃO	A informação é facultativa da classificação do objeto segundo o Thesaurus para Acervos Museológicos” ou outros vocabulários controlados. Porém, auxilia na classificação e análise de pertinência do objeto ao tema da instituição.	OBJETIVA, é comparado com o conjunto de objetos do museu e em função da existência da informação.
RESUMO DESCRITIVO	A informação é obrigatória, com descrição textual do objeto, apresentando as características que o identifique inequivocamente e sua função original;	SUBJETIVA, Auxilia na identificação da relação do objeto ao tema.
DIMENSÕES	A informação é obrigatória, consiste nas dimensões físicas do objeto, considerando-se as medidas	OBJETIVA Análise do espaço ocupado pelo objeto
MATERIAL / TÉCNICA	A informação é obrigatória dos materiais do suporte que compõem o objeto, hierarquizando sempre a sua maior área confeccionada/manufaturada, e a técnica empregada na sua manufatura;	OBJETIVA, é comparado com o conjunto de materiais objetos do museu.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	A informação é obrigatória do estado de conservação em que se encontra o objeto na data da inserção das informações;	OBJETIVA, em função do objeto (BOM, REGULAR, RUIM, PRECÁRIO)
LOCAL DE PRODUÇÃO	A informação é facultativa da indicação geográfica do local onde o objeto foi confeccionado;	OBJETIVA auxilia na análise da representatividade do objeto em relação à região geográfica do tema

DATA DE PRODUÇÃO	A informação é facultativa da data ou período de confecção/produção/manufatura do objeto;	OBJETIVA, auxilia na análise da representatividade do objeto em relação ao período do tema
CONDIÇÕES DE REPRODUÇÃO	A informação é obrigatória com a descrição das condições de reprodução do objeto;	SUBJETIVO, auxilia na análise da representatividade do objeto em relação ao tema
MÍDIAS RELACIONADAS	A informação é facultativa acerca da inserção de arquivos de imagem, sons, vídeos e/ou textuais relacionados ao objeto.	SUBJETIVO, auxilia na análise da representatividade do objeto em relação ao tema
Fonte: elaborado pelos autores		

A classificação objetiva e subjetiva, como apresentada na Tabela 3, expressa o comportamento de cada metadado que constitui a norma N°2 do IBRAM, para acervos museológicos, definindo o limite de entrada de dados do modelo. Esta definição é a base para a métrica da valoração do objeto. Alguns itens, como condições de reprodução e mídias relacionadas, constituem parte do dossiê do objeto, sendo necessária a análise subjetiva para a atribuição de valores.

Definir o valor baseado nas características extrínsecas do objeto museológico é importante para a compreensão de seu contexto social, para a valoração pela sociedade local que possui o objeto, registrando as relações de representações sociais. A partir daí, investiga-se se há ali presente um objeto, um modelo recorrente e compreensivo de imagens, crenças e comportamentos simbólicos para identificar quais são os temas e quais elementos orbitam sejam: históricos, científicos, artísticos, religiosos, sociais etc.

Uma vez estruturada a forma de ancorar o objeto candidato a ser extrato de memória para preservação, deve-se valorar os aspectos de representação social. Para o processo de musealização porém, para o museu receber os objetos implica em diagnosticar o valor de sua representação social, agora ancorada em um tema, verificando se este tema específico possui relação com o tema do museu.

Uma pintura sacra descreve um ritual para aquela sociedade e possui valores como ferramenta de propagação da religião, histórico, cronografia etc. O potencial cultural caracteriza-se pelo acúmulo de valores dos atributos das representações sociais. O grau de associação



destes objetos para com a sua sociedade está ligado ao potencial cultural acumulado que, após o processamento pelos métodos da Museologia, transforma-se em cinética cultural, e o objeto museológico, com suas representações sociais, poderá interagir com outras sociedades.

A matriz de Atributos, aqui apresentada na Tabela 4, relaciona os seguintes valores e respectivas referências: artístico; estético; histórico; uso; pesquisa; pedagógico; significância; venal; singularidade, desenvolvida baseada na metodologia de tratamento da conservação de Barbara Appelbaum (2007).

Tabela 4 - Categorias e referências	
Atributo	Perguntas de referência
Artístico	Criado intencionalmente como arte? Foi desenvolvido para ser apreciado como tal?
Estético	Aparência estética relevante para as representações sociais?
Histórico	Associado com um evento específico ou período?
Uso	Está em uso?
Pesquisa	Pode fornecer informações para os pesquisadores?
Pedagógico	Possui função educacional?
Significância	Possui Representações Sociais?
Venal	Possui Valor econômico?
Singularidade	São poucos exemplares?
Outras categorias	Outras referências que poderão ser definidas.
Fonte: elaborado pelos autores	

Cada categoria poderá receber uma atribuição em valor de uma unidade até tantas unidades na escala de valoração, sendo posteriormente normalizadas para a mesma escala de grandeza e o somatório de todos os atributos deverá ser menor ou igual ao valor total dos atributos definidos pela equipe de valoração do patrimônio. No processo de modelagem, detalhou-se cada atributo com base em Appelbaum (2007) como apresentado a seguir:

– Artístico: quando o objeto artístico é criado intencionalmente como arte obedece à uma escola, podendo em seu momento de

“nascimento” apresentar singularidade única, por se tratar de um objeto único. Uma análise pode ser realizada sobre a sua intenção e um exemplo é quando Marcel Duchamp (1917) transforma um mictório em uma obra de arte e se inscreve em uma exposição como R. Mutt, desconstruindo o sentido clássico de arte. Assim, a partir deste fato, acrescenta-se o questionamento: “Foi desenvolvido para ser apreciado como tal?” Os objetos e museus estritamente de arte devem encontrar-se no tema do museu, assunto e área do conhecimento;

– Estético: estética<sup>20</sup> (percepção e sensibilidade) é uma área da Filosofia que tem por objetivo o estudo da Natureza e dos fundamentos da Arte. Estuda o julgamento e a percepção da produção das emoções como: as diferentes formas de arte; técnica artística; a ideia de obra, de arte e de criação; a relação entre matérias e formas. A aparência estética é relevante para as representações sociais? Com este questionamento pode-se avaliar que quando um objeto não artístico é construído, leva-se em consideração, atualmente, a ergonomia e o *design* do objeto, que herda características físicas e sociais dos valores do grupo em que é produzido. Estas características interferem na forma que o objeto possui. Este item é descrito pelo campo da Filosofia como a sociedade percebe a forma, a cor e a textura dos objetos que são fruto da percepção do entorno;

– Histórico: estar associado com um evento específico ou período denota não a importância do objeto em si, mas o evento e/ou cenário histórico do qual fez parte, como uma caneta tinteiro que encerrou uma guerra, um microscópio utilizado para erradicar uma doença, ou uma representação pictórica de um momento singular de determinada sociedade. Com a retirada do objeto da realidade cotidiana para a musealidade, o tempo e espaço de permanência deste objeto no mundo real são cessadas e, com o passar do tempo, adquire

---

<sup>20</sup> Ciência filosófica da arte e do belo. Kant fala de um juízo estético, que é o juízo sobre a arte e sobre o belo, ele chama de Estética transcendental a doutrina das formas priori do conhecimento sensível. Contemporaneamente a Estética pode ser entendida como qualquer análise, investigação ou especulação que tenha por objeto a arte e o belo, independentemente de doutrinas ou escolas. Disponível em: <[http://www.filosofia.com.br/vi\\_dic.php?pg=6&palvr=E](http://www.filosofia.com.br/vi_dic.php?pg=6&palvr=E)>. Acesso em: 12 ago. 2019.

as novas informações pelas pesquisas e pelas interações devido aos novos usos;

- Uso: segundo Baudrillard (1993), todo objeto possui duas funções, uma que é a de ser utilizado e a outra a de ser possuído. A primeira depende do campo de totalização<sup>21</sup> da prática do mundo pelo indivíduo; a outra um empreendimento de totalização abstrata realizado pelo indivíduo sem a participação do mundo. Estas duas funções encontram-se na razão inversa uma da outra. Quando os objetos são adquiridos para um museu deixam de ser tapete, mesa, bússola ou bibelô para se tornarem objetos museológicos. Quando o objeto não é mais especificado por sua função, é qualificado pelo especialista para uma nova função. O objeto museológico exerce dupla função, a de objeto para educação e de pesquisa, fato que poderá diminuir sua “vida” como objeto museológico, porém expande a representação social. Assim como um livro raro, que é emprestado, retirado da estante de guarda, educa uma nova geração e potencializa seu valor como objeto para educação e/ou pesquisa. Para o objeto museológico pode-se questionar: “Está em uso sendo exposto, ou em pesquisa, ou nunca foi retirado da reserva técnica?”

- Pesquisa: a pesquisa ou a investigação é um processo sistemático para a construção do conhecimento humano, gerando novos conhecimentos, podendo também atualizar uma pesquisa preexistente. Na pesquisa questiona-se se esgotou toda a possibilidade de produção de conhecimento. O objeto ainda sofre intervenções em sua materialidade? A função anterior do objeto está ancorada em um tema que a sociedade necessita explorar para compreender o uso inicial? É possível que a pesquisa possa indicar novos caminhos para o desenvolvimento social ou tecnológico, podendo, ainda, fornecer novas informações para os pesquisadores. A busca destas informações perpassa pela pesquisa na materialidade do objeto e das suas informações extrínsecas;

---

<sup>21</sup>Baudrillard (1993) expressa a totalização como uso pleno do objeto em toda a sua potência. Martelos são utilizados para fixação de pregos e retiradas. O “mundo” ou todos utilizam plenamente o martelo, porém o indivíduo poderá utilizar o martelo somente para fixação de pregos, diminuindo assim seu potencial total ou totalização de uso.

- Pedagógico: a compreensão da prática educativa revela aos homens sua condição de humanos. O museu e suas atividades educativas serão entendidos como lugar para diálogo constante entre a sociedade com o seu acervo que possui musealidade. É primordial para uma educação emancipadora, diferentemente da educação domesticadora, pautada em uma metodologia estruturante, universalizante e homogeneizadora, que o museu se construa como um local de experimentações e de práticas pedagógicas estimulantes, que promovam o desenvolvimento dos patrimônios, pessoal e social (Reis & Pinheiro, 2009). Certos objetos museológicos, ou quase todos, possuem função de ensino, de experimentação, sendo necessário um especialista educador para definir como desenvolver a potência pedagógica do objeto, para determinar a amplitude de sua função educacional.

- Significância: em linguística, segundo Barthes (1964) a natureza do significado deu lugar à discussão sobretudo referente a seu grau de “realidade”, entretanto, o significado não é a “coisa” mas uma representação psíquica da “coisa”. O significado do objeto museológico só pode ser definido dentro do processo de significação praticamente tautológica<sup>22</sup> entre o objeto museológico e seu significado. O significante sugere, de um modo geral, as mesmas observações do significado. Em Semiologia, o significante pode ser dividido em matéria e substância, que pode ser imaterial, que no caso da substância é o conteúdo, a ideia e o pensamento humano; pode-se dizer somente que o material do significante será o próprio objeto museológico. Assim a significação pode ser concebida como um processo da junção do significado e do significante, como elemento classificatório. A significância determina se o objeto está ancorado ao tema da instituição museu e se possui representações sociais. A sociedade poderia conviver sem o objeto? Até que ponto a existência do objeto pode influenciar uma nação? Cabe ao especialista indicar a influência do objeto museológico como fato cultural que possui relação direta com a linguagem e comunicação em que o objeto museológico é interpretado e reinterpretado pelos especialistas da *museália*,

---

<sup>22</sup>Uso de palavras diferentes para expressar uma mesma ideia; redundância. Na lógica é uma proposição analítica que permanece sempre verdadeira, uma vez que o atributo é uma repetição do sujeito (p.ex. o sal é salgado).

utilizando uma linguagem própria para dar significação ao objeto museológico;

– Venal: pode estar relacionado com a venda, mercado, valor marginal, valor utilitário, com a comercialização de algo mediante pagamento, preço venal. É o valor de mercado de um produto. Não é o valor real do produto, nem necessariamente incorpora seu custo de produção: é o valor com que pode ser comercializado. (Sandroni, 1999). O especialista deve separar os valores autênticos dos valores inautênticos, pois, dificilmente um objeto museológico é avaliado pelo seu valor venal, tanto que alguns objetos não encontram semelhanças no mercado para diagnosticar seu valor venal. Um exemplo seria “um determinado presidente assinou sua diplomação de posse utilizando uma caneta de uso comum sem nenhum atributo excepcional”. Este objeto foi doado para o Museu da República, recém-confeccionado, sem valor comercial, se for cabível a especulação, pela Axiologia seria um objeto valorado pela intenção política. Assim, não cabe ao especialista da coleção definir se existe ou não o valor monetário, com referências ao espaço mercado, pois cessa o valor venal do objeto. Quando este se insere no processo de musealização;

- Singularidade: segundo Baudrillard (1993, p.101): “O objeto único é precisamente apenas o termo final em que se resume toda a espécie; o termo privilegiado de todo um paradigma (virtual, encoberto, subentendido, pouco importa) que em suma é o emblema da série. [...] O objeto verdadeiramente único, absoluto, de tal forma que se apresente sem antecedente, sem dispersão em qualquer série, é impensável. Não existe, tal como não existe som puro.” Porém os objetos museológicos adquirem singularidade única quando adicionado o dossiê em que as características físicas, através de exames de laboratório e história garantem a singularidade pela trajetória do objeto dentro e fora do museu. Os objetos adquirem a qualidade de singular quando são musealizados e tratados no acervo como elementos que representam parte da realidade, o objeto museológico único de sua espécie, distinto, ímpar. Este item proverá uma condição especial para a salvaguarda.

## **6. Considerações Finais**

Foram apresentadas as categorias, logo, o somatório de valoração deverá ser maior que a pontuação individual das categorias. Na categoria que não apresenta valores, significa que não é nula, mas seu valor encontra-se sem representação para o tema do museu, podendo ser ativado conforme a interação que se estabeleça com o objeto museológico. A estrutura apresentada fornece subsídios para a construção de um modelo de valoração de objetos museológicos, passível de ser parametrizado e automatizado para a realização de cálculos, no intuito de classificar a valoração que estará diretamente ligada à condição de preservação do objeto.

Da estrutura desenvolvida foi apresentada uma nova forma de classificação do tema de museu, seguindo um esquema que apresenta uma abrangência maior em termos de classificação. O ISBN e Área do Conhecimento (Área Básica) (CAPES) passa a qualificar o assunto do museu que, em união com os tesouros museológicos, são utilizados como elementos fundamentais para a ligação entre a função dos objetos e o tema do museu, criando assim a estrutura para valoração.

Para estudo efetivo do objeto apresentamos a valoração objetiva, utilizando os metadados da ficha catalográfica do IBRAM, e a subjetiva, baseada no trabalho de Barbara Appelbaum. Neste momento é possível a identificação da ressonância e aderência do objeto em relação ao tema do museu. E a partir da síntese da ressonância e da aderência é possível a quantificação da significação do objeto para o tema do museu.

## Referências

Appelbaum, B. (2007). *Conservation Treatment Methodology*. Oxford (UK): Butterworth-Heinemann.

Aron, R. (2004). *O Marxismo de Marx*. trad. Jorge Bastos. São Paulo (SP): Editora Arx.

Bittencourt, J. N.; Benchetrit, S. F.; Granato, M. Museus, Ciência e Tecnologia: livro do seminário internacional. (2007). In: *Museus, Ciência e Tecnologia: livro do seminário internacional*. (pp. 279-279). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.

Borges, L. C.; Campos, M. D'O. (2012). Patrimônio como valor, entre ressonância e aderência. In: Scheiner, T.; Granato, M.; Reis, M. A. S.; Aambroacy, G. B. (Orgs.). *Icofom Lam 2012: termos e conceitos da museologia: museu inclusivo, interculturalidade e patrimônio integral*. (pp. 112-123). Rio de Janeiro: MAST. Recuperado em 15 de junho, 2021, de <http://www.youblisher.com/p/736266- Livro-ICOFOM-LAM-2012/>.

*Carta de Burra*. (1991). Australia-ICOMOS. Recuperado em 15 de junho, 2021, de <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/03/carta-de-burra.pdf>.

Choay, F. (2006). *A alegoria do patrimônio*, tradução de Luciano Vieira Machado, 3ª ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP.

CIDOC - International Committee for Documentation (ICOM), *LIDO*, Recuperado em 15 de junho, 2021, de <http://network.icom.museum/cidoc/working-groups/lido/lido-overview/>.

Conselho Federal de Museologia, *Consulta legislação*. Recuperado em 15 de junho, 2021, de [http://cofem.org.br/legislacao\\_/codigo-de-etica/](http://cofem.org.br/legislacao_/codigo-de-etica/).

De la Torre, M. (2002). *Assessing the Values of Cultural Heritage: Research Report*. Los Angeles (CA): Getty Conservation Institute.

Desvallées, A.; Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin.

Feracine, L. (2011). *Karl Marx ou a sociologia do Marxismo*. São Paulo: Editora Escala.

Ferrez, H. D. (2016). *Tesouro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros*, Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio. Recuperado em 15 de junho, 2021, de <http://www.tesaumuseus.com.br/download/tesauro.pdf>.

Fonseca, M. C. L. (2005). *O patrimônio em processo trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ EDITORA.

Gonçalves, J. R. S. (2005). Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes antropológicos*, **11** (23), 15-36.

Granato, M.; Santos, C. P. (2010). O Museu de Astronomia e Ciências Afins e suas coleções. *Coleções Científicas Luso-Brasileiras: Patrimônio a ser Descoberto*. (p. 47-68). Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins.

Granato, M.; Miranda, L. R. M.. (2011). A Restauração na Trajetória de um Teodolito do Acervo do MAST. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, **19** (1), 279-312.

Greenblatt, S. (1991). Resonance and wonder. In: Karp, I. & Lavine, S. D. (Eds.). *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museums display*. (p. 41-56). Washington (USA): Smithsonian Institution Press.

IBERMUSEUS. (2012). *Ensaio do Seminário-Oficina em Valoração de Acervos Museológicos, 1ª Edição*, Brasília (BR): IBRAM. Recuperado em 15 de junho, 2021, de <http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/09/PATR.RIESGO Valoracao-de-Acervos-Museologicos-2012 WEB-reduzido.pdf>.

IBRAM. (2016). *Subsídios para a Elaboração de Planos Museológicos*. Recuperado em 15 de junho, 2021, de <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Subs%C3%ADdios-para-a-elabora%C3%A7%C3%A3o-de-planos-museol%C3%B3gicos.pdf>.

INMETRO. (2003). *Sistema Internacional de Unidades - SI*. 8. ed. Rio de Janeiro: INMETRO.

Kaul, I.; Grunberg, I.; Stern, M. (2012). *Bens públicos globais: cooperação internacional no século XXI*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record.



Lipschutz, S.; Lipson, M. (2013). *Matemática Discreta*. Coleção Schaum. Porto Alegre: Bookman Editora.

Magalhães, A. M.; Bezerra, R. Z. (2012). *Coleção e colecionadores: a polissemia das práticas. Introduzindo um debate. Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.

Mason, R. (1999). Economics and Heritage Conservation: Concepts, Values, and Agendas for Research”. In: Mason, R. & de la Torre, M. *Economics and Heritage Conservation* 2-18.

Mason, R.; de la Torre, M. (eds.). (1999). *Economics and Heritage Conservation*. Los Angeles: Getty Conservation Institution.

Modelo. (2018). In: DICIO, *Dicionário Online de Português*. Porto: 7Graus. Recuperado em 10 de agosto, 2020, de <https://www.dicio.com.br/modelo/>.

Moscovici, S. (2015). *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Traduzido por Pedrinho A. Guareschi, 11<sup>a</sup> ed. Petrópolis (RJ): Vozes.

Pedro, M. V. (2006). *JLinkIt: Desenho e implementação de um ambiente de modelagem computacional para o ensino*. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado, Instituto de Matemática, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Recuperado em 15 de junho, 2021. Recuperado em 15 de junho, 2021, de [http://www.nce.ufrj.br/ginape/publicacoes/dissertacoes/d\\_2006/d\\_2006\\_marcia\\_valpassos\\_pedro.pdf](http://www.nce.ufrj.br/ginape/publicacoes/dissertacoes/d_2006/d_2006_marcia_valpassos_pedro.pdf).

Pomian, K. (1984). *Coleção*. Enciclopédia Einaudi, v. 1, p. 51-86.

Rangel, M. (2012). As Coleções e a construção do conhecimento: a formação do acervo do Museu da Cidade do RJ, a Coleção Costa Lima e a Coleção de Instrumentos Científicos do Museu de Astronomia e Ciências Afins. In: Magalhães, A. M. & Bezerra, R. Z. (Orgs.). *Coleção e*

*coleccionadores: a polissemia das práticas. Introduzindo um debate.* (pp.33-46), Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional. Recuperado em 15 de junho, 2021, de <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pesq=&pagfis=28441>.

Russel, R.; Winkworth, K. (2009). *Significance 2.0: A Guide to Assessing the Significance of Collections*. Canberra (Australia): Collections Council of Australia.

Vasconcelos, M. L. C.; Granato, M. (2017). A noção de integridade aplicada à conservação e restauro de bens culturais móveis: alguns antecedentes e desdobramentos, *Rev. CPC*, 23, 93-113. Recuperado em 17 de junho, 2021, de <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/119996>.

Viana, N. (2007). *Os valores na sociedade moderna*. Brasília: Thesaurus Editora.

Viñas, S. M. (2011). *Contemporary Theory of Conservation*, New York (USA): Routledge.

## **O PESO DE IMAGENS SACRAMENTADAS E OS DESAFIOS CIENTÍFICOS E EDUCATIVOS DO MUSEU PAULISTA**

**Cecilia Helena de Salles Oliveira**

Museu Paulista da Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0003-0314-271X>

*“...Problematizar nossa relação com o passado é o que efetivamente transforma esse tempo pretérito em objeto de investigação, tornando-o presentificável por diferentes recursos e meios, capazes de dotar de sentido, novamente, um conjunto de ações humanas que significaram e não significam mais. Igualmente, refletir sobre nossa relação com o passado ajuda-nos a ancorarmos, no presente, identidades e projetos, como condição única de produção de futuros. Escrita da história, usos do passado, conectam-se, assim, como investimentos sociais necessários à produção de sentido para as ações humanas...”*

(Manuel Luiz Salgado Guimarães, 2007)

### **1. Introdução**

Centros de produção e irradiação de conhecimentos, os museus de História no mundo contemporâneo inscrevem-se em debate acalorado sobre políticas de ciência e de cultura, capazes de promover, simultaneamente, a ampliação de saberes e sua democratização. De trinta anos para cá, pelo menos, se modificaram os questionamentos feitos a essas instituições, em termos de sua inserção dentro e fora do mundo das ciências e no âmbito da permeabilidade de ações para com seus públicos e diferentes setores da sociedade. Isso aconteceu em função, notadamente, da rapidez com a qual novas tecnologias transformaram relações de trabalho, práticas educativas, descobertas científicas, compartilhamento de saberes e mobilizações sociais. Poderiam os museus permanecer na posição de repositórios de patrimônios e memórias sem refletir profundamente sobre os papéis

inovadores que a sociedade deles reclama? Para além das questões que envolvem o conhecimento nas várias áreas do saber, poder-se-ia imaginar que, frente às transformações em curso, os museus se prestariam a atualizar, sem questionamentos, práticas de coesão nacional cuja gênese, como apontaram Nora e Poulot, encontra-se no século XIX? (Nora, Pierre, 1984; Poulot, Dominique, 1997)

A despeito do reconhecimento de que, desde os anos de 1960, começaram a se tornar visíveis os desajustes e contradições entre as narrativas propostas pelos museus, os conteúdos do ensino fundamental e temáticas exploradas pela pesquisa acadêmica, particularmente no campo da História, isso não impediu que esses espaços se consolidassem como referências tanto para estudos inovadores relacionados principalmente ao campo da Cultura Material quanto, sobretudo, para manifestações diferenciadas da memória social (Poulot, Dominique, 2003).

Entretanto, é preciso considerar, como observou Pierre Nora (Nora, Pierre, 2009), a ocorrência, na atualidade, de uma “inversão” nas posições até então ocupadas pela História e pela memória, gerada por processos políticos e culturais de descolonização e da emergência de demandas de grupos étnicos e de minorias, especialmente a partir da segunda metade do século XX e inícios do século XXI. Muitos segmentos sociais não encontram identificação na História-memória nacional<sup>23</sup> tampouco em instituições que parecem representá-la, em especial os museus de História, a exemplo do Museu Paulista, tema central deste artigo. Nora observa que o domínio exercido por aquela História, quer em termos de eventos e personagens quer no âmbito notadamente de interpretações sobre o passado nacional, vem sendo subvertido pela emergência gritante de memórias múltiplas e facetadas que se originam de grupos e coletivos que exigem voz e vez na cultura e na política contemporâneas, à busca de narrativas

---

<sup>23</sup> Utilizo a expressão no sentido que lhe foi dado por Pierre Nora quando se referiu ao movimento pelo qual, na passagem dos séculos XVIII e XIX, história e memória se entrelaçaram para compor identidades nacionais. A partir de fins do século XIX, porém, a memória passou pelo crivo e julgamento da História (disciplina de conhecimento) e, nos quadros referenciais da nação, a história nacional se transforma em “nossa memória”, construção política e historiográfica que será posta em debate pela chamada Escola dos *Annales*, a partir dos anos de 1920. (Nora, 2011, p. 19-22)

encobertas por visões dominadoras e excludentes do processo histórico<sup>24</sup>.

Em que medida, porém, a História poderia ser entendida como um saber independente das influências e das armadilhas criadas pelos processos de construção de saberes e de memorização que perpassam os próprios registros com os quais trabalha o historiador? Seria possível lidar criticamente com a História e a memória sem inscrevê-las nas dimensões da política e das formas de produção e legitimação da cultura na sociedade ocidental? Se, por um lado, é essencial aos museus de História formular reflexões sobre suas trajetórias e sobre a História-memória nacional que ali foi cristalizada, por outro, como essas instituições poderiam acolher criticamente reivindicações de matizados segmentos sociais sem indagar sobre os fundamentos das memórias que construíram?

Como já observei em outra oportunidade (Oliveira, 2019), Andréa Huyssen contesta a premissa de que os museus, contemporaneamente, teriam o poder de alimentar a coesão social, por meio da memória e da preservação de heranças e patrimônios históricos e culturais. Aproxima-se de Nora, pois também ele problematiza a obsessão pela memória e pela preservação de tradições e de passados. No entanto, seu foco maior é o futuro, tanto da cultura quanto das instituições de cultura, das quais subtrai qualquer aspecto conservador, pela impossibilidade dessa prática ser exercida hoje tal como foi especialmente no século XX. Para ele, a procura incessante pela memória e pela acumulação e preservação de objetos, vestígios e ruínas estaria vinculada ao consumo cultural, ao desenraizamento e à espetacularização de museus e exposições, o que pavimentaria, em contraposição, o caminho para aprofundar esquecimentos. Questiona, assim, as polaridades entre história/memória e real/imaginário, alertando para o fato de que a cultura da memória não tem a capacidade de compensar perdas incontornáveis, como se o passado fosse um espaço vazio e homogêneo, preenchido de inúmeras formas

---

<sup>24</sup> A despeito de Pierre Nora considerar a positividade dos questionamentos que procuram interrogar as narrativas históricas que sustentaram a construção imaginária das nações nos séculos XIX e XX, faz contundente crítica à suposição de que essas narrativas possam ser compreendidas ou enfrentadas por meio da polaridade verdade/mentira. (Nora, 2009)

pelo presente, e como se as temporalidades não fossem engendradas pela mudança. Sugere que “a amnésia é um produto colateral do ciberespaço” e que, ao invés de uma preocupação extrema com o futuro da memória, dever-se-ia enfatizar o futuro da cultura (Huysen, Andreas, 2000).

No entrelaçamento entre memórias do passado e perspectivas de futuro situam-se os argumentos que apresento neste artigo, voltados para a discussão de alguns dos aspectos das transformações institucionais e conceituais pelas quais passou o Museu Paulista da Universidade de São Paulo nos mais de 120 anos de sua existência, período no qual em inúmeras ocasiões foi palco de celebrações da memória nacional. Particularmente na primeira metade do século XX, o Museu foi interpretado como guardião da memória nacional, inscrevendo-se nos parâmetros da escrita da História herdados do século XIX, remodelados por políticos e intelectuais dispostos a rever os fundamentos da nação por ocasião do Centenário de 1922. No momento presente, diante da proximidade do Bicentenário da Independência, é oportuno pontuar momentos do percurso institucional para lançar interrogações sobre como o Museu pode se projetar para o futuro, considerando-se, também, experiências acumuladas por outras instituições latino-americanas desse porte que igualmente se tornaram focos das comemorações dos bicentenários<sup>25</sup>.

## **2. Ciência, política e celebração patriótica**

A história do Museu Paulista, de sua criação e inserção no universo da cultura e da ciência brasileiras, encontra-se irremediavelmente vinculada ao edifício comemorativo à

---

<sup>25</sup> As questões que apresento neste artigo estão inspiradas em alguns trabalhos anteriores, especialmente: Oliveira, Cecilia H S, 1995; 2000; 2011; 2017; 2019. Referências importantes sobre a trajetória institucional e política do Museu Paulista podem ser encontradas nos estudos de: Elias, Maria José, 1996; Witter, José Sebastião & Barbuy, Heloisa, 1997; Alves, Ana Maria de Alencar, 2001; Makino, Miyoko, 2002/2003; Makino, Miyoko, 2003; Brefe, Ana Claudia, 1999; Bittencourt, Vera Lúcia Nagib, 2017; Marins, Paulo César Garcez, 2017.

Independência, o Monumento do Ipiranga, erguido na cidade de São Paulo, no final do século XIX<sup>26</sup>.

A construção desse Monumento, um palácio majestoso, idealizado e realizado na década de 1880, atendeu ao projeto de lideranças políticas de São Paulo e também do Rio de Janeiro, então capital do Império do Brasil, na direção de demarcar definitivamente o lugar da proclamação da Independência, assinalando, de forma imaginária, o ponto a partir do qual a nação teria se originado. Foram circunstâncias políticas complexas, e ainda não completamente desvendadas, que sustentaram a concretização de proposta discutida inúmeras vezes ao longo do Segundo Reinado, mas sempre rechaçada sob a duvidosa alegação da falta de recursos financeiros. Basta lembrar, que a “questão do Ipiranga”, como foi chamada por vários órgãos de imprensa à época, atravessou as décadas de 1860 e 1870, envolvendo, entre outros aspectos relevantes, o debate sobre a transferência simbólica do Rio de Janeiro para São Paulo do polo da fundação nacional. O início das obras só se definiu a partir de 1885, o que ocorreu, simultaneamente, à intensificação da propaganda republicana, ao recrudescimento das críticas ao regime monárquico e aos intensos debates em torno da emancipação dos escravos, do movimento abolicionista e da entrada massiva de imigrantes

---

<sup>26</sup> Ao longo do século XIX foram várias as tentativas para erguer monumentos alusivos à data de 7 de setembro de 1822 e à declaração da Independência. Duas dessas propostas se concretizaram: a estátua equestre em homenagem a Pedro I, inaugurada no centro da cidade do Rio de Janeiro, em 1862; e o Monumento do Ipiranga, edifício em estilo neorrenascentista, entregue ao poder público em 1890, erguido no bairro do Ipiranga, na cidade de São Paulo, local distante do centro da cidade, onde supostamente D. Pedro teria proclamado a Independência. O Museu ali instalado, mesmo sendo batizado com o nome de Museu Paulista, tornou-se popularmente conhecido como Museu do Ipiranga, em razão do Monumento em que se encontra abrigado, desde sua criação em 1893. Sobre a estátua equestre, ver: Knauss, Paulo, 2010; sobre o Monumento, ver: Elias, Maria José, 1996; Witter, José Sebastião & Barbuy, Heloisa, 1997. O Plano Museológico da instituição, publicado em 2020, define o Museu Paulista como museu universitário polinucleado, englobando o Museu do Ipiranga, sediado na cidade de São Paulo, no Parque da Independência, e o Museu Republicano “Convenção de Itu”, na cidade de Itu, interior do estado de São Paulo (Plano Museológico do Museu Paulista, 2020, p. 10).

estrangeiros, especialmente italianos, nas regiões Sudeste e Sul do país<sup>27</sup>.



Figura 1 - Museu Paulista c. 1996.

Foto José Rosael. Acervo Museu Paulista da USP

Os políticos e empreendedores que patrocinaram o Monumento contaram com o apoio de D. Pedro II em favor da obra, cuja concepção se deveu ao arquiteto e engenheiro italiano Tommazzo Bezzi, projeto e personagem que se constituíram em outra fonte de polêmicas. E das controvérsias em torno do palácio também não escapou o artista Pedro Américo de Figueiredo e Mello, contratado, em 1886, para elaborar a pintura histórica “Independência ou Morte”, especialmente destinada para figurar no Salão de Honra do edifício e

---

<sup>27</sup> Sobre a transição do Império à República, consultar, especialmente: Fausto, Boris (dir), 1975; Sevckenko, Nicolau, 2003; Sevckenko, Nicolau, 1992.



complementar a representação simbólica incrustada nos trabalhos de alvenaria (Oliveira & Valladão, 1999).

A concretização do monumento esteve sempre ameaçada, ora pela suspensão de recursos financeiros, ora por polémicas em torno de sua utilidade, tanto que o edifício foi dado como terminado, em 1890, logo após a proclamação da República, sem que muitos dos acabamentos destinados a celebrar a Monarquia estivessem efetivamente completados. Mas, do ponto de vista da conformação da memória, a edificação foi tributária de matizadas recriações que cercaram a proclamação de 7 de setembro de 1822, durante o século XIX<sup>28</sup>.

Os políticos que sustentaram o projeto, predominantemente vinculados ao partido conservador da época, revestiram de dimensões inéditas a memória da Independência divulgada até então, não se restringindo às linguagens visuais específicas com as quais procuraram traduzir e perenizar esse fragmento do passado, quer nas linhas da proposta arquitetônica e sua ornamentação externa, quer na pintura

---

<sup>28</sup> Desde o momento da proclamação da Independência foram apresentadas e debatidas divergentes interpretações a respeito dos episódios que ocorreram na então América portuguesa, entre 1808 e 1822. A despeito da difusão de narrativas que buscavam valorizar a capacidade da sociedade em escolher seu próprio destino e em desenvolver condições para o autogoverno e para a construção de uma obra política e social despregada das tradições portuguesas e monarquistas, prevaleceu, ao longo do século XIX, a versão delineada pelo governo de D. Pedro sediado no Rio de Janeiro. Ou seja, em detrimento dos conflitos armados que se desenrolaram em várias regiões do Brasil e também na sede da Corte, notadamente após 1820, em função da Revolução do Porto, o enredo que até hoje prevalece é o de que a Independência foi fruto de um confronto de natureza colonial protagonizado pelas Cortes de Lisboa e o governo do Regente D. Pedro que, por intermédio da atuação de ministros e conselheiros, como José Bonifácio, por exemplo, conseguiu centralizar em torno de si a legitimidade necessária para declarar a separação e organizar uma monarquia representativa e constitucional que acabou por receber a adesão do conjunto das forças políticas, mostrando-se a única alternativa viável para a preservação da ordem social e para a configuração de uma nova nacionalidade. Sobre os fundamentos dessa narrativa e a atual discussão historiográfica que problematiza e desconstrói suas premissas, ver: Jancsó, István, 2003; Jancsó, István, 2005; Pimenta, João Paulo, 2017; Oliveira, Cecília H S 2020 a; 2020 b.

histórica da qual Pedro Américo foi o autor. Para eles, vencer a “ação destruidora do tempo”, como afirmou Joaquim Ignácio de Ramalho, que presidiu a comissão encarregada das obras (RAMALHO, 1886), implicava recompor, em hora marcada por profunda avaliação da Monarquia, uma memória recortada, mas positiva, da Independência, do Império e de seu fundador, articulando, porém, esse enunciado a um lugar, São Paulo, que passou a encarnar a centralidade da nação. E quanto a isso foram bem-sucedidos, pois o edifício resguardou a imagem da Independência como “fato”, datado e localizável, o que nenhuma das outras rememorações anteriores havia fixado, conferindo-lhe o caráter de referência temporal e espacial cuja realidade supostamente precedia qualquer interpretação (OLIVEIRA, 2020 b).



Figura 2 - Independência ou Morte. Pedro Américo de Figueiredo e Melo, 1888. Óleo sobre tela, 4,15 X 7,60. Acervo Museu Paulista da USP. Foto: José Rosael, c. 1996.

Edificado originalmente para irradiar a versão conservadora da proclamação da Independência e da fundação do Império, o palácio-monumento adquiriu outros significados a partir da organização da

República, em 1889<sup>29</sup>. A memória e a tradição que atrelaram o 7 de setembro de 1822 à emergência do Império reapareceram, na década de 1890, modificadas pela articulação do ato da independência ao “renascimento da nação”, tal como proposto pelo ideário republicano à época. O Monumento foi apropriado em 1893 para se transformar em museu público, sustentado pelo governo do estado de São Paulo, então comandado por republicanos jacobinos, transformando-se em um dos suportes materiais do entendimento de que as origens nacionais se confundiam com o saber científico e o “progresso das terras paulistas”, sintetizado na colina do Ipiranga, uma das portas de entrada da cidade de São Paulo e caminho a comunicar as riquezas interioranas, particularmente a lavoura de café, com o principal porto exportador em Santos.

Sob os desígnios da República, o edifício metamorfoseou-se em poderoso recurso na difusão de uma renovada leitura da história nacional, o que impingiu feições peculiares à memória da Independência sem que, entretanto, fosse rompido o enredo histórico criado e atualizado inúmeras vezes ao longo do século XIX<sup>30</sup>. As lideranças republicanas na época defendiam o “governo do povo pelo

---

<sup>29</sup> A versão conservadora da Independência, fundamentada na narrativa construída pelo governo de D. Pedro, está pautada na afirmação de uma continuidade histórica entre o período colonial e a emergência da nação e no entendimento de que somente por meio da Monarquia e da figura de autoridade do imperador seria possível sublimar a inorganicidade social, o que representa uma desqualificação não só das oposições ao projeto monárquico vitorioso, em 1822, como das demais forças políticas e sociais que, especialmente durante a primeira metade do século XIX, lutaram para revolucionar o regime ou para modificar sua estrutura e funcionamento. Ver, especialmente, Marson, Izabel Andrade, 2009.

<sup>30</sup> Na perspectiva divulgada nos primeiros anos da República, ao invés de um ato de vontade do primeiro Imperador para libertar o Brasil do domínio das Cortes portuguesas, a Independência foi apresentada como resultado natural de um confronto secular entre colônia e metrópole, exemplificado em várias revoltas coloniais, como a Inconfidência Mineira, em 1789. Porém, o passo inicial de 1822 teria uma necessária complementação, em 1831, com a abdicação de Pedro I, momento em que efetivamente os brasileiros assumiriam o governo do país. A República seria o corolário evolutivo da luta contra as heranças coloniais, representadas pelo Império, demarcando a plena independência da sociedade. Ver: Janotti, Maria de Lourdes, 1998.

povo”, apregoando uma participação política ampliada. Ao mesmo tempo, acreditavam que a viabilidade deste princípio dependia da superação da “ignorância geral da população”. Assim, desse ponto de vista era imperativo “emancipar o povo”, impondo-lhe uma educação preparatória da cidadania. O Museu Paulista foi inaugurado oficialmente a 7 de setembro de 1895 e surgiu como instituição científica, voltada para a pesquisa e a instrução popular no campo das ciências naturais. No entanto, esse direcionamento não impediu que coleções de insetos, peixes e répteis, por exemplo, convivessem com a presença impactante da tela de Pedro Américo e com salas destinadas à apresentação de obras de arte e de “objetos históricos” atribuídos a personagens “ilustres” de São Paulo e do Brasil.

A ênfase na história natural não colidia com as características de lugar privilegiado para a celebração da memória nacional. Pelo contrário, o primeiro *Regulamento* da instituição, datado de 1894, determinava que o acervo museológico teria abrangência sul-americana, destinando-se aos estudos da história zoológica bem como da história natural e cultural do homem. Ou seja, não havia distanciamento entre estudos de prospecção do território, geografia, história e história natural, sendo que, desde sua organização, o Museu estabeleceu conexões com outras instituições congêneres, na América e na Europa. Por meio da política, da ciência e da instrução pública rearticulavam-se relações entre nações metropolitanas e novas nações nas antigas áreas coloniais criando-se um ambiente para acolher estrangeiros e promover laços de identidade e pertencimento entre nacionais e imigrantes (Lopes, 1997; Bittencourt, 2012).

Núcleo de pesquisas científicas sobre a natureza, o Museu deveria reunir, ao lado das coleções atinentes à história natural, coleções dedicadas à história nacional, prevendo-se a compilação e arquivamento de documentos relativos ao período da Independência, bem como uma coleção de esculturas, bustos e retratos em homenagem a “cidadãos brasileiros” que tivessem prestado relevantes serviços ao Estado e à nação e que merecessem a “perpetuação de sua memória”, ressaltando-se o espaço privilegiado destinado à pintura histórica de Pedro Américo. Nesse sentido, data da origem do Museu o entrelaçamento entre ciência e História, concebida como memória nacional (Decreto do governo do estado de São Paulo, n. 294, 26/07/1894).

Como demonstrou Fábio Rodrigo de Moraes, durante os primeiros anos do Museu, em que na direção se encontrava o zoólogo Hermann von Ihering, houve significativo investimento na expansão de coleções de história pátria, de numismática e de pinturas históricas de cunho nacional e regional. Essas coleções eram vistas como instrutivas e didáticas e também celebrativas de personagens recuperadas dos períodos colonial e imperial, selecionadas para espelhar a construção da nacionalidade, valorizando-se o papel determinante de São Paulo nessa conquista (Moraes, Fábio Rodrigo, 2008).

Mais recentemente, Pedro Nery e Carlos Lima Júnior procuraram reconstituir os principais lineamentos das obras de arte que o Museu abrigou durante a gestão de von Ihering, mostrando de que modo pinturas de artistas importantes, como Almeida Júnior por exemplo, dialogavam com o painel de Pedro Américo, enfatizando não só a centralidade de São Paulo na fundação da nação como, principalmente, retratando idealizações do “povo” paulista, do homem simples do interior (campônio ou caipira), representativo de modos de vida fadados a morrer, em razão do “progresso” material e da “civilização” que os capitais geradas pela lavoura cafeeira e pelos empreendimentos industriais pareceriam impor, aos quais se associavam os avanços da ciência e da educação pública (Nery e Lima Júnior, 2019).

Não foi por acaso, portanto, que a partir dessa época, em São Paulo, as festividades cívicas em torno da Independência passaram a ser realizadas no monumento-museu, inventando-se, por essa via, o ritual de peregrinação ao sítio onde o Brasil-nação teria se originado, prática reforçada por ocasião do Centenário, em 1922, e que continuou a ser atualizada, ainda que com menor repercussão, até o momento em que a instituição foi fechada, em 2013, para que tivessem início as obras de restauração e ampliação a serem inauguradas em 2022<sup>31</sup>.

Assim, o majestoso prédio passou a articular significações estéticas, celebrativas, científicas e pedagógicas. E a esse respeito são sugestivas as observações feitas por Marie Robinson Wright, em 1902:

---

<sup>31</sup> Sobre o projeto de restauração e modernização do Museu Paulista, atualmente, em curso, consultar, especialmente, Plano Museológico de 2020 disponível na plataforma [www.mp.usp.br](http://www.mp.usp.br)

(...) O principal ponto de atração de todos os visitantes da cidade é o Ipiranga, o magnífico monumento erigido em 1885 no lugar onde foi proclamada a Independência do Brasil em 1822. É a mais bela realização da arquitetura brasileira, planejada não só para comemorar esse glorioso evento, mas também para servir como “instituição de conhecimentos”. O Museu do Ipiranga possui tesouros de grande interesse histórico e científico; valiosas e curiosas relíquias e também algumas das melhores pinturas de artistas brasileiros (...)<sup>32</sup>

Já em 1912, outro cronista, Archibald Stevenson Forrest, comentava:

(...) Aos domingos e feriados, o passeio favorito do povo – italianos, negros, portugueses, alemães, paulistas e ingleses – é ir de carro da Praça da Sé até os jardins e o Museu do Ipiranga. A viagem ocupa cerca de meia hora, e o percurso é feito saindo-se do Largo 7 de Setembro, descendo pela rua da Glória, com suas pequenas casas uniformes, passando pelo Matadouro, e seguindo pelas alamedas arborizadas de ambos os lados e que vão em direção aos bairros, onde os edifícios avançam em todas as direções e os operários executam suas tarefas apesar de ser domingo... A maioria dos passageiros desce para os jardins do Ipiranga, situados em terreno de largas calçadas que vai se elevando suavemente marginado por ciprestes, canteiros de flores muito bem tratados e todos os tipos de arbustos. O Museu, erigido como monumento para comemorar o histórico acontecimento, é uma construção imponente e bem desenhada, com belas escadas e luxuosas galerias em

---

<sup>32</sup> Citação retirada de Bruno, 1981, p. 136-137.

uma das quais está um enorme quadro ilustrando o episódio “Independência ou Morte!...”<sup>33</sup>

Estas impressões testemunham a maneira pela qual, no início do século XX, o monumento-museu havia sido incorporado ao cotidiano da cidade, servindo de referência urbanística, histórica e cultural para diferenciados segmentos sociais. Além disso, nessa mesma época, tornara-se também lugar de visita obrigatória para professores e estudantes, como revelam as palavras de von Ihering:

(...) O dia 7 de setembro, que o Monumento do Ipiranga comemora, foi aqui dignamente festejado em 1912. Graças aos esforços empregados pelo governo, a solenidade teve brilho excepcional, devido ao concurso das escolas públicas que enviaram para mais de 10.000 crianças; o monumento artisticamente ornamentado bem como o grande jardim onde se armaram barracas para os pequenos convidados, apresentavam belíssimo aspecto (...) (Ihering, 1914).

A atuação pedagógica desempenhada pelo Museu ultrapassava seu caráter de agente conservador de um passado imaginado e imaginário. A prática de rememorar acontecimentos e personagens exponenciais da história do Brasil e de São Paulo dava-se em concomitância ao estudo conceitual e prático das potencialidades naturais do país, promovendo-se, igualmente, a exposição da exuberância da fauna e da flora. Mediatizados por um saber solidamente erguido na observação, experimentação e classificação, estavam colocados à disposição do público os mais variados exemplares da natureza paulista e brasileira aos quais se agregavam rochas, minerais, vestígios arqueológicos, bem como “amostras” da

---

<sup>33</sup> Citação retirada de Bruno, 1981, p. 172-173.

cultura dos “primitivos” habitantes, grupos indígenas que lutavam para sobreviver ao avanço da “civilização”<sup>34</sup>.

Do ponto de vista do ensino público nesse período, é possível considerar que efetivamente o Museu Paulista representava papel fundamental na difusão da “história pátria”, pois a aprendizagem dessa disciplina não se limitava à sala de aula, envolvendo práticas educativas públicas, como festas comemorativas e eventos destinados a celebrar “heróis nacionais”, recurso mobilizado para valorizar a coesão social, ainda que o momento fosse pautado por reivindicações políticas e pelo reconhecimento de direitos sociais de trabalhadores brasileiros e imigrantes, homens e mulheres, radicados em grandes cidades como São Paulo (BITTENCOURT, Circe, 1990). E a esse respeito são significativas as palavras de José Veríssimo escritas nos fins do século XIX:

(...) Porque não é somente nas escolas ou pelo estudo de autores e documentos que se pode estudar a história pátria... Os monumentos, os museus, as coleções arqueológicas e históricas, essas construções que nossos antepassados com tanta propriedade chamaram memórias, são outras tantas maneiras de recordação do passado, do ensino histórico e nacional (...) (Veríssimo, José, 1985, p. 101).

### **3. O Centenário de 1922: o Museu e a consagração da memória conciliadora da Independência**

A inserção do Museu no âmbito das concepções políticas republicanas adquiriu novos contornos especialmente a partir da década de 1920, momento no qual, também, começou a se tornar referência na pesquisa e produção de conhecimentos históricos sobre São Paulo e o Brasil. Nessa ocasião, o Museu Paulista teve seu perfil institucional e pedagógico transformado, graças às intervenções

---

<sup>34</sup> Sobre os museus de história natural no Brasil, ver: Lopes, 1997. Especificamente sobre o Museu Paulista, consultar: Bittencourt, Vera Lúcia Nagib, 2012.



estéticas e historiográficas projetadas e consumadas durante a gestão de Affonso d' Escragnolle Taunay, que dirigiu a instituição de 1917 a 1945. Ao longo desse período, foram atualizadas premissas traçadas por Veríssimo no âmbito das conexões entre narrativas referentes à História irradiadas pelo ensino fundamental, especialmente o público, e narrativas expográficas propostas pelos museus. Mas, essa articulação entre instituição de preservação e ensino público fundamentou-se, sobretudo, em uma ruptura conceitual e museográfica em relação ao período de von Ihering. A questão não se limita propriamente ao conteúdo das coleções, já que Taunay, durante a maior parte do tempo em que esteve na direção, conviveu com o acervo de história natural que sofreu um primeiro e grande desmembramento, a partir de 1939, quando da criação do Departamento de Zoologia da Secretaria de Agricultura do estado de São Paulo, posteriormente transformado em Museu de Zoologia (Landim, Maria Isabel, 2011). O rompimento é mais amplo e profundo, envolvendo divergências tanto no modo de mobilizar as coleções herdadas quanto em um esforço imenso para ampliar coleções textuais, tridimensionais e iconográficas que pautassem estudos sobre a História regional e do país. A intenção de despregar-se do período anterior levou Taunay a criticar, em seus *Relatórios* ao governo do estado, uma suposta ausência de coleções e exposições históricas na gestão Ihering, o que se verificou inexato, evidenciando as discordâncias que mantinha com seu antecessor e os grupos políticos que o haviam respaldado, bem como a imagem que deles pretendia registrar, valorizando sua atuação (Relatórios institucionais do Museu Paulista, 1917-1922).

Como destacou Ângela de Castro Gomes, as lutas políticas e simbólicas do período que transcorreu entre a proclamação da República e os anos de 1920 modificaram a escrita da História e o campo da historiografia brasileira. *“Neste momento, introduzem-se e reorganizam-se acontecimentos e personagens, produzem-se debates e interpretações que se consagram e estabelecem-se parâmetros sobre as formas de narrar a história da nação”*, afirmando-se a República sem rejeições ou rompimentos com o passado monárquico, configurando-se uma leitura conciliadora com a experiência do Império (Gomes, Ângela de Castro, 2004; Oliveira, Cecília H S, 2000). Mesmo com as críticas levantadas aos feitos do passado, uma linguagem moderada, segundo a

autora, combinava com interpretações que demarcavam a continuidade (e não mais a ruptura) do processo de formação nacional, sublinhando-se, por outro lado, o papel pedagógico da História. Diferentemente do momento de criação do Museu, no qual os dirigentes do governo paulista buscavam se desprejar do legado do Império, frisando o início de uma nova era, capaz de revolucionar o país para libertá-lo de um passado visto como retrógrado, nos anos de 1910 e 1920, as condições eram muito diferentes e frente às críticas que atingiam os governos republicanos pela incapacidade de cumprir promessas transformadoras, outras alternativas políticas se manifestavam.

Segundo Maria de Lourdes Janotti, nessa época, ocorreu um “*diálogo convergente*”, de natureza política e historiográfica, possível pelo controle dos jacobinos militares e civis durante o governo Campos Salles (1898-1902), que aproximou desiludidos do novo regime, monarquistas e republicanos vinculados às elites cafeicultoras e membros das oligarquias estaduais contemplados pela chamada política dos governadores (Janotti, Maria de Lourdes, 1998). O consenso pactuado por intelectuais que integravam a Academia Brasileira de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro naquela ocasião, possibilitou que, em momento assinalado pela expansão do nacionalismo, interpretações sobre a positividade da monarquia na construção da nacionalidade fossem entrelaçadas à compreensão da “evolução” contínua do país e à inevitabilidade dos acontecimentos, o que abriu espaços para que fosse retomada e atualizada a versão conservadora da Independência, amparada agora por outras evidências documentais e pelo empenho em transpor para as linguagens visuais e museológicas o que os textos de historiadores divulgavam (Gomes, Ângela de Castro, 2004; Guimarães, Lúcia Maria Paschoal, 2007 )<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> No mesmo período em que, em São Paulo e no Museu Paulista, Affonso Taunay discutia com seus pares dos Institutos Históricos e com políticos do Partido Republicano Paulista as linhas gerais das reformas e decoração interno do prédio, no Rio de Janeiro, o governo federal preparava os festejos do Centenário e com eles a criação do Museu Histórico Nacional. Organizada por Gustavo Barroso e inaugurada em 1922, a instituição estava voltada para a celebração do Império e para a recuperação dos vínculos de continuidade histórica que ligavam o período colonial, o período monárquico e os anos

Durante sua gestão, Taunay, com o apoio financeiro de políticos e empresários, foi gradualmente reorganizando as áreas expositivas e substituindo coleções zoológicas e botânicas por acervos destinados à rememoração de fatos históricos e tradições brasileiras e paulistas<sup>36</sup>. Passo decisivo nessa direção foi dado quando da montagem conceitual e física da decoração interna do prédio, existente ainda hoje, e que visava a celebrar o Centenário da Independência, em 1922, o que contribuiu para reforçar ainda mais os laços entre a instituição, a Independência e a memória nacional.

Seguindo os padrões da época no que se refere às interpretações sobre a formação da nacionalidade, Affonso Taunay amparou-se em cronologia da Independência estabelecida desde o século XIX, traçada por historiadores como João Manuel Pereira da Silva e Francisco Adolfo Varnhagen, e consolidada nos anos de 1920 por Manuel de Oliveira Lima, entre outros<sup>37</sup>. Reiterou e presentificou sob a forma de narrativa visual o entendimento que até hoje representa o substrato cultural comum a partir do qual se ensina e pensa-se a Independência, seus protagonistas e a identidade nacional.

Em linhas gerais, o conjunto figurativo, planejado com esmero, e que foi sendo concretizado aos poucos, notadamente entre as décadas de 1920 e 1930, ocupa o saguão de entrada do prédio, a escadaria monumental em mármore que leva ao segundo pavimento, os espaços que a cercam e o Salão de Honra, fazendo do eixo central do

---

iniciais da República à configuração da nacionalidade brasileira. Ver: Magalhães, Aline et al, 2014. Cabe lembrar, também, que o período de reformulação do Museu Paulista para as festas do Centenário coincidiu com a mudança visual e simbólica do entorno do Museu. Os antigos jardins, concebidos entre os fins dos séculos XIX e início do século XX, foram substituídos por um parque, o Parque da Independência, que reuniu em único espaço urbanístico fontes, jardins franceses e um Monumento construído especialmente para celebrar o Centenário. O Parque desde então passou várias reformulações, mantendo, porém, seus desígnios originais. Sobre o tema consultar: Escobar, Miriam, 2005; Monteiro, Michelli. C. Scapol, 2017.

<sup>36</sup> Sobre a inserção de Affonso Taunay na historiografia brasileira e paulista e as repercussões de suas interpretações no Museu Paulista, consultar: Anhezini, Karina, 2002/2003; Bittencourt, Vera Lúcia Nagib, 2017. Ver, também, Taunay, Affonso, 1937

<sup>37</sup> Marson, Izabel Andrade, 2009; Oliveira, Cecilia H S, 2020 b.

edifício um “caminho”, demarcado por episódios e personagens que representam o percurso da história de São Paulo e do Brasil, e que se inicia com a colonização portuguesa encontrando seu desfecho na Independência.

Sob feições teatralizadas e formais, pinturas, retratos, esculturas de mármore e bronze, bem como as ânforas de cristal contendo as águas dos principais rios brasileiros, metáfora criativa e impactante da configuração do território nacional, compõem o cenário de um espetáculo visual, esteticamente impressionante, e que procura mobilizar sensibilidades para a “realidade objetiva” e aparentemente inquestionável do passado ali apresentado. Da decoração fazem parte as figuras dos primeiros colonizadores das terras paulistas, bem como os “bandeirantes” (dispostos na condição de protagonistas decisivos da expansão do território e na definição de fronteiras) e os políticos que teriam contribuído para a concretização da obra nacional. Nesse sentido, o conjunto de retratos que ornamenta os espaços acima da escadaria e a galeria que antecede o Salão de Honra compõe o que o próprio Taunay denominou “panteão nacional”, reunindo em um único e consagrado lugar personagens que lutaram por propostas políticas e sociais historicamente divergentes e contraditórias. São expostos lado a lado, o Tiradentes de 1789, o Domingos Martins, revolucionário em 1817, assim como, por exemplo, Cipriano Barata, Hipólito da Costa e José da Silva Lisboa que, entre 1821 e 1822, foram mortais adversários na cena política. Entretanto, seus perfis ali expostos de modo bidimensional e seguindo um único modelo de representação pictórica, fazem crer ao visitante desavisado que todos agiram na mesma direção, que podem ser equiparados e que o que predominou na Independência foi uma “conciliação” de ideais (Taunay, Affonso, 1937; Makino, Miyoko, 2002/2003).

Mas, o ponto culminante da decoração está, sem dúvida, no Salão de Honra onde estão reunidas a tela de Pedro Américo, os retratos de D. Pedro I e Da. Leopoldina, além das representações de personagens interpretados como mais ilustres e memoráveis que os demais, a exemplo de José Bonifácio. Ali foram arranjadas mais duas telas: uma, representando o episódio de expulsão das tropas portuguesas do Rio de Janeiro e outra, celebrativa da atuação dos deputados brasileiros nas Cortes em Lisboa. Na época da montagem expositiva, havia objetos e manuscritos expostos em vitrinas para

comprovar o que as pinturas cuidadosamente encomendadas expunham. Dentre eles, mereceram especial atenção de Taunay as madeixas de Da. Leopoldina e Da. Amélia, esposas de D. Pedro I, assim como as de Da. Teresa Cristina, esposa de Pedro II e da Princesa Isabel. Essa expografia foi preservada até o início do século XXI.



Figura 3 - Parte da decoração interna do Museu Paulista, com detalhes da escadaria central, ornamentada com figuras de bandeirantes, próceres nacionais e ânforas de cristal contendo águas dos rios brasileiros. Acervo Museu Paulista.

Foto: José Rosael, c. 1996

A disposição espacial dos elementos que compõem a decoração interna revela uma proposta de comunicação com o público, que procurava motivar entusiasmo cívico, fruição estética e memorização. A narrativa histórica transformada em linguagem visual, ao menos nos moldes concebidos nos anos de 1920, deveria convencer homens e mulheres simples, e especialmente jovens escolares, da existência “real” das pessoas e dos eventos selecionados para delinear a trajetória nacional. Apesar da profusão de retratos, datas e episódios, a figura dominante da decoração é Pedro I, representado em uma escultura disposta na escadaria central, rodeada pelas ânforas de cristal contendo as águas dos principais rios que atravessam e interligam o território, ornadas por exemplares estilizados da fauna e da flora das respectivas bacias hidrográficas.

Nesse sentido, o projeto museográfico e historiográfico do qual Taunay foi um dos mais importantes mentores e que contou com a participação de vários historiadores e políticos pertencentes aos Institutos Históricos do Brasil e de São Paulo, entre outras agremiações, ancorava-se em uma concepção museológica bastante difundida em sua época e que não foi ainda totalmente superada, apesar do enorme debate que cerca as contradições e os descolamentos entre museus de História, produção de conhecimento histórico e ensino de História na atualidade. Nessa concepção, o museu deveria congregiar coleções ordenadas e classificadas, reunindo, além disso, coisas raras e únicas (a exemplo da mecha de cabelos de Da. Leopoldina) expostas com sabedoria para instruir e disciplinar os nexos entre observação, conhecimento e identificação. Sua importância maior estaria na conservação e exposição de “provas autênticas” das atividades e realizações humanas. Ou seja, os museus de história estariam destinados a promover a “visualização do passado como realidade experiencial”, conforme observou Stephen Bann, como se fosse possível traduzir e fixar em uma outra linguagem conteúdos que os manuais escolares ditavam (Bann, Stephen, 1994).

Daí o empenho de Taunay em coletar “monumentos” (testemunhos históricos fidedignos) e objetos portadores de “valores de época” (vestígios da “realidade” de um passado desaparecido). A questão é que “monumentos” e “valores de época” são construções históricas e politicamente determinadas por sujeitos que detêm o

poder de transformá-los em emblemas de uma celebração daquele presente. Não foram escolhidos e ali colocados para suscitar questionamentos a respeito do processo histórico da Independência ou da formação da sociedade brasileira, mas para autenticar a memória da Independência e da nacionalidade inscrita nas figuras, retratos e imagens ali apresentados. Como observou Nora: “...quanto mais grandiosas fossem as origens tanto mais elas nos tornariam maiores. Somos nós que somos venerados através do passado...” (Nora, Pierre, 2011).



Figura 4 - Parte da decoração interna do Museu Paulista, com detalhes da escadaria central, ornamentada com figuras de bandeirantes, próceres nacionais e ânforas de cristal contendo águas dos rios brasileiros. Destaca-se a escultura monumental de Pedro I. Acervo Museu Paulista,

Foto: José Rosael, c. 1996

O que e por que os objetos, cenas, estátuas, mapas cuidadosamente reunidos e apresentados por Taunay tentam contar? Evidencia-se, aparentemente, uma remissão à monarquia e sua importância para o Brasil... No entanto, esta primeira impressão, ainda que amparada na ideia de “comemoração” proposta pela agenda de 1922, em relação à separação do Brasil de Portugal pode ser problematizada e lançar subsídios para discutir o contexto com que o Diretor e seus colaboradores dialogavam. O estudo de concepções expográficas e acervos museológicos pode remeter ao esforço de preservar o que se encontra em questionamento e, desta forma, revelar lutas pela apropriação do passado, enquanto forma de preservação de poder, no presente. Encontra-se, desta forma, espaço de reflexão sobre uma “insistência”, ou seja, a formulação de uma memória social que luta para fazer lembrar, para poder existir e enfrentar processo que lhe parece ameaçador, sugerindo candente embate entre forças políticas...” (Bittencourt, Vera Lúcia Nagib, 2017, p. 77).

A Autora observa que o contexto da reinauguração do Museu Paulista, em 1922, era tenso e emblemático de embates entre passado e futuro: a Semana de Arte Moderna, os levantes militares tenentistas, a desarticulação interna do Partido Republicano Paulista, a fundação do Partido Comunista, os movimentos reivindicatórios de operários em várias partes do país. Em São Paulo, agravavam-se divergências entre poderes executivo e legislativo em torno de políticas de industrialização e de políticas de intervenção e privilegiamento dos lucros da lavoura cafeeira, ao mesmo tempo em que operários e imigrantes, homens e mulheres, reivindicavam a ampliação da participação política. O projeto museológico ganha, assim, dimensões mais amplas: o passado recuperado demonstra realizações de lideranças, delineando estratégias para as lutas políticas que se travavam naquele presente (Bittencourt, 2017, p. 78).



Em outra perspectiva de análise, Paulo César Garcez Marins ponderou que Taunay teria optado por “uma história que lançava para o futuro um sentido de conciliação e acomodação”, ao contrário de outros museus americanos, a exemplo do Museo Nacional de Buenos Aires, herdeiro de grandes telas históricas de batalhas e cenas militares, produzidas no século XIX e que projetavam uma narrativa visual na qual a nação emergia como resultado de conflitos violentos (MARINS, Paulo César Garcez, 2017, p. 187). Essa narrativa visual teria se estendido, também, ao Museu Republicano “Convenção de Itu”, inaugurado na cidade de Itu, no interior do estado de São Paulo, em 1923, como instituição vinculada ao Museu Paulista. Ali, celebrou-se, por meio de objetos históricos e retratos, o consenso de políticos e cafeicultores paulistas em torno da organização da República no país (Marins, 2017, p. 183-187).

#### **4. Transformações institucionais e novos rumos: a incorporação à Universidade de São Paulo**

Os anos de 1960 assinalaram o início de uma grande transformação institucional e conceitual no Museu Paulista. Depois de intenso debate, envolvendo a Direção do Museu, dirigentes da Universidade de São Paulo e do governo do estado, bem como a Assembleia Legislativa, a imprensa e os meios intelectuais paulistas, o Museu que pertencera a Secretaria de Agricultura e fora transferido para a Secretaria de Educação nos tempos de Taunay, tornou-se, em 1963, instituição subordinada à Reitoria e aos desígnios da Universidade de São Paulo, decisão que, em certa medida, concretizava um dispositivo presente no próprio decreto de fundação da Universidade, em 1934, quando o Museu foi listado como um de seus institutos complementares<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> De acordo com o Decreto 6.283 do poder executivo estadual, de 25 de janeiro de 1934, o “Museu de Arqueologia, História e Etnografia que é o Museu Paulista” deveria concorrer, junto com o Instituto Butantã e os demais institutos de pesquisa do estado de São Paulo, para as ações educacionais desenvolvidas pela Universidade. O Decreto está disponível no site [www.5usp.br](http://www.5usp.br).

Essa ruptura em termos dos objetivos sociais e do futuro do Museu, defendida por historiadores como Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) e Eurípedes Simões de Paula (1910-1977), aconteceu na gestão de Mário Neme (1912-1973)<sup>39</sup>, intelectual autodidata respeitado por suas relações com a coleta e preservação de patrimônio cultural e com a Museologia. Não só se abriu a possibilidade de uma inserção do Museu nas discussões historiográficas da época, dominadas cada vez mais por professores e pesquisadores das universidades brasileiras em detrimento dos Instituto Históricas, como deu-se importante articulação das atividades do Museu com metas estabelecidas pelo *Internacional Council of Museums*, fundado em 1946, e cuja filial brasileira foi criada em 1948. Nessa ocasião, espelhando as circunstâncias sociais e políticas do mundo no pós-guerra, novos desafios se colocavam aos museus. Por um lado, o reconhecimento de que essas entidades deveriam reformular suas funções educativas, estabelecendo vínculos sólidos com a educação formal em seus diferentes níveis e com diferentes comunidades, apontando-se para sua capacidade de auxiliar os processos de desenvolvimento social e cultural do conjunto das populações. Por outro, especialmente a partir dos anos de 1970, a compreensão de que os museus poderiam atuar nas mudanças sociais, revendo-se tanto os fundamentos das narrativas históricas, antropológicas, científicas e artísticas que tinham irradiado até então quanto a perspectiva de sua inserção política, cobrando-se uma Museologia de cunho social, engajada, na qual as coleções não eram fins em si mesmas, mas poderiam ser mobilizadas a favor da construção de um mundo mais solidário e menos desigual (Vasconcellos; Funari; Carvalho, 2015, p. 9-10).

Ao período inicial de adaptação funcional aos ditames da Universidade, se seguiram anos de difícil e complexa redefinição das áreas de atuação do Museu, bem como do corpo de profissionais, docentes e pesquisadores sem o qual não poderiam se realizar as mudanças necessárias para que se projetasse como instituição universitária. Esse processo, para o qual foram decisivas as gestões de Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (1989/1994) e José Sebastião Witter (1994/1999), ainda se encontra em desenvolvimento na

---

<sup>39</sup> Sobre o período de Mário Neme a frente do Museu, consultar: SILVA, 2020. Ver, também, Maciel, Ana Carolina & Oliveira, Cecilia H S, 2015.

atualidade, particularmente em função das amplas reformulações físicas pelas quais atravessa o edifício, o que exigiu a reconfiguração total das áreas expositivas e dos programas educativos<sup>40</sup>. Nesse sentido, os anos de 1990 foram fundamentais para o estabelecimento das linhas historiográficas que servem de guia até hoje (História do Imaginário, Universo do trabalho e Cotidiano e Sociedade), orientando a coleta, conservação e estudo das coleções, bem como a produção de conhecimentos históricos e a extroversão de seus resultados, por meio de exposições, cursos em diferentes níveis e modalidades, publicações e ações junto à Universidade e à sociedade de forma geral, em especial os segmentos voltados para a educação formal e informal.

No momento atual, o Museu Paulista especializou-se no campo da História da Cultura Material como eixo conceitual e metodológico, desmembrando-se de seu acervo coleções de natureza arqueológica e antropológica, remanescentes do período Taunay, que auxiliaram a compor a nova estrutura do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, também nos anos de 1990<sup>41</sup>. Entretanto, a definição do Museu como núcleo de pesquisas inovadoras na área da História, com a abordagem de temas e problemas resultantes do estudo e curadoria de antigas e novas coleções, se permitiu sua inserção aos desígnios da Universidade, não representou patente rompimento em relação à sua trajetória histórica anterior. Os compromissos com o enorme público que, desde a inauguração o Museu conquistou, bem como as demandas da sociedade por História, muitas vezes em um sentido contrário ao sustentado por historiadores e pelos especialistas do Museu, provocaram (e provocam) desafios penosos e que talvez não venham a

---

<sup>40</sup> Descrição detalhada da nova proposta de exposições de longa duração e temporárias, bem como as principais ações educativas adotadas, no âmbito da acessibilidade universal ao edifício e no das mediações entre públicos e exposições, encontra-se no Plano Museológico de 2020, p. 35-42, bem como na Aula inaugural do programa de Pós-Graduação Internunidades em Museologia, ministrada por Paulo César Garcez Marins, ministrada em 15 de março de 2021 e disponível na plataforma Youtube.com Ressalte-se que se encontra em andamento a gradual disponibilização digital do acervo da instituição.

<sup>41</sup> Sobre o percurso conceitual e institucional do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, consultar, especialmente, Fleming, Maria Isabel d'Agostino & Florenzano, Maria Beatriz, 2011.

ser solucionados rapidamente, pois, como alertou Poulot, os museus de História sofrem das tensões entre o legado da tradição, a coexistência de narrativas historiográficas divergentes e as fissuras entre essas narrativas e os conteúdos da História ensinada formal e informalmente, devendo-se, notadamente, ponderar o peso das chamadas redes sociais na disseminação de representações sobre o país no pretérito e no presente (Poulot, 2003).

A aproximação entre o Museu e os debates de ponta na área da História e das Humanidades, em geral, significaram o questionamento vigoroso, nos últimos anos, por parte do corpo técnico-científico da instituição, das narrativas historiográficas e das representações museográficas herdadas, notadamente, das décadas de 1920 e 1930. Um dos recursos mais utilizados para contraditar a memória conservadora e conciliadora da Independência e da formação nacional brasileira ali fixada foi mobilizar as diferentes salas de exposição de longa duração e temporárias para a discussão de outras dimensões do processo histórico, que permitissem a problematização das figuras dos homens e mulheres “ilustres” da história pátria, debatendo-se os processos de construção política e temporal da História, da memória e de seus personagens consagrados. Estabeleceu-se, assim, um descolamento museográfico entre a parte central do edifício que leva da entrada do Museu até o Salão de Honra e as demais salas, nas quais abordaram-se temas como, por exemplo, a configuração da cidade de São Paulo nos séculos XIX e XX; imagens fotográficas da escravidão e de afrodescendentes em São Paulo; o lugar ocupado pelas mulheres no trabalho e nos espaços domésticos; relações de gênero; brinquedos e brincadeiras infantis; a presença de artífices e do trabalho manual em meio ao movimento de industrialização no início do século XX; a inserção de imigrantes de variada origem na sociedade paulista e brasileira; e em especial, os modos pelos quais a pintura histórica e outros registros visuais, como as fotografias, foram instrumentalizados para “criar” versões sobre a história e a sociedade brasileiras.

Apesar da receptividade dessas temáticas e exposições, foi possível observar, em concomitância, a resistência e a capacidade de adaptação ao longo do tempo da memória histórica em torno da Independência e do lugar em que foi proclamada, o que entrelaçou irremediavelmente o Museu a esse enredo. Tive a oportunidade de,

entre 1992 e 1998, colher depoimentos de pessoas que escolheram propositamente a data de 7 de setembro para visitar o Museu (Oliveira, Cecília H S, 2000). Naquela ocasião, já eram visíveis as distâncias conceituais entre as novas salas de exposição e a decoração interna, mas o que mais chamou a atenção foi o fato de que, mesmo fragmentada, a memória sobre a Independência que os visitantes verbalizavam estava em plena sintonia com as representações museográficas presentes no eixo central do prédio e no Salão de Honra, sublinhando-se que para muitos deles o que ali estava exposto não era memória e representação, mas a própria História. O peso da “imaginação histórica” que impregnou os testemunhos coletados, estava ancorada não só em signos imagéticos e textuais múltiplos (desde livros didáticos até filmes de cinema e propagandas) como em relações de afetividade pautadas na oralidade e na transmissão geracional de impressões e tradições, indicando que um passado distante e intangível podia ser incorporado, como representação continuamente alimentada, no âmbito da “história vivida”. Muitos depoimentos mencionaram o vínculo entre a Independência e o fim da dominação colonial, outros, menos entusiastas, afirmaram que a Independência ainda não estava completada, em razão das carências e pobreza de grande parte da população e da falta de participação política. Outros, ainda, colocaram em dúvida a narrativa que o Museu expôs, interrogando a ausência do “povo” e a distância entre as figuras de autoridade ali apresentadas, especialmente D. Pedro, e o cotidiano enfrentado pelas pessoas comuns. Sem dúvida, foi o momento da entrevista e o espaço em que ocorreu que iluminaram os depoimentos, provocando nos entrevistados a busca, no arsenal cultural e simbólico que tinham acumulado, dos elementos para estabelecer um diálogo entre o passado, a História e a situação presenciada ali. Mas, as recriações da Independência verbalizadas demonstraram o quanto a formação daquelas pessoas estava imbricada aos “quadros sociais da memória” (Bosi, 1983; Halbwachs, 1990).

Mais recentemente, entre 2012 e 2014, João Paulo Pimenta e seu grupo de alunos realizaram uma pesquisa abrangente a respeito da cultura de história sobre a Independência. Procuraram confrontar o resultado de um conjunto de entrevistas com conteúdos divulgados por livros didáticos, obras de historiadores, filmes, documentários e páginas na internet, compondo um mosaico de registros sobre o tema e

os caminhos pelas quais foi descrito, interpretado, interrogado por todos esses veículos. A investigação, pertinente e muito instrutiva para todos os que lidam com o processo de Independência e a memória histórica, é de grande valia, igualmente, para os que militam em museus.

(...) A deprender das fontes aqui analisadas, com suas limitações, mas também com sua abrangência e variedade, pode-se dizer que no Brasil, atualmente, a Independência é tema bastante presente e atuante na sociedade; ...ela se mostra motivada e capaz de desenvolver noções de história que, por seu turno e com regularidade, ensejam concepções e representações variadas, coexistentes e conflitivas...a Independência “paira” por sobre uma sociedade que não necessariamente se posiciona a seu respeito de modo consciente, claro e coerente, que muitas vezes mesmo deprecia e ridiculariza seu passado coletivo, Parece evidente que os detratores da Independência são mais numerosos e por vezes mais virulentos do que seus defensores que, não obstante, estão longe de serem irrelevantes... [Mas], ambas as posições são capazes de convergirem, por exemplo, em termos de valorização de datas e personagens; de um reconhecimento da validade de saberes acadêmicos; ..de embaralharem referências temporais; e de se renderem com facilidade às demandas de um mercado educacional e cultural não só de bens materiais, mas também de capitais simbólicos, no qual a vulgarização de vidas privadas alheias, o presuntivo combate a “histórias oficiais” reais ou imaginárias, ou a ostentação de posições sobre a história podem perfeitamente interagir e se assemelhar... (Pimenta et. al, 2014, p. 33-34).

Segundo os Autores, a investigação revelou que o tema da Independência faz parte de uma cultura de história, multifacetada e complexa que envolve a todos e que em sua longa duração, mesmo

sofrendo alterações, reduções ou se prestando a caricaturas banalizadas, manteve sua força e aparente eficácia. Ao lado de inúmeros questionamentos, dois se revelaram mais significativos do ponto de vista dos argumentos que desenvolvo. O primeiro, diz respeito ao fato das fontes não acadêmicas (livros didáticos, documentários, entrevistas, por exemplo) terem se mostrado “recriadoras de conteúdos fortemente convencionais”, reiterando-se a Independência como um confronto de cunho colonial, que opôs brasileiros e portugueses e que resultou em uma saída conservadora com a monarquia e Pedro I. Vê-se, assim, o quanto representações museográficas expostas no Museu Paulista ainda podem encontrar amplo respaldo social. Mas, o segundo questionamento é mais instigante ainda pois, a investigação revelou, no confronto entre os conteúdos das variadas fontes produzidas e selecionadas, que historiadores da Independência encontram-se igualmente enredados pela mesma cultura de história, atuando frequentemente a favor da fácil replicação de “verdades” anteriormente estabelecidas, mesmo diante de inúmeros estudos que há décadas contestam a memória consagrada<sup>42</sup>, o que mostra o peso de suas formações escolares e sociais às quais se aliam demandas mercadológicas cada vez mais intensas (Pimenta, João Paulo et al, 2014, p. 34-35).

O dinamismo dessa cultura de história e a materialização do Museu Paulista como emblema do entrelaçamento entre história nacional e memória encontram-se exemplificados de forma cabal no vídeo *Novo Museu do Ipiranga*, preparado, em 2019, pelo governo do estado de São Paulo e pela Universidade de São Paulo para apresentar a empresários e à classe política paulista o projeto de restauração e ampliação do Museu, a ser inaugurado no Bicentenário em 2022. A narração tem caráter promocional, tendo em vista a obtenção de recursos da iniciativa privada para as obras. Seu conteúdo ressalta que: “*está nascendo o novo Museu do Ipiranga, o Museu da Independência do Brasil, amado por todos os brasileiros...*”<sup>43</sup>. Alimentam-se então expectativas sobre as exposições reforçando não só um suposto espelhamento entre museografia e processo histórico como, sobretudo,

---

<sup>42</sup> Sobre a renovação da historiografia da Independência, consultar: Jancsó, 2003; Jancsó, 2005; Oliveira, 2020b.

<sup>43</sup> Vídeo promocional *Novo Museu do Ipiranga*, 2019.

as narrativas e representações que há anos o corpo técnico do Museu busca problematizar, sublimar e substituir por outros temas e enfoques.

## **5. Impasses e contradições entre representações museográficas: o momento dos Bicentenários**

Vários dos museus de História latino-americanos estiveram envolvidos nas comemorações e nas polémicas políticas e culturais dos Bicentenários que vêm se sucedendo desde pelo menos 2010. Em Buenos Aires, no Museu Histórico Nacional, por exemplo, foram feitas intervenções nas áreas expositivas, buscando-se interrogar os fundamentos do lugar simbólico ocupado pela instituição na formulação e reiteração da memória nacional. Ao focar o Bicentenário, os curadores da mostra, como discutiram Di Liscia, Bohoslavsky e Oleaga, confrontaram o “drama épico” composto por conflitos militares e heróis da pátria, a exemplo de San Martí, com uma narrativa “irônica” que procurava evidenciar os modos pelos quais, por ocasião do Centenário, em 1910, os dirigentes do Museo produziram interpretações, projetando para o passado episódios, personagens e valores que continuaram a repercutir como se espelhassem as lutas políticas dos inícios do século XIX e não os embates do presente em que foram idealizadas. Narrativas museográficas e historiográficas distintas foram contrapostas, apontando o caráter fluido das identidades nacionais para provocar uma reflexão questionadora do relato glorioso que cerca a pátria e sua configuração.

(...) El MHN se dirige en la actualidad a públicos similares a los que fue creado para impactar originariamente (escolares y turistas, obviamente en número muy diferente). Se presenta como una institución “de cara” al Bicentenario, en la medida que el próximo año, de 2010, lo incorpora de manera decisiva tanto en el presupuesto de la Secretaría de Cultura de la Nación, como en las diversas conmemoraciones festivas y recordatorias. A la vez, ha introducido una reflexión irónica sobre su misma condición de forjador de ese pasado. ¿Cuál será el



impacto en los visitantes? Muchos de los cuales... acuden a los museos históricos a que les “cuenten” sobre lo que no saben, con una expectativa de lo que los museos han sido en el pasado. Es difícil analizar, con los elementos que disponemos, si estas formas de asumir y representar la memoria comunitaria serán aceptadas, pero es interesante saber que instalan un debate. Así, cien años después de la simulación impuesta a partir de la narración épica, el Museo hace su propia circunspección y se lee con ojos semióticos, para que este Bicentenario descubra las imposturas del pasado. O pretenda otras nuevas... (Di Liscia, Bohoslavsky & Oleaga, 2010).

Também Sigal Meirovich, ao discutir recente exposição no Museu Histórico Nacional do Chile, aberta em 2018, apontou de que modo as comemorações do Bicenténario ensejaram da parte de museólogos e historiadores uma crítica contundente às narrativas tradicionais e amplamente divulgadas no interior da sociedade, municiando um debate sobre as condições atuais da democracia no país, o que gerou enorme polémica política a ponto de a exposição ser fechada e seu diretor demitido.

No Chile, algumas das principais comemorações do Bicenténario aconteceram em 2010, para rememorar a formação da primeira Junta de governo autónomo. O Museu Nacional preparou para aquele momento uma exposição centrada na organização política e jurídica da nação bem como de seus cidadãos. Mas, em 2018, foi celebrada a assinatura da Ata de Independência propriamente dita e preparada pela instituição uma nova mostra temporária denominada “Hijos de la libertad”. Segundo os curadores:

*esta exposición intenta abordar cómo el concepto de libertad posee diversas vertientes: política, social, económica y/o cultural, las que muchas veces son contrapuestas e incluso antagónicas, y cómo, por otro lado, la cultura material vinculada a estos idearios se expresa a través de soportes conmemorativos y simbólicos que buscan hacer perdurar la memoria. (Alegria, L. et al., 2018, s/p)*

Pensada a partir de coleções comuns aos museus de História, como as que reúnem moedas, medalhas, armas, indumentária militar,

pinturas históricas e retratos, a exposição pretendeu expor relações entre os ideais da Revolução Francesa e sua incorporação e aplicação aos discursos e ações de lideranças políticas chilenas. O foco maior das polêmicas foi, entretanto, um grande painel com frases sobre a liberdade e seus significados proferidas por vários dos presidentes da República chilena, em diferentes períodos históricos. A questão é que, dentre os governantes mais recentes, encontrava-se o general Pinochet e a frase selecionada justificava o governo ditatorial e violento que dirigiu em nome da liberdade e da destruição do marxismo, associado a Allende. Ao contrário de apresentar aquilo que parte da sociedade, da imprensa e da classe política imaginava em termos de uma certa estabilidade política nacional vinculada ao exercício da liberdade ao longo do tempo, a exposição transgrediu relações entre poder, saber e memória comumente aceitas e sugeriu ainda que o conceito de liberdade da época da ditadura não havia sido rechaçado pelos governos que se seguiram. Para Meirovich

(...) Un proyecto experimental que incluya verdades incómodas, como la continuidad y actualidad de la idea libertaria pinochetista en nuestra democracia oficial, es valioso para la reflexión colectiva, sin embargo, resultó evidente que fue ambicioso y requería mayor maduración. A pesar de ello, la exposición fue exitosa para algunos visitantes, tanto para los trabajadores del ámbito museal como el público general, al poner en tensión su discurso tradicional moderno de la historia como progreso y del museo como dispositivo disciplinar. Logró visibilizar que la construcción del ideario político no es un horizonte universal consensuado, sino un campo en disputa que se resignifica de manera contingente...” (Meirovich, 2020, p. 281-282).

Talvez, no entanto, para o debate sobre os nexos entre museus de História, política e celebrações da Independência, o caso mais exemplar seja o do Museu Histórico Nacional da Colômbia, em Bogotá. Como observou William Alfonso López Rosas, o momento do Bicentenário, em 2010, assinalou um dos pontos mais agudos do

embate entre duas representações museográficas da memória histórica na Colômbia: uma, associada às tradições museais de valorização das coleções a serviço, porém, de uma história que privilegia os “pais fundadores” e a “simulação social” da nação unificada e apaziguada; e outra, inspirada no multiculturalismo e na pluriétnica, concepções que integram a Constituição colombiana de 1991, e que, segundo o Autor, procura incorporar, nos espaços culturais do país, atores até então excluídos ou encobertos por uma história política dominada pelas elites (Rosas, 2015, p. 115-116).

Na concepção de Amada Carolina Pérez, historiadora que compôs o comitê curatorial, a exposição temporária “Las historias de um grito: 200 años de ser colombiano”:

(...) tinha como um dos seus conceitos centrais a representação, conceito que presta atenção especial às relações entre a realidade e a linguagem. ...À luz desse conceito, buscava-se estabelecer uma abordagem analítica que propiciasse a reflexão sobre a mediação entre o processo que tem sido denominado de Independência e a forma como tem sido elaborada a memória sobre o referido processo nos últimos dois séculos: quais os acontecimentos e os personagens que se tem privilegiado, quais têm sido ocultados e por quais motivos?... tentava-se desnaturalizar as imagens e os relatos sobre a Independência e tornar explícito que eles respondem a práticas específicas e buscam legitimar relações sociais e políticas, ou seja, são também construções históricas... (Perez, 2011).

Para a organização da mostra foram mobilizadas coleções do Museu relacionadas ao tema da Independência, a exemplo de pinturas históricas, retratos, armas e indumentária pertencentes aos heróis nacionais, porcelanas, mobiliário, moedas e medalhas, mas uma das metas foi a de relativizar o peso de suas significações por meio da inserção de objetos do cotidiano (roupas, fotografias, reproduções de símbolos nacionais, por exemplo), imagens e vídeos elaborados em momentos históricos diferentes e por outros sujeitos que

tradicionalmente não integram o circuito museológico, especialmente descendentes de indígenas e africanos escravizados. Assim, produções geradas pelos meios de comunicação de massa, como rádio, TV e cinema, ajudaram a compor uma narrativa que questionava a imagem que as elites projetavam de si mesmas, incorporando-se ao elenco de personagens conhecidos, a exemplo de Bolívar, “heróis sem rosto”: homens e mulheres de uma sociedade múltipla, visando a apresentação de diversidade social e racial que também interrogava, por sua vez, as representações correntes sobre o “povo” colombiano.

As críticas mais contundentes à exposição partiram da presidência da República, de políticos e intelectuais e, igualmente, de uma parte do corpo técnico do próprio Museu, o que acarretou não só o fechamento antecipado da mostra como o pedido de demissão da coordenadora curatorial, Cristina Lleras. Ao lado da acusação de que as opções museográficas lembravam um parque temático Disney, onde tudo era banal, acrescentaram-se críticas veementes ao modo como foram tratados os “pais fundadores”. A profusão de cores, os balões infláveis com os logotipos de patrocinadores, as pinturas de artistas contemporâneos “misturadas” às telas de século XIX e imagens de televisão em movimento, projetando novelas, desenhos e filmes, foram descritos como sinônimos da mercantilização da cultura. Mas, os detratores da exposição demonstraram maior virulência em relação ao fato da ideia de diversidade étnica e social estar representada, entre outras opções museológicas, pela colocação de perucas afrocolombianas nos bustos de Bolívar e Santander, tradicionalmente expostos em lugar de grande destaque no saguão do Museu. A intervenção foi feita por um jovem artista colombiano, Nelson Fory, e segundo Lleras, muito distante de uma brincadeira ou desrespeito para com personagens históricos tinha a intenção de reivindicar a participação política de afrodescendentes na história da nação e de assinalar a invisibilidade de negros e mulatos que, mesmo lutando pela Independência, especialmente em Cartagena, não faziam parte das narrativas históricas (Lleras, 2010). Na visão de William Rosas, as propostas de Lleras e do grupo de professores universitários e museólogos que auxiliaram a delinear a exposição, mesmo sendo criticadas, acabaram prevalecendo no horizonte de novas experiências museológicas. Avaliações positivas dentro e fora da Colômbia contribuíram para corroborar a importância da proposta central

daquele projeto que foi transformar a memória das comemorações em objeto de estudo da História. Além disso, as próprias circunstâncias internas da Colômbia e a vivência de um conflito armado que se desenrola há anos apontaram para a impossibilidade do Museu Histórico Nacional reproduzir, sem acurada reflexão, narrativas historiográficas e museográficas, sistematicamente desmentidas pelos limites políticos e sociais em que se encontra a nação (Rosas, 2015, p. 131).

No Museu Paulista, a concepção e concretização das exposições para o Bicentenário acompanham, atualmente, os intensos trabalhos de restauração e ampliação do edifício-monumento, cuja inauguração está prometida para o 7 de setembro de 2022. O Plano Museológico da instituição, datado de 2020, indica as linhas gerais das novas áreas expositivas: “Para entender a sociedade” e “Para entender o Museu”. Ambas exploram problemas históricos e acervos relacionados às três vertentes principais de investigação acadêmica - História do Imaginário, Cotidiano e Sociedade e Universo do Trabalho – além de procurarem discutir os procedimentos técnicos e científicos que pautam os trabalhos de curadoria do acervo, o que envolve desde a coleta, identificação, documentação, conservação e condicionamento de peças e coleções até seu estudo e extroversão (Plano Museológico, p. 35-36). No que diz respeito, especificamente ao tema da Independência, será abordado em exposição temporária intitulada “Memórias da Independência”, voltada para a reconstituição e debate dos modos pelos quais a Independência foi celebrada, ao longo do tempo, privilegiando-se as datas de 1822-1872-1922-1972 e 2022 e as cidades de São Paulo, do Rio de Janeiro e de Salvador. Em concomitância, está prevista, também, a exposição “Outras Independências” na qual serão tratadas comemorações de eventos, a exemplo das revoluções de 1817 e 1824, que, geralmente, não fazem parte da memória mais divulgada sobre o período<sup>44</sup>, lembrando-se que toda a decoração interna do edifício, abrangendo o painel de Pedro

---

<sup>44</sup> A curadoria dessas exposições temporárias está a cargo dos professores Paulo César Garcez Marins, Maria Aparecida Meneses Borrego e Jorge Cintra, todos docentes atuantes no Museu Paulista. As perspectivas historiográficas mais gerais que informam essas exposições encontram-se no Podcast Ecos do Ipiranga.com.br, setembro de 2020. Disponível na plataforma [www.mp.usp.br](http://www.mp.usp.br).

Américo, a síntese histórica da formação nacional e o panteão nacional, idealizados por Taunay, foi restaurada e mantida.



Figura 5 - Desenho da portada frontal do Museu Paulista segundo o projeto Novo Museu do Ipiranga, 2019. Projeto atualmente em execução. Disponível na plataforma [www.mp.usp.br](http://www.mp.usp.br).

Por esse esboço é possível perceber a presença de concepções históricas e museológicas exploradas pelas três outras experiências comemorativas do Bicentenário que mencionei anteriormente. Ou seja, não é o processo histórico o horizonte de análise e extroversão, mas as formas e modos pelos quais se configuraram memórias e celebrações de episódios e protagonistas. No caso do Museu Paulista, as exposições mobilizam predominantemente representações visuais em suas diferentes modalidades, desde a pintura histórica até a fotografia e cartões postais. O escopo da proposta segue, assim, premissas sugeridas por Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, para quem:

(...) o fio condutor é a dimensão crítica da exposição. "Crítica" no sentido etimológico, que implica competência de distinguir, filtrar, separar, portanto, possibilidade de opção, escolha. Se o museu tem

responsabilidades na transformação da sociedade (e a exposição, para tanto, é recurso fecundo), isto se fará não com procedimentos de exclusão elitista, ou catequese populista, mas na medida em que contribuir para capacitar nas escolhas todos aqueles com quem puder se envolver. Se o museu se eximir da obrigação de aguçar a consciência crítica e de criar condições para seu exercício estará apenas praticando uma forma mascarada do autoritarismo que os museólogos tanto têm exposto à execração... Se o Teatro da Memória é um espaço de espetáculo que evoca, celebra e encultura, o Laboratório da História é o espaço de trabalho sobre a memória, em que ela é tratada, não como um objetivo, mas como objeto de conhecimento (Meneses, 1994, p. 40-41).

Compreender o Museu como “laboratório da História”, no qual o saber é reconhecidamente parcial, provisório, em constante renovação e transformação, pode constituir caminho enriquecedor para problematizar e evidenciar o que Raquel Glezer denominou “mito da identidade nacional”, inscrito no edifício do Museu e no conjunto decorativo produzido, notadamente, nas décadas de 1920 e 1930. Ao escrever em 2003, quando dirigia a instituição, Glezer ponderou:

É surpreendente que, em nossos dias, no início do século XXI, apesar de todas as críticas e propostas de transformação do perfil museológico do Museu Paulista...ele ainda não seja um museu para o cidadão, no qual os cidadãos brasileiros possam [perceber] o patrimônio cultural como seu....Mas o futuro o aguarda...Trabalhar de forma analítica e crítica o mito [nacional] pode ser uma tarefa relevante e significativa para o futuro, mas para que tal ocorra, a relação com o conhecimento histórico e historiográfico deverá ser estabelecida e uma atuação clara e crítica deve ser determinada para afastar os riscos do conservadorismo social... (Glezer, 2002/2003, p. 17-19).

Ambos os historiadores e dirigentes da instituição registraram advertências pertinentes e contundentes sobre os desafios de enfrentar tradições centenárias e empreender sua discussão. Mas, detiveram-se em dimensões particulares (ainda que entrelaçadas) da prática museológica. Meneses frisou sua preocupação com os nexos entre o Museu e a pesquisa acadêmica no campo da História da Cultura Material, apontando a necessidade de se transformar o “teatro da memória” em objeto de conhecimento, condição essencial para que houvesse a plena inscrição do Museu Paulista no universo da Universidade de São Paulo, privilegiando-se a transformação das coleções e da curadoria do acervo em recurso para a produção de conhecimento histórico e historiográfico. Glezer, ao contrário, mesmo questionando a capacidade do corpo técnico problematizar o “mito da identidade nacional”, dele se afastando para compor outro rol de temas históricos mais amparado nas coleções, sublinhou um problema secular do Museu: as intrincadas mediações entre o que a historiografia discute, o que as exposições propõem e aquilo que o público aguarda ou imagina que o Museu possa oferecer.

Esses aspectos remetem, por sua vez, a reflexões de Régine Robin que talvez possam iluminar o trabalho complexo e penoso de problematização da memória histórica consagrada e dos mitos nacionais, particularmente no momento político que atravessamos. Lembrando-se que a propaganda feita pelo governo estadual, por patrocinadores e pela Universidade em torno da museografia e da disponibilização de recursos tecnológicos e virtuais a serem inaugurados enseja grande expectativa para sujeitos sociais que imaginam vivenciar situações e prazeres nos quais se confundem ficção e “realidade”. Para uma sociedade estilhaçada, na qual se confrontam cotidianamente individualidades, demandas por respeito a alteridades, diversidade étnica, subjetividades aguçadas, o que esperar de espaços e lugares que do passado remoto até o presente foram associados a civismo, celebração da saga nacional e coesão social?

Além de chamar a atenção para a simultaneidade entre os processos de memorização e de apagamento, expressos nas narrativas historiográficas e museográficas que os museus expõe, Robin discute como os esquecimentos de eventos, personagens e realizações não se relacionam diretamente à destruição física de locais e vestígios,



mostrando o engodo e a fragilidade de se imaginar que por intermédio de substituições seja possível suprimir silêncios mantidos do pretérito para o presente (Robin, 2016, p. 81-96).

O verdadeiro esquecimento talvez não seja o vazio, mas o fato de imediatamente se colocar uma coisa no lugar de outra, em um lugar já habitado, de um antigo monumento, de um antigo texto, de um antigo nome. Ou ainda voltar atrás passando por cima de um passado recente, obliterado em favor de um mais antigo. (Robin, 2016, p. 93)

Por caminhos específicos aborda as articulações entre museus, patrimônios ali conservados e o empenho de diferentes segmentos da sociedade em produzir narrativas sobre o passado desejosas de que sejam guardadas nesses nichos ainda sacralizados. Por outro lado, aponta para o fato de que os museus são entidades públicas marcadas por tensões, contradições e negociações políticas avivadas permanentemente. Neles vicejam a memória de conhecimentos e de práticas de saber que também carecem de questionamento para que sejam explicitados os fundamentos dos contrastes inevitáveis entre recalques e apagamentos e a visibilidade de coisas, imagens, nomes e personagens.

Essas tensões e contradições foram agravadas nos tempos atuais em razão do universo virtual que nos envolve marcado pela profusão, fragmentação e rápida mudança e justaposição de representações, imagens e “informações”. Dada a impossibilidade de reconstituir as origens de atos, imagens e palavras, a quantidade e diversidade daquilo que se apresenta a nossos sentidos ao invés de esclarecer, torna mais opaco os espelhamentos da “realidade”. É nesse cenário que o Museu Paulista e os museus de História se situam. O que se espera para o futuro é que ofereçam possibilidades de reflexão sobre as relações viscerais entre o que está ali colocado à luz de olhares e percepções e o que se encontra sombreado necessariamente pelas opções políticas adotadas frente às coleções e ao conhecimento histórico. Nesse sentido, diante da dimensão das tradições legadas pelo passado e desdobradas pelo presente, o espaço do Museu, tanto para

curadores e especialistas quanto para a multiplicidade de segmentos de público, entrelaça conquistas e frustrações.

## **Bibliografia**

Alegría, L., Andrade, P., Arriagada, P., Covarrubias, M., Martínez, J., y Silva, B. (2018). *Hijos de la Libertad. 200 años de Independencia*. Santiago: Museo Histórico Nacional de Chile.

Alves, Ana Maria de Alencar. (2001) *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder*. O Museu Paulista, 1893/1922. São Paulo, Humanitas/Programa de Pós-Graduação em História Social da USP.

Anhezini, Karina. (2002/2003) Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Afonso de Taunay. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Museu Paulista da USP, Nova série, vol. 10/11, p. 37-60.

Bann, Stephen (1994) *As invenções da História*. Ensaio sobre a representação do passado. Trad. F. Villas-Boas. São Paulo, UNESP.

Bittencourt, Circe Maria F (1990). *Pátria, civilização e trabalho*. O ensino de História nas escolas paulistas, 1917/1939. São Paulo, Loyola, 1990.

Bittencourt, Vera Lúcia Nagib (2012). Revista do Museu Paulista e (m) capas: identidade e representação institucional em texto e imagem. *Anais do Museu Paulista*, v. 20, n. 2, julho /dez, p. 149-184.

Bittencourt, Vera Lúcia Nagib (2017). Afonso d'Escragno Taunay: a musealização de acervos e práticas historiográficas. In: OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles (org). *O Museu Paulista e a gestão Taunay*. Escrita da História e Historiografia. São Paulo, Museu Paulista da USP, p. 52-81. E-book disponível no Portal Aberto da USP.

Bosi, Ecléa (1983). *Memória e Sociedade*. Lembranças de Velhos. 1ª. Reimpressão. São Paulo, T A Queiróz.

Brefe, Ana Claudia Fonseca (2005). *O Museu Paulista: Afonso Taunay e a memória nacional*. São Paulo, UNESP/Museu Paulista.

Bruno, Ernani da Silva (1981). *Memória da cidade de São Paulo*. Depoimentos de moradores e visitantes, 1553/1958. São Paulo, Prefeitura Municipal/Departamento de Patrimônio Histórico.

*Decreto n. 6.283 do poder executivo estadual, de 25 de janeiro de 1934, estabelecendo a criação da Universidade de São Paulo*. Disponível no site [www.5usp.br](http://www.5usp.br), Normas gerais da Universidade. Consultado em 6 de junho de 2021.

Di Liscia, M. S; Bohoslavsky, E.; Oleaga, M G (2010). Del centenario al bicentenario. Memoria (y desmemoria) em el Museo Histórico Nacional. *Contracorriente*. Buenos Aires, vol. 7, n. 3, p. 100-125.

Elias, Maria José (1996). *Museu Paulista: memória e história*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1996. Tese de Doutorado.

Escobar, Miriam (2005) *Centenário da Independência*. Monumento cívico e narrativa. São Paulo, Universidade de São Paulo/ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Tese de Doutorado.

Fausto, Boris (dir) (1975) *O Brasil Republicano*. História Geral da Civilização Brasileira. São Paulo, Difel, Tomo III, vol. 1.

Fleming, Maria Isabel d'Agostino & FLORENZANO, Maria Beatriz Borba (2011). Trajetória e perspectivas do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, 1964-2011. *Estudos Avançados*, vol. 25, n. 73, set/dez, p. 217-228.

GLEZER, Raquel (2002/2003). Um museu para o século XXI: o Museu Paulista e os desafios para os novos tempos. *Anais do Museu Paulista*, vol. 10/11, p. 9-22.

GOMES, Ângela de Castro (2004). Rascunhos de história imediata: de monarquistas e republicanos em um triângulo de cartas. *Remate de*

*Males*. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem/UNICAMP, n. 24, p. 9-31.

Guimarães, Lúcia Maria Paschoal (2007) *Da Escola Palatina ao Silogeu*: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1889/1930. Rio de Janeiro, Museu da República, 2007.

Guimarães, Manoel Luiz Salgado (2007). A propósito dos Comentários. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, vol. 15, no. 2, jul/dez, p.125-148.

Halbwachs, Maurice (1990) *A memória coletiva*. Trad. L.L. Shaffter. São Paulo, Vértice, 1990.

Ihering, Hermann von (1914) O Museu Paulista nos anos de 1910, 1911 e 1912. *Revista do Museu Paulista*. Tomo IX. São Paulo, Tipografia do Diário Oficial, 1914.

Huysen, Andrea (2000). En busca del tempo futuro. *Revista Puentes*. Buenos Aires, ano 1, n. 2, 2000, p. 1-21.

Jancsó, István (org) 2003. *Brasil: formação do Estado e da nação*. São Paulo, FAPESP/HUCITEC.

Jancsó, István (org). 2005 *Independência: história e historiografia*. São Paulo, FAPESP/HUCITEC.

Janotti, Maria de Lourdes (1998). O diálogo convergente: políticos e historiadores no início da República. In: FREITAS, Marcos César (org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo, Contexto, p. 119-144.

Knauss, Paulo (2010). A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. *Revista eletrônica Dezenove&Vinte*. Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out/dez., Disponível no site: <http://ww.dezenovevinte.net>.

Landim, Maria Isabel (2011) Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo: adaptações aos novos tempos. *Estudos Avançados*, vol. 25, n. 73, sete/dez, p. 205-216.

Lopes, Maria Margareth (1997) *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo, HUCITEC, 1997.

Maciel, Ana Carolina (dir) & Oliveira, Cecilia Helena Salles (coord) 2015. *Memória em prosa e imagem: o Museu Paulista da USP, 1963/2013*. São Paulo, Museu Paulista/Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP. Documentário, disponível na plataforma Youtube.com.

Magalhães, Aline & Bezerra, Rafael (org). (2014) *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate, 1922/2012*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.

Makino, Miyoko (2003). *A construção da identidade nacional. Affonso d'Escragnolle Taunay e o Museu Paulista, 1917/1937*. São Paulo, Universidade de São Paulo Tese de Doutorado.

Makino, Miyoko (2002/2003). Ornamentação do Museu Paulista para o primeiro Centenário: construção da identidade nacional na década de 1920. *Anais do Museu Paulista*, vol.10/11, 2002/2003, p. 167-195.

Marins, Paulo César Garcez (2017). O museu da paz: sobre a pintura histórica no Museu Paulista durante a gestão Taunay. In: Oliveira, Cecilia Helena de Salles (org). *O Museu Paulista e a gestão Taunay. Escrita da História e Historiografia*. São Paulo, Museu Paulista da USP, p. 159-191. E-book disponível no Portal Aberto da USP.

Marins, Paulo César Garcez (2021). *O Novo Museu do Ipiranga como experiência museológica*. Aula inaugural do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da USP, 15 de março. Disponível na plataforma Youtube.com.

Marson, Izabel Andrade (2009). Do império das “revoluções” ao império da escravidão: temas, argumentos e interpretações da história do Império, 1822/1950. *História: questões & debates*. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, ano 26, n. 50, jan/jun, p. 125-174.

Meirovich, Sigal (2020). “Hijos de la libertad”: apuntes sobre el rol social del Museo Histórico Nacional del Chile. *Revista Atena* , n.522., segundo semestre, p. 267-287.

Meneses, Ulpiano Toledo Bezerra de (1994) Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*. vol.2, 1994, p. 9-42.

Monteiro, Michelli C. Scapol (2017) *São Paulo na disputa pelo passado: o Monumento à Independência de Ettore Ximenes*. São Paulo, Universidade de São Paulo/ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Tese de Doutorado.

Moraes, Fábio Rodrigo (2008) Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: O Museu Paulista de Hermann von Ihering. *Anais do Museu Paulista*. v.16, n. 1, p. 203-233.

Nery, Pedro & LIMA JÚNIOR, Carlos (2019). Do “campônio paulista” aos “homens da Independência”: interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, vol. 27, 2019, p. 1-47. Disponível na plataforma <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672019v.27e22d2>.

Nora, Pierre (1984) Entre mémoire et histoire. In: NORA, Pierre (dir). *Les lieux de mémoires*. Paris, Gallimard, vol. 1, p. 17-39.

Nora, Pierre (2009) Memória: da liberdade à tirania. *Revista Musas*. Instituto Brasileiro de Museus, n. 4, p. 6-10.

Nora, Pierre (2011). *Présent, nation, mémoire*. Paris, Gallimard.

*Novo Museu do Ipiranga*. Vídeo promocional. Governo do estado de São Paulo/Universidade de São Paulo, 2019. Disponível na plataforma [www.mp.usp.br](http://www.mp.usp.br) e na plataforma Instagram.

Oliveira, Cecilia Helena de Salles (1995) O espetáculo do Ipiranga. Reflexões preliminares sobre o imaginário da Independência. *Anais do Museu Paulista*, v. 3, p. 195-208.

Oliveira, Cecilia Helena de Salles & VALLADÃO, Cláudia (org). (1999). *O brado do Ipiranga*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/ Museu Paulista da USP.

Oliveira, Cecilia Helena de Salles (2000). *O “espetáculo do Ypiranga”: mediações entre história e memória*. São Paulo, Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Tese de Livre-Docência.

Oliveira, Cecilia Helena de Salles (2011). Museu Paulista da USP: percursos e desafios. *Estudos Avançados*, vol. 25, n. 73, sete/dez, p. 229-240.

Oliveira, Cecilia Helena L. de Salles (org) (2017) *O Museu Paulista e a gestão Taunay*. Escrita da História e Historiografia. São Paulo, Museu Paulista da USP. E-book disponível no Portal Aberto da USP.

Oliveira, Cecilia Helena L. de Salles (2019). Museus de História em debate: controvérsias e interfaces entre memória e conhecimento histórico. In: Magalhães, F, Costa, L., Hernández, F. H., Curcino, A. (coord). *Museologia e Patrimônio*. Leiria, Instituto Politécnico, vol. 2, p. 146-175.

Oliveira, Cecilia Helena L. de Salles (2020 a) *A Astúcia Liberal*. Relações de mercado e projetos políticos no Rio de Janeiro, 1820/1824. 2ª. Edição. São Paulo, Intermeios/Programa de Pós-Graduação em História Social da USP.

Oliveira, Cecilia Helena l. de Salles (2020 b). Independência e revolução: temas da política, da história e da cultura visual. *Revista*

*Almanack*, n. 25, p. 1-34. <https://doi.org/10.1590/2236-463325ef00320>.

Pérez, Amada Carolina (2011). *Transcripción de intervención oral en el cuarto painel del Seminario Independencia en el museo?* Maestria en Museología y Gestión del Patrimonio. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Pimenta, J.P., Atti, C., Castro, S.V., Dimambro, N., Lanna, B., Pupo, M., Vieira, L. (2014) A independência e a cultura de história no Brasil. *Revista Almanack*. São Paulo, UNIFESP, n. 8, 2º semestre, p. 5-36.

Pimenta, João Paulo (2017). *Tempos e espaços da Independência. A inserção do Brasil no mundo ocidental, 1780/1830*. São Paulo, Intermeios/Programa de Pós-Graduação em História Social da USP.

*Plano Museológico do Museu Paulista da Universidade de São Paulo*, 2020. Disponível na plataforma [www.mp.usp.br](http://www.mp.usp.br). Consultado em 10 de maio de 2021.

Podcast *Ecos do Ipiranga.com.br*, setembro de 2020. Disponível na plataforma [www.mp.usp.br](http://www.mp.usp.br).

Poulot, Dominique (1997). *Musée, nation, patrimoine*. Paris, Gallimard, 1997.

Poulot, Dominique (2003). Nação, museu, acervo. In: BITTENCOURT, José Neves et al (org). *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, p. 25-62.

Ramalho, Joaquim Ignácio de (1886) *Relatório do Presidente da Comissão do Monumento do Ipiranga*, 7 de setembro. Coleção Barão de Ramalho. Serviço de Documentação Textual e Iconografia do Museu Paulista da USP.

*Regulamento do Museu do Estado*. Decreto do governo do estado de São Paulo, n. 294, 26/07/1894. Disponível no site [www.al.sp.gov.br](http://www.al.sp.gov.br). Consultado em 6 de junho de 2021.



*Relatórios institucionais do Museu Paulista, 1917/1922*. Documentação datilografada. Serviço de Documentação Textual e Iconografia do Museu Paulista da USP.

Rosas, William Alfonso López (2015) Disputas pela narrativa no Museu Nacional da Colômbia. In: VASCONCELLOS, Camilo de Mello; FUNARI, Pedro Paulo; CARVALHO, Aline (org). *Museus e identidades na América Latina*. São Paulo, Annablume/Unicamp, p. 115-136.

Robin, Régine (2016). *A memória saturada*. Trad. C.D.G. Costa. Campinas, Unicamp.

Sevcenko, Nicolau (1992) *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

Sevcenko, Nicolau (2003) *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª. Edição. São Paulo, Companhia das letras, 2003.

Silva, Tathianni Cristini da. (2020) O Museu Paulista de Mário Nem, 1960/1973. Anais do Museu Paulista, v. 28. <http://doi.org/10-1590/1982-02672020v.28e22>.

Taunay, Affonso d'Escagnolle (1937) *Guia da Secção de História do Museu Paulista*. São Paulo, Imprensa Oficial, 1937.

Vasconcellos, Camilo de Mello; Funari, Pedro Paulo; Carvalho, Aline. Apresentação. In: Vasconcellos, Camilo De Mello; Funari, Pedro Paulo; Carvalho, Aline (org). (2015). *Museus e identidades na América Latina*. São Paulo, Annablume/Unicamp, p. 7-12.

Veríssimo, José. *Educação Nacional* (1985) 3ª. Edição. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985.

Witter, José Sebastião & BARBUY, Heloisa (org) (1997). *Museu Paulista: um monumento no Ipiranga*. São Paulo, FIESP.

## DA CASA DE MORADA AO MUSEU-CASA DE CULTURA HERMANO JOSÉ

**Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira**

Universidade Federal da Paraíba, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-6836-3102>

**Bertrand Pereira Martins**

Instituto Nacional do Seguro Social – Cultural, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-3500-6149>

### 1. Introdução

*[...] tudo é tão penetrado de afetos, móveis, cantos, portas e desvãos, que mudar é perder uma parte de si mesmo; é deixar para trás lembranças que precisam desse ambiente para reviver. (BOSI, 2006, p. 436)*

Este ensaio objetiva registrar a mudança da casa de morada do artista plástico Hermano José para o Museu-Casa de Cultura Hermano José. Todavia, a narrativa aqui posta parte de um momento histórico específico, que se inicia em novembro de 2016 a março de 2018, com toda a problemática do tempo passado que, na ocasião, já se aproximava dos 18 meses do encantamento<sup>45</sup> do titular, desvelando as peculiaridades e enfrentamento na mudança de função do imóvel, bem como a problemática que envolve esse tipo de atuação, sobretudo quando estes se dão em um processo de transição entre privado versus público, entre privado e privativo.

---

<sup>45</sup> Como disse João Guimarães Rosa, em discurso, durante sua posse na Academia Brasileira de Letras (ABL), em 16 de novembro de 1967: “As pessoas não morrem, ficam encantadas... a gente morre é para provar que viveu.”. Por essa razão, adotamos o mesmo termo para referir-se ao falecimento de Hermano Guedes de Melo.

Nessa trilha, adotamos como abordagem metodológica, os pressupostos da abordagem qualitativa de caráter etnográfico associada ao campo experiencial, das práticas e vivências entremeadas pelos aspectos teóricos da museologia e áreas afins quer pelo contexto histórico-social quer pela necessidade de abordar categorias teóricas à luz dos fundamentos teórico-metodológicos das casas-museu e dos processos de tratamento técnico desse patrimônio, particularmente ao refletir sobre o que nos alerta Ponte (2007, p. 25), ao afirmar que as casas-museus deverão:

[...] deverá reflectir a vivência de determinada pessoa que, de alguma forma, se distinguiu dos seus contemporâneos, devendo este espaço preservar, o mais fielmente possível, a forma original da casa, os objectos e o ambiente em que o patrono viveu, ou no qual decorreu qualquer acontecimento de relevância, nacional ou local, e que justificou a criação desta unidade museológica.

Por outro lado, temos que considerar também a vontade do titular, especialmente quando este registra o uso que gostaria que fosse dado ao imóvel tornando-o público, no sentido lato da palavra. Um espaço, com acessibilidade, pensado estruturalmente para atender ao público. Tal perspectiva orientou não apenas mudança de utilização do imóvel, bem como requereu pensar possíveis alterações físicas, conforme desejou Hermano Guedes de Melo.

## **2. Hermano [José] Guedes De Melo: de proprietário a benemérito**

Hermano Guedes de Melo, que posteriormente teve o José incorporado artisticamente ao seu nome, nasceu no Engenho Baixa-Verde, situado no município de Serraria no Brejo paraibano no dia 15 de julho de 1922, primogênito do músico e coletor público Raul Espínola Guedes e de Maria Alice Melo Espínola Guedes que tiveram mais onze filhos. Sua infância vivida, durante as férias, em uma casa de estilo colonial, edificada em dois pavimentos, entre as belezas naturais das serras e montes recobertos pelas cores da natureza, onde o pequeno Hermano teve seus primeiros contatos com a arte, conforme

assinala Andrade (2013, p. 20-21), em sua obra *A vida luminosa de Hermano José*:

Foi nessa casa que Hermano teve os primeiros contatos com linguagens visuais: desenhos a guache, litogravuras, quadros a óleo e muitos objetos *art nouveau*. [...]. O cheiro das frutas, das flores, do bagaço da cana [de açúcar], a música dos pássaros e o apito do engenho, [...] são sensações inesquecíveis que ficaram, indelevelmente, na memória do menino Hermano, como ele diz numa frase poéticas: o 'Engenho Baixa-Verde era o lugar dos aromas, das cores e da alegria'.

Essa memória lhe era frequente, tanto que em 2007, ele escreve o poema intitulado *Baixa-Verde*:

Os jardins de Baixa-verde  
Como esquecê-los?  
Perfumes de rosas, jasmíns, crisântemos amargos  
se expandiam entre canteiros coloridos de verbenas.  
Os jardins de Baixa-verde  
Ficaram suspensos em um tempo que não acaba.  
Na entrada, tanque com água verde-lodo,  
Espelho onde oscilavam reflexos de minha infância.

Em 1923, ainda na primeira infância, a família muda-se para a cidade de Caiçara. *Caiçara* cantada em verso, com mesmo título, por ele em fase adulta:

Os sons dos metais zunindo  
Nas rodas dos carros de bois  
O sol a pino  
Mata seca estalando  
Urubus, bichos mortos sobrevoando  
Caiçara.

O tempo não sabia

Se estava começando  
Ou acabando  
Criança que eu era  
No mundo chegando  
Caiçara.

No límpido azul dos céus  
No clarão do meio-dia  
Até uma estrela eu via  
Caiçara.

Nas margens do rio  
Acompanhava a correnteza que descia  
Falavam que ia pro mar  
E de lá não voltaria  
Caiçara.

Quem somos nós  
Que não podemos ser novamente  
O melhor que já fomos?

No retorno ao tempo da infância, momento em que o pequeno Hermano passa a ser chamado de José, desejo de sua mãe que era devota de São Hermano José Steinfeld, de origem alemã (ANDRADE, 1993). De tanto ser assim chamado, embora não constasse do seu registro civil, ele ficou conhecido como Hermano José, nome que adotou também em sua carreira artística. Foi naquela cidade em que teve contato com a cultura circense, com os festejos juninos e religiosos e as festas de ruas. Nesse ir e vir, o colorido das festas e dos circos, de alguma forma, vai ficar marcado nas obras do artista, assim como a natureza.

Em sua formação escolar, Hermano veio residir na capital do estado, de início, na casa dos avós maternos, um novo mundo o confrontara. Hermano, agora, se deparava com uma cidade tecnológica, dos bondes, dos cafés, as falésias do Cabo Branco. Estudou em várias escolas até entrar para o Lyceu Paraibano, momento em que teve contato com profissionais renomados no estado no campo das artes de forma geral, fotógrafos, pintores, desenhistas, musicistas, e se

transformou em um apaixonado pela música clássica, sobretudo por compositores como Chopin, Mozart, Beethoven e Villa Lobos, de quem conseguiu arrancar-lhe um autógrafo quando este esteve na Paraíba, pela primeira vez.

Com essa educação fundamentada em uma formação humanista, Hermano vai aprimorando seu lado sensivelmente artístico. Aos 23 anos, integra o corpo funcional do Banco do Brasil iniciando sua carreira no estado do Rio Grande do Norte. Apesar da escassez de seu tempo, foi desenvolvendo sozinho seus primeiros traços e pinturas a óleo sobre tela, tendo sua primeira pintura sido inspirada na praia de Ponta Negra (RN), datada de 1946, medindo 28 x 36 cm. Nesse mesmo ano, ele retorna à capital paraibana e integra oficialmente o Conselho Diretor do Centro de Artes Plásticas da Paraíba (CAP), cujo objetivo consistia na luta pela inserção do ensino do desenho e pintura na cidade de João Pessoa, entidade que fez com que Hermano estivesse entre os mais representativos nomes das artes plásticas paraibanas. Sua primeira exposição se deu em uma coletiva na Biblioteca Pública do Estado, localizada na Rua General Osório, em 1950.

Ressalte-se, todavia, que em 1949, quando da fundação do suplemento literário *O Correio das Artes*, Hermano José e outros artistas passaram a ilustrá-lo, embora ele já o fizesse a despeito da sua ilustração que foi premiada no jornal *Diário de Pernambuco* em 1948, intitulada *‘Vencida’*.

Na Europa, Hermano José procurou aprofundar seu conhecimento por meio do contato e apreciação das obras dos grandes artistas, o que lhe rendeu certa influência desse vanguardismo europeu e pondo em prática quando de seu retorno ao Brasil.

Foi plural em sua arte, no campo das artes plásticas ousou pintar *en plein air*, na busca pela captação da natureza, adotou influências do impressionismo. Em sua pluralidade artístico-literária e cultural, Hermano José foi pintor, desenhista, gravador, crítico de artes, dramaturgo, cenógrafo, ilustrador de livros e jornais, poeta, professor de desenho, ativista e gestor cultural, ecologista e benemérito.

Esta última atividade se revelou em pequenos e grandes gestos, desde aqueles a quem presenteava com suas obras ou mesmo aquela que tornou a Universidade Federal da Paraíba herdeira de seu patrimônio. Prática inusual no estado da Paraíba.

Ao efetivar sua doação, com pouca exigência, percebe-se em Hermano José uma dupla dimensão: a) o cidadão-artista com toda a sua pluralidade, inquieto no ato de criar; e b) o homem desprendido, com a convicção de que tudo o que construía só teria sentido se pudesse ser transformado em instrumento de visitação pública, servindo efetivamente ao seu próprio eu – as artes e o estar disponível para o ensino, a pesquisa, a extensão ou mesmo a apreciação.

Com este espírito, Hermano José doou sua casa e tudo no que nela havia, um espaço privado, para tornar-se um espaço público, do povo. Nesse aspecto, temos que considerar a relação público e privado que, na concepção de Arendt (2015), aborda essa relação e defende os limites que são impostos a cada um desses domínios. Para a autora, esse limite se estabelece na “[...] distinção entre o que deve ser exibido e o que deve ser ocultado” (ARENDR, 2015, p. 89). Distinguindo-se do caráter privativo que, para ela, “significava literalmente um estado de encontrar-se privado de alguma coisa, até das mais altas e humanas capacidades do homem” (ARENDR, 2015, p. 47).

A atitude benemérita do plural Hermano José, conhecido por traços delicados e de características peculiares em sua arte, se efetivou *post mortem* em 21 de maio de 2015, data de seu encantamento, aos 93 anos de idade. Do patrimônio recebido, desconhecia-se, em minúcias, o espólio deixado. A partir de dezembro de 2016, foi iniciado o trabalho de arrolamento e catalogação de todos os objetos deixados no espaço de sua vivência pessoal, sua antiga residência, sua casa de morada.

### **3 CASA DE MORADA, RECANTO DE VIDA**

*[...] a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. (Bachelard, 1993, p.26).*

A epígrafe introdutória é um fragmento extraído da obra, *Poética do Espaço* de Gaston Bachelard, na qual o autor discute sob uma perspectiva fenomenológica valores da intimidade no espaço interior elegendo, para tanto, a “casa” como este espaço ilusório de estabilidade (Bachelard, 1993). Por outro lado, este mesmo espaço

acolhe o homem, protege-o, pois ela é, no dizer do autor, “nosso canto no mundo”.

Nesse aspecto, a casa

[...] abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. [...] . [...] a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser ‘atirado ao mundo’, [...], o homem é colocado no berço da casa. [...] a casa é um grande berço. (Bachelard, 1993, p. 26).

O espaço que o acolhe, que o embala, o espaço do vivido, ou seja, uma “topografia do nosso ser íntimo” (BACHELARD, 1993, p.14). Foi com esse espírito de compreensão que Hermano experienciou seu vivido, a casa de sua propriedade construída em frente ao mar, localizada no Jardim Oceania, na cidade de João Pessoa/PB- Brasil, área nobre da capital paraibana, local em que viveu por longos anos de sua vida. O espaço era para além de constructo meramente físico. Lá viveu, recebeu amigos, produziu sua arte, escreveu seus poemas, fez seus diários, defendeu a natureza. Ele estava na casa na mesma proporção que ela estava nele, como afirmou Bachelard (1993, p. 20): “[...] estão em nós tanto quanto estamos nelas”.

De pé-direito alto, a casa mistura-se com a natureza, em especial com vista para o ponto mais oriental das Américas, o que impulsionou o artista a tornar-se um defensor da ecologia, bem como usar sua arte para retratar a natureza e os desafios do tempo. Frente ao mar, a casa foi “construída em tijolos e recoberta de telhas, com dois pavimentos, contendo no pavimento térreo: terraço descoberto, terraço social, três quartos, uma sala, banheiro social, banheiro de empregada e cozinha. No pavimento superior há: uma escada que vem do andar inferior, varanda, dois quartos, sala de estar, banheiro social, com portas, janelas e janelões, edificada em terreno parte próprio e parte foreira ao “Domínio da União”, conforme descrição constante na escritura pública de doação fls. 081.

Do primeiro andar, o artista encontrava sua inspiração para pincelar telas, colecionar obras de artes, móveis, discos, livros e um



vasto conjunto de peças sacras, além das notícias veiculadas em jornais, revistas e textos de críticos de arte sobre ele. A casa era construída, em seu sentido lato, do ser dialético de seu proprietário. Uma casa cheia de memórias, sendo, pois, a própria memória.

**Figura 1:** A casa de morada do artista plástico Hermano



Vista frontal da residência

Vista lateral da residência

Fotografia: Oriel Farias

**Figura 2:** Área externa da casa de morada do artista plástico Hermano José



Fotografia: Oriel Farias

Ao doar formalmente seu patrimônio para a Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em março de 2015, por meio de escritura pública de doação, Hermano José revelou seu desejo pessoal de transformar o lugar numa espécie de Casa de Cultura, estabelecendo como cláusula de encargo à donatária: “Usufruto vitalício, do doador; ser criado o Centro Cultural com seu nome, no prazo de 24 meses a contar da data de morte do doador; garantir a reforma da casa, com condições favoráveis à visitação pública; tratar tecnicamente todos os objetos; garantir a restauração da casa e dos objetos de arte; elaborar um projeto de uso artístico para o imóvel; possibilitar a visitação pública, bem como garantir as condições de segurança e preservação do imóvel e tudo o que o acompanhava”<sup>46</sup>.

Com gesto generoso, o benemérito propôs em vida, registrando em cartório seu desejo e de pronto aceito pela universidade Federal da Paraíba. Ao tomar essa atitude, Hermano José estabelece uma espécie de itinerário de si. Em outras palavras, uma escrita de si (Foucault, 1992), ou como esclarece Gomes (2004) escrita autorreferencial, pode ser mais bem compreendida a partir da relação estabelecida entre o indivíduo moderno e seus acervos. Por outro lado, essas práticas podem englobar ações diversificadas pelo recolhimento de documentos dos mais variados gêneros, ou seja, documentos que materializem a memória ou a história do titular. Há que considerar que a escrita de si ou mesmo a autorreferencial revela também uma escrita que pode carecer da narrativa de outra voz, um sujeito com prévia autorização para assumir o papel de uma espécie de *ghost writer*<sup>47</sup>, compondo, assim, seu itinerário pessoal, sua autobiografia.

No caso em pauta, ao desejar abrir sua residência e nela todos os seus pertences ao público por meio de uma instituição também pública, Hermano José delinea, com certa precisão, o recorte de sua vida privada e pública na construção de sua escrita de si ou escrita autobiográfica: a de professor, artista plástico, desenhista, gravador,

---

<sup>46</sup> Folhas 082 da escritura pública de doação de Hermano Guedes de Melo em favor da Universidade Federal da Paraíba, sob o protocolo 14897 do Cartório Carlos Ulysses na cidade de João Pessoa/PB.

<sup>47</sup> Expressão inglesa que designa um profissional que escreve para outro sem aparecer publicamente. Por essa razão, a alusão ao fantasma.

ativista cultural, poeta, diretor de teatro, cenógrafo, ilustrador de livros, ecologista, entre tantas outras atividades, dentre as quais a relação artística que manteve anos a fio com seus ex-alunos, alguns desses consagrados artistas plásticos, a exemplo de Flávio Tavares, Miguel dos Santos, Fred Svedsen, Terezinha Fialho, Juan Cortez, entre outros. São muitos consagrados, porém deixou também a relação de respeito por seus alunos, arquivando os primeiros trabalhos por eles desenvolvidos em sala de aula. Na seara de sua narrativa, percebe-se ainda um homem de gestos generosos, ao valorizar em sua coleção particular as primeiras expressões de seus alunos, os primeiros rabiscos de aprendizes das artes com o mesmo cuidado com que preservou obras de artistas já consagrados.

Ao referendar formalmente sua doação à UFPB, em março de 2015, ele foi homenageado com abertura, temporária<sup>48</sup>, de uma sala com seu nome e com o lançamento do livro de poemas de sua autoria intitulado *Anotações no Tempo*. Na ocasião, ao referir-se ao seu patrimônio que seria, no futuro, da instituição em que ele atuou e aposentou-se como professor, ele disse: “não é lá grande coisa e não é mérito meu, apenas uma parte da história da Paraíba produzida aqui<sup>49</sup>”.

Ao tomar essa atitude Hermano adota o modelo de benfeitoria que surge no início do século XX assentado na liberdade democrática com o desejo de institucionalizar sua casa de moradia em uma casa-museu documental (Butcher-Youngmans, 1993 citado por Moreira, 2007, p. 19)

A casa veio com tudo o que nela existia, um incomensurável quantitativo de peças e obras de arte, mobiliários, entre tantos objetos. O primeiro desafio ao entrar nesse espaço era descortinar quem de fato residiu nessa casa, ou mesmo naquele espaço acumulador e

---

<sup>48</sup> Adotamos o termo temporária porque na escritura de doação, Hermano José estabeleceu a doação com encargos, dentre os quais transformar a casa em ambiente cultural, conforme registrado no Livro C-012, folhas 081 da Escrituração Pública, registrada em cartório. Um desejo expresso de que todo o conjunto de sua obra se constituísse integrante da Casa de Cultura.

<sup>49</sup> Fragmento extraído do *site* oficial da UFPB. Para outras informações consultar <http://www.ufpb.br/content/ufpb-inaugura-sala-e-sedia-lan%C3%A7amento-de-livro-de-hermano-jos%C3%A9>.

cumulativo de tantos objetos. Com esse intento, a equipe<sup>50</sup>, inicialmente, composta por arquivistas, bibliotecários, museólogos e especialistas em artes plásticas, mapeou todos os espaços adotando quase um recorte arqueológico a partir da planta original da casa. Local em que o benemérito realizou suas experiências artísticas, aprofundou suas técnicas, apreciou a boa música, e tomou como alicerce a natureza que lhe era testemunha do cotidiano, suas vivências privadas e públicas, bem como a revelação de seus laços familiares e afetivos com a natureza.

A equipe multidisciplinar iniciou o arrolamento de tudo o que fora encontrado em cada espaço, em cada vão, com o objetivo de vasculhar os desvãos da memória e identidade do benemérito. A cada abertura de gaveta, de armário, havia uma descoberta, exigindo da equipe uma nova metodologia de trabalho com vistas à preservação do patrimônio, bem como das características arquitetônicas da casa com o intuito de transformá-la em Casa de Cultura requerendo da

---

<sup>50</sup> Registre aqui a participação ativa das professoras doutoras Ana Cláudia Cruz Córdula (Arquivista), Manuela Eugênio Maia (Bibliotecária), Mariza Pinheiro de Oliveira (Jornalista e de Artes Visuais), e dos técnicos: Rildo Ferreira Coelho (*Designer* de Interiores), Bertrand Martins (Licenciado em Artes Visuais), Alexandra Matos (Arquiteta e Urbanista), Rosaly Ferraz da Costa Nascimento (Arquiteta e Urbanista), Piedade Farias (Restauradora), Rosane Coutinho Pereira Lacet (Bibliotecária), Everton Fernandes de Lima e Joana Ferreira de Araújo (ambos graduandos em Biblioteconomia), Sheila Larissa Araújo da Silva, Ellen Pereira da Silva, Nataniel José Amorim Fiuza, Lilian de Mendonça Pereira, Edneide Carvalho Anjos de Menezes, Ronielle Victor da Silva, Marcilio Herculano da Costa, estes à época graduandos em Arquivologia. Todos voluntários e, posteriormente, dois deles se tornaram bolsistas de extensão; Marisa Pires Rodrigues (Museóloga), Antônio da Silva Sobrinho Junior (Engenheiro Civil), Elenice dos Santos Monteiro (Cerimonialista), Luís Carlos Kherle (*Designer*), do curso de gastronomia sob a coordenação do Prof. Juliano Sebastião Gonçalves Pereira, os estudantes Tadeu Rena Valente, José Maurício Brum de Mello, Joanderson Gama Santos, Josué Fernandes Pereira, Alexandre Daher Ferreira Sales, Cely Correa dos Santos, alguns destes profissionais atuaram temporariamente, outros foram até à inauguração e outros permanecem até o presente. A todos, registramos os nossos agradecimentos.

universidade a preservação integral do conjunto. Em cada espaço, objetos surgiam como árvores frutíferas em tempos de floração.

**Figura 3:** Objetos pertencentes ao titular da casa –  
vista interna da casa



Fotografia: Ana Cláudia Cruz Córdula

Diante da análise técnica do imóvel e da retirada de todos os pertences, já arrolados e encaixotados, com *QR Code* em todas as embalagens, o objetivo foi controlar, por meio das listas inventariais, os objetos e documentos retirados da casa e levados para outro espaço da própria universidade, denominado de reserva técnica Hermano José<sup>51</sup>. A casa ficou vazia, momento de olhar o imóvel e suas peculiaridades, estudar suas plantas arquitetônicas, fazer estudo cromático e definir as possíveis alterações físicas com vistas a atender ao desejo do doador, o qual era possibilitar a visitação pública, por exemplo, requerendo a construção de meios que viabilizassem o acesso, bem como o cumprimento do arcabouço legal brasileiro de acessibilidade.

---

<sup>51</sup> Este espaço foi definido para receber todo o acervo a fim de dar continuidade ao processo de tratamento técnico, bem como selecionar o que constituiriam a exposição permanente e as exposições temporárias. Considerando as exigências apontadas pelo doador, tornar-se-ia impossível o retorno de todos os pertences ao mesmo espaço em razão do grande quantitativo de peças que inviabilizaria o circuito museal interno do imóvel. Era preciso fazer escolhas, sem perder de vista que a casa “[...] retém o tempo comprimido” (Bachelard, 1993, p.28).

O trabalho foi iniciado e tínhamos que enfrentar o relógio do tempo. Reuniões foram sucessivas envolvendo os profissionais técnicos necessários às definições. Nesse momento, ficou estabelecido quem efetivamente poderia adentrar a casa, resumindo-se apenas à equipe técnica autorizada. Dessarte, fez-se necessário criar uma identificação própria para o projeto com a logomarca a seguir

**Figura 4: Logomarca 1:** Criada por Luís Carlos Kherle, para identificar a fase de intervenção



A força-tarefa ficou definida por atividades: a equipe de arquivistas, bibliotecários voltados ao tratamento técnico do material. Arquitetos, restauradores, *designers*, engenheiros, responsáveis pela restauração do imóvel e pela expografia do local para inauguração no prazo definido nos termos de doação. Apesar da divisão das atividades, todas estavam sob a coordenação-geral da professora doutora Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira, na ocasião vice-reitora da UFPB. O dia a dia passou a ser dedicado ao projeto, horas a fio, entre reuniões, obras e capacitação da equipe, que optou por trazer para a intimidade da casa as cores pintadas pelo artista, o que resultou em um estudo cromático, prevacente, nas obras do artista plástico Hermano José, chegando à seguinte paleta de cores:

**Figura 5:** Estudo Cromático – definição de cores para o interior da casa de Hermano José  
Tela pintada pelo artista óleo sobre tela – Falésias do Cabo Branco



Com o fito de viabilizar o acesso a todos indistintamente, e, considerando a situação física da casa e a necessidade de preservação dos objetos e documentos a serem expostos, o imóvel passou por um significativo processo de restauração com a readequação de alguns ambientes e construção de novos espaços.

A intervenção teve como base os projetos de Arquitetura e Engenharia, em que foram identificados os pontos cruciais que necessitavam de urgência para a sua preservação. A cobertura foi praticamente toda refeita, em função de infestação de cupins e outras pragas que comprometiam o todo, além de inúmeros pontos de vazamentos e infiltração. A mesma, também recebeu um forro de lambril, e todo um novo sistema de iluminação. As passagens no interior da casa foram alargadas a fim de atender as normas de acessibilidade e mobilidade a cadeirantes. Rampas com corrimãos foram instalados na parte externa do imóvel, facilitando da mesma forma o acesso. Para aumentar as áreas expositivas, os terraços do pavimento térreo e do primeiro pavimento foram envidraçados e aparelhos de ar-condicionado foram instalados em todos os ambientes.

Externamente, a casa recebeu uma atenção especial nos muros bem como nos jardins, com iluminação cenográfica valorizando o imóvel. Ao readequar os ambientes da casa para a nova função, os dois banheiros internos foram desativados, transformando-se em

deposito e almoxarifado, e a cozinha e área de serviços na sala da administração, sendo necessário a construção de uma bateria de banheiros e uma copa para dar suporte aos funcionários e futuros visitantes.

**Figura 6:** Vista lateral do Museu Casa de Cultura Hermano José, por ocasião da inauguração em 19 de maio de 2017.



Fotografia: Oriel Farias

O Muro lateral e frontal da casa, conforme consta da figura 2, foi substituído por outro construído com materiais misto em tijolos, vidros e painéis em ferro e vidro, com desenhos inspirados em formato rosáceo de um vitral alterado e recoberto com massa encontrado na antiga cozinha no interior da casa. A substituição do muro frontal e lateral se deu em razão da valorização e reiteração do Hermano Ecologista, uma vez que em frente à casa, voltada para o mar, existe desovas de tartarugas marinhas, e o titular cantava em verso essa integração da casa com a natureza.

Após as primeiras intervenções na edificação, com vistas a abertura do equipamento cultural, em foi possível mostrar uma pequena fração do que estaria por vir, desvelando e avançando no arrolamento de todos os pertences da casa, a equipe iniciou uma série de discussões acerca do que foi revelado e se debruçou na elaboração de um projeto expográfico, possível de contemplar uma significativa



parcela do acervo do benemérito, bem como sua trajetória de vida pessoal e profissional.

**Figura 7:** Parte do muro frontal com painéis em ferro e vidro e mobiliários restaurados, prontos para a montagem da exposição inaugural.



Fotografia: Oriel Farias

**Figura 8:** Vista lateral do muro da Casa de Cultura Hermano José



Fotografia: Oriel Farias

**Figura 9:** Imagens da exposição inaugural, ‘quarto do artista’.



Fotografia: Oriel Farias

**Figura 10:** Imagens da exposição inaugural, ‘coleção de oratórios’, ‘relógios de parede’ e ‘discos de vinil’.



Fotografia: Oriel Farias

Adaptar o imóvel de casa de morada para Museu Casa, foi um desafio singular, uma vez que o considerável volume de objetos necessitaria de uma curadoria capaz de apresentar de forma, cronológica, organizada e didática, as múltiplas faces de Hermano José. Neste sentido, foi elaborado um Projeto Expográfico<sup>52</sup> em que todos os espaços foram reconfigurados e adaptados aos novos usos. Dos doze ambientes que compunham originalmente a casa/atelier de Hermano

---

<sup>52</sup> Projeto expográfico, editado em 2 volumes, de autoria de Bernardina Oliveira e Bertrand Martins. Os volumes originais encontram-se depositados no Arquivo do MCCHJ.

José, dois foram destinados à administração, mais dois para a Biblioteca, um para Exposições Temporárias e sete para a Exposição de Longa Duração. O acesso principal ao Museu é realizado pela Recepção, e, opcionalmente pela Galeria de Exposições Temporárias, sendo o circuito expositivo não impositivo, podendo o visitante fazer o seu próprio trajeto livremente.

Disponível em dois pavimentos, totalizando uma área expositiva de 202,72m<sup>2</sup>, a distribuição ficou organizada da seguinte forma:

Neste pavimento foram alocados a Administração e Sala da Coordenação, no antigo espaço da cozinha e área de serviços, além da Recepção, Sala Central, Biblioteca e a Galeria de Exposições Temporárias.

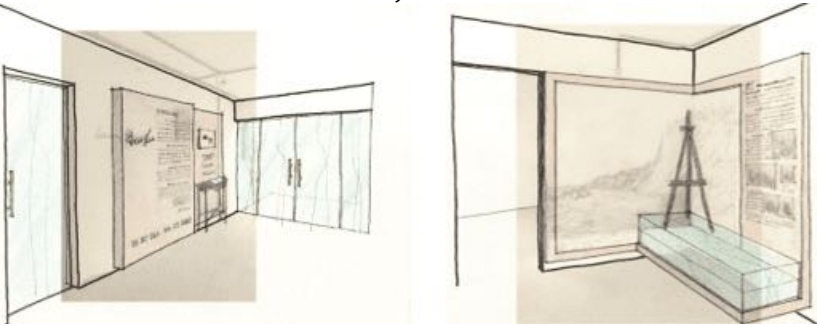
No terraço lateral esquerdo, anteriormente destinado ao abrigo de um veículo, passou a ser a **Recepção do Museu**, contando com um painel em que é apresentando o novo equipamento cultural e ao fundo da nova ‘sala’, o Hermano Ativista Ambiental, sendo possível ver a reprodução, em grande escala, de um dos temas mais recorrentes do artista: a falésia do Cabo Branco<sup>53</sup>. Neste nicho encontra-se informações sobre suas ações como ativista ambiental e uma singela coleção de caracóis e conchas marinhas, além de seu cavalete portátil.

A **Sala Central**, com pé direito alto e um mezanino com estrutura de madeira, faz uma referência a sua antiga casa onde passou a infância, neste espaço maior o visitante terá a possibilidade de conhecer, na vitrina da ‘Linha do Tempo’, um resumo dos principais fatos que marcaram a trajetória de vida e profissional de Hermano José; o módulo seguinte (no sentido horário) traz a célebre poesia “*Dois vezes não se faz*”, juntamente com a segunda coleção: relógios de parede e de algibeira; no mesmo sentido, a terceira coleção de louças será apresentada em cristaleiras e na parede com pé direito duplo uma amostra da coleção de pratos; no lado oposto, é a vez da coleção de objetos sonoros e audiovisuais e, para introduzir o próximo ambiente, um painel apresenta a Biblioteca pessoal de Hermano José.

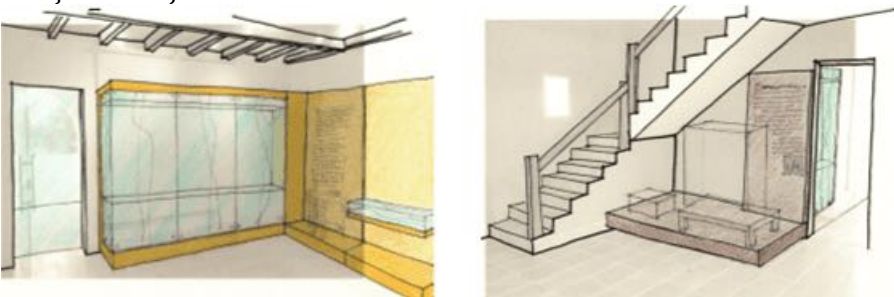
---

<sup>53</sup> Bairro que se estende ao longo da praia de mesmo nome na cidade de João Pessoa/Brasil, e, abriga o ponto mais oriental das Américas, demarcado por um farol que fica no penhasco e de lá pode-se apreciar o infinito que se mistura com as águas quentes e límpidas.

**Figura 11:** Desenho das estruturas expográficas da Recepção do Museu Casa de Cultura Hermano José. Desenhos: Bertrand Martins

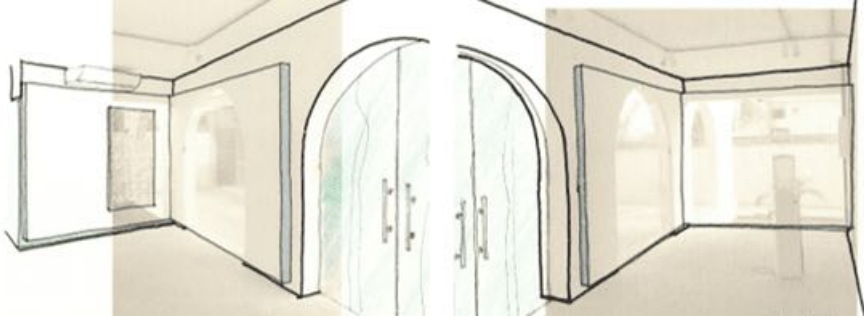


**Figura 12:** Desenho das estruturas expográficas da Sala Central, com a vitrina da 'Linha do Tempo' e, ao lado, a coleção dos relógios de algibeira e de parede; expositor, em baixo da escadaria, destinado a coleção de objetos sonoros e audiovisuais. Desenhos: Bertrand Martins.



Na entrada da **Biblioteca** ver-se uma vitrina com a cabeça em gesso de Hermano José, juntamente com objetos de uso pessoal e mais uma das coleções: a de objetos comemorativos ao centenário da Proclamação da República. Neste ambiente, em que antes existiam dois dormitórios, foi disponibilizado parte dos livros que compunham o acervo de livros que colecionou durante toda sua vida. O terraço lateral, voltado para frente mar, após o envidraçamento dos arcos, ficou destinado à **Galeria de Exposições Temporárias**.

**Figura 13** - Desenho das estruturas expográficas da Galeria de Exposições Temporárias.  
Desenhos: Bertrand Martins



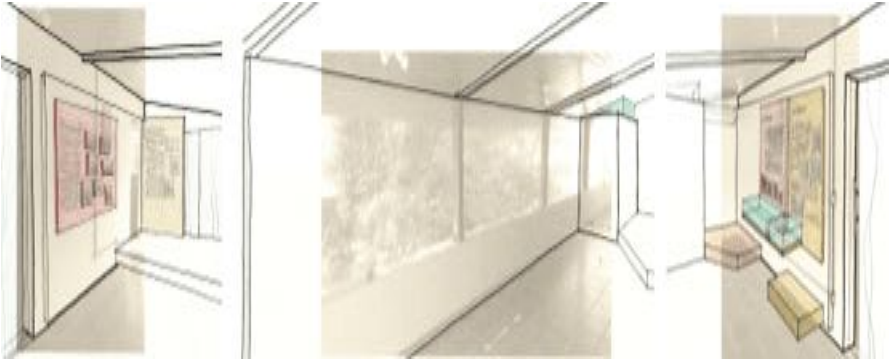
### **Pavimento Superior**

Neste outro pavimento foram alocados mais cinco ambientes: o Atelier I e II, a Sala das Coleções, o Mezanino com a representação do Sagrado e o Quarto do Artista.

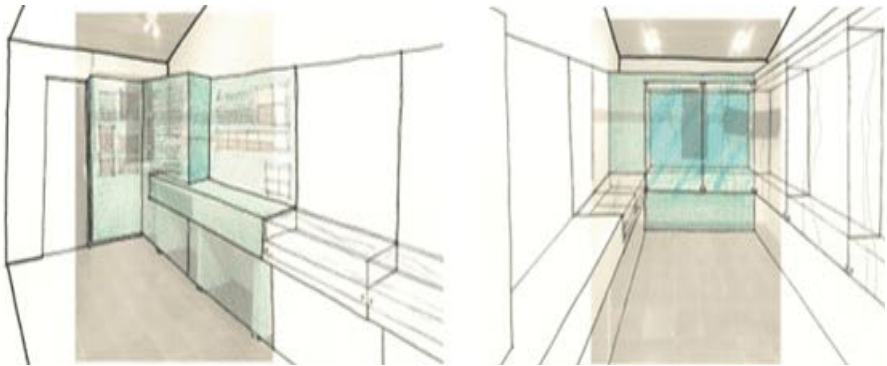
**No Atelier I**, onde era o terraço voltado para um frondoso jardim com grandes árvores, que Hermano frequentemente recebia seus amigos, a partir de agora o visitante poderá saber mais sobre o Hermano José artista plástico, artista gráfico, poeta, gestor cultural, diretor de teatro, cenógrafo, professor e pesquisador. O espaço também foi projetado para abrigar a segunda Linha do Tempo: por ordem cronológica, trazendo à cena as principais obras, entre telas e gravuras realizadas pelo artista, num recorte de temporal entre os anos 1940 até os anos 1970.

**Atelier II**, locado no terraço de frente para o mar, com vista para a Ponta do Cabo Branco, foi reconstituído cenograficamente o Atelier de pintura de Hermano José, incluindo-se uma das telas inacabadas, juntamente com exemplares das suas últimas séries de telas e pastéis. **A Sala das Coleções**, onde antes funcionava seu ateliê de gravura, foi possível conhecer o Hermano José colecionador/acumulador. Todas as vitrinas do espaço estão dedicadas as amostras das inúmeras coleções pessoais.

**Figura 14** - Desenho das estruturas expográficas do Atelier I.  
Desenhos: Bertrand Martins



**Figura 15** - Desenho das estruturas expográficas da Sala das Coleções.  
Desenhos: Bertrand Martins

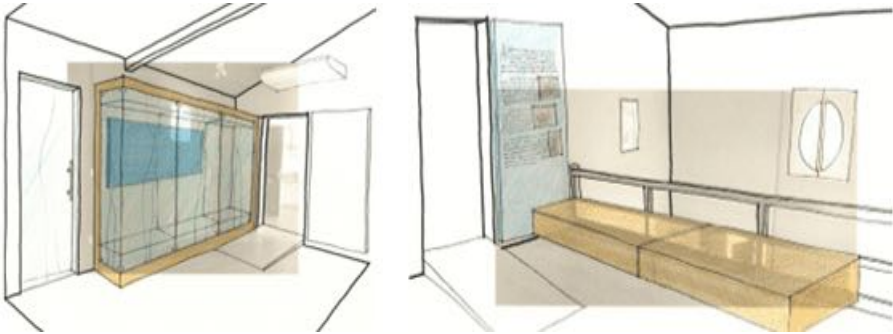


No **Mezanino** destinamos à presença da representação do sagrado na coleção de Hermano José. O ambiente de pequenas dimensões ficou dividido desta forma: de um lado, numa vitrina de piso a teto, ficam expostas a coleção de imagens sacras eruditas, juntamente com alguns oratórios, mísulas e objetos litúrgicos. No praticável do

lado oposto em pequenos módulos, com proteção em vidro, a coleção de imagens sacras de cunho popular.

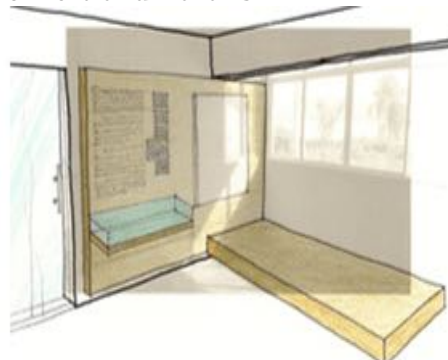
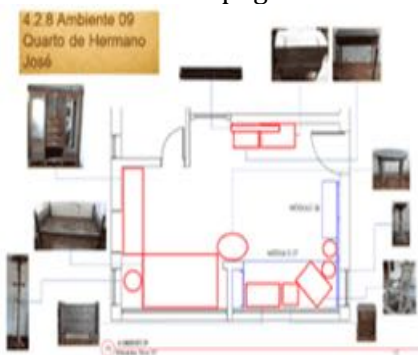
**Figura 16** - Desenho das estruturas expográficas do Mezanino.

Desenhos: Bertrand Martins



E, finalmente, no ambiente mais privado da casa, será reconstruído cenograficamente o **Quarto do Artista**, com boa parte dos objetos e obras recolocados nos locais onde ele havia deixado, além de boa parte dos exemplares de mobiliário. No painel será possível saber mais sobre a construção da casa, dentre outros detalhes da vida privada do artista.

**Figura 17** - Detalhe do Projeto expográfico com o estudo do zoneamento onde serão colocados os moveis e da estrutura expográfica. Desenho: Bertrand Martins



Considerando que ao tomar posse da casa havia uma mistura de objetos interditando a compreensão do cotidiano do titular. Esse foi um dos caminhos percorridos para atender os desejos do benemérito Hermano José sem perder de vista o que Bachelard (1993) compreende como fixações nos espaços de estabilidade. Para o autor “[...] um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido”. (Bachelard,1993, p. 28)

Após a recuperação da casa os estudos apontaram que ela estaria no contexto de uma casa-museu, que também seria uma casa de cultura. Nesse aspecto Rildo Coelho inspirado nas pinturas de Hermano José cria a marca da Casa de Cultura.

Considerando que ao tomar posse da casa havia uma mistura de objetos interditando a compreensão do cotidiano do titular. Esse foi um dos caminhos percorridos para atender os desejos do benemérito Hermano José sem perder de vista o que Bachelard (1993) compreende como fixações nos espaços de estabilidade. Para o autor “[...] um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido”. (Bachelard,1993, p. 28)

Após a recuperação da casa os estudos apontaram que ela estaria no contexto de uma casa-museu, que também seria uma casa de cultura. Nesse aspecto Rildo Coelho inspirado nas pinturas de Hermano José cria a marca da Casa de Cultura.

**Figura 18** - Logomarca para identificar a Casa de Cultura Hermano José da autoria do Design: Rildo Coelho





Rildo Coelho, ao propor a marca, assim a descreve<sup>54</sup>:

A marca "Casa de Cultura Hermano José" foi criada com uma estrutura do tipo mista, composta de um símbolo e uma tipografia. No símbolo, destacamos as iniciais "HJ" do importante artista paraibano, fazendo uso de volutas no feitiço das letras. Essa inspiração veio da natureza das telas de Hermano José onde a natureza é sempre presente. Na tipografia que nomeia a casa de cultura, a fonte Georgia com sutil adaptação. A escolha de uma fonte serifada, mas em caixa baixa mostra esse diálogo do clássico com o moderno, característica também das obras de Hermano José. Na cor, o marrom sugere o natural e o orgânico da temática dos trabalhos mais marcantes do artista.

Instalada em 19 de maio de 2017, sob aplausos da comunidade artística e científica do estado da Paraíba, regado a um coquetel acompanhado de *finger foods*, todos feitos nas cores da paleta predominante na obra do artista. A Casa de Cultura Hermano José só se institucionalizou quando da aprovação do seu Regimento pelo Conselho Superior da UFPB (CONSUNI), por meio da Resolução Nº 10/2018<sup>55</sup>, que criou formalmente o espaço passando a denominar-se Museu-Casa de Cultura Hermano José (MCCHJ), um complexo constituído pela casa principal e anexos, os quais possibilitaram a ampliação do espaço para os fins a que se destinam, estabelecendo, desse modo, a preservação da obra de Hermano José e sua memória, sua relação com a casa e esta com o mundo exterior, em especial, o mar e o jardim como uma das mais sublimes características do local, como ele bem expressou em seu verso:

---

<sup>54</sup> Descrição feita para a equipe gestora do Projeto e aprovada por unanimidade. Passando a figurar como logomarca oficial do Museu-Casa de Cultura Hermano José.

<sup>55</sup> Esta Resolução foi alterada pela Resolução nº 23/2020 - CONSUNI, especificamente em seus Arts. 6º e 15.

Aqui cheguei  
Aqui fiquei  
livre até de saudades,  
só com os ventos oceânicos.  
(Hermano José, 2014, p. 35)

Nos idos de 2018, a responsabilidade e a coordenação Geral do MCCHJ passaram, a partir de 28 de março do ano mencionado, para o produtor cultural Alexandre Santos, embora continuemos a fazer parte do conselho científico cultural do órgão. Com ele, a história continua.... E, a memória de Hermano José vive, afinal como escreveu o artista no poema intitulado *Cúmplices da Criação*:

Resgatar a imagem  
Aprisionada no vazio  
E devolvê-la à luz do tempo

Eis o ofício dos que trabalham  
Nebulosas visões  
Clareadas a cada instante  
Nas insônias do existir

Por velados caminhos,  
Onde as paixões se debatem nas lutas adversas,  
Percorre o traço liberto,  
Tecendo tramas arquitetônicas  
Em cores desconhecidas

Surgem faces alucinadas  
Com olhares à espreita,  
Confundindo-se na dúvida  
Entre o amor e o ódio  
Sorrisos interrompidos  
Em horizontes fechados,  
Onde as palavras calam  
Sem dizer mais nada.

Nas paisagens ilusórias,

há feras paralisadas  
sem que se possa saber  
do medo que as domou  
no branco do amanhecer,  
frutas e flores desabrochadas  
no vértice do céu nordestino

Há um mundo recriado  
em vermelhas explosões,  
marcando o começo e o fim  
dos nítidos contornos da vida.  
Há uma angústia contida  
Nos espaços ocultos da forma,  
Num sentimento de espanto  
a se ver homem e artista  
cúmplice da criação.

#### **4 ÚLTIMAS PINCELADAS...**

Ao experienciar o desafio de transformar a casa de morada, primeiramente em casa de cultura, atendendo aos requisitos definidos pelo titular, e, depois em Museu-Casa de Cultura Hermano José, em um espaço de tempo, em princípio quase que impossível, só se efetivou mediante ajuda de muitos profissionais de distintas áreas, unidos em prol do mesmo objetivo. Todavia, há que se registrar que o lastro em que todos se assentaram foi o diálogo. Esse processo requereu saber ouvir as experiências, conhecer os limites e possibilidades advindas de uma instituição pública com limites orçamentários e financeiros, bem como a burocracia cara às entidades públicas brasileiras. Por outro lado, as dificuldades enfrentadas também se tornaram em energia em busca da parceria público/privada, e aqui se registre o importante papel desempenhado pelo Unipê – Centro Universitário de João Pessoa –, por meio de sua reitora à época que retirou do caminho algumas pedras, como diria o poeta Carlos Drummond de Andrade no poema *No meio do Caminho*: [...] Nunca me esquecerei desse acontecimento / Na vida de minhas retinas tão fatigadas / Nunca me esquecerei que no meio do caminho / Tinha uma pedra / Tinha uma pedra no meio do caminho / No meio do caminho tinha uma pedra.

Foram muitas as pedras a serem retiradas, mas o trabalho “arqueológico” feito no espólio de Hermano [José] Guedes de Melo, em cada vão da casa, das gavetas, dos armários, nos transformou em caçadores de um passado/presente, conduzindo-nos a um certo itinerário vivido no privado do titular. Afinal,

As casas museus (sejam elas casas das camadas populares, das classes médias ou das elites sociais e econômicas), a rigor, são casas que saíram da esfera privada e entraram na esfera pública, deixaram de abrigar pessoas, mas não deixaram necessariamente de abrigar objetos, muitos dos quais foram sensibilizados pelos antigos moradores da casa. As casas museus e os seus objetos servem para evocar nos visitantes lembranças de seus antigos habitantes, de seus hábitos, sonhos, alegrias, tristezas, lutas, derrotas e vitórias; mas servem também para evocar lembranças das casas que o visitante habitou e que hoje o habitam. (Chagas, 2013, p. 6),

Escolhas foram feitas, todavia, o quantitativo de objetos e documentos torna possível inúmeras exposições temporárias temáticas. Todos, prontos para virem a público. Não foi possível deixar todos os seus pertences e coleções. Por outro lado, a equipe debruçou-se cuidadosamente sobre a vida e obra de nosso benemérito construindo uma narrativa possível, no habitar de um homem generoso de ações e palavras que se multiplicaram, possibilitando olhares públicos sobre as paredes de seu acolhimento.

Que sua atitude sirva de exemplo para que ações como a de Hermano José se multiplique, principalmente na Paraíba, cuja prática ainda é pouco usual. Aqui fica assinalado apenas um ponto de vista do trabalho realizado na implantação da Casa de Cultura ou melhor do Museu Casa de Cultura Hermano José. Outros, serão traçados, desenhados e pintados em textos futuros.

## Referências

- Andrade, I. F. de. (2013). *A vida luminosa de Hermano José*. João Pessoa: SENAC/PB.
- Arendt, H. (2015). *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Bachelard, G. (1993). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- Bosi, E. (2006). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 13. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Brasil. (2004). Decreto nº 5.296, de 2 de dezembro de 2004. Regulamenta as Leis nos 10.048, de 8 de novembro de 2000 e 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas com deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Brasília.
- Chagas, M. A poética das casas museus de heróis populares. *Revista Mosaico*, 4(2), 4-12. <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/62790/61925>. Acesso em: fev. 2021.
- Hermano J. (2014). *Anotações no tempo*. João Pessoa: Editora da UFPB,
- Foucault, M. (1992). A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa, Passagens.
- Gomes, Â. de C. (Org.). (2004). *Escrita de, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV.
- Moreira, M. R. (2007). *Da casa ao museu: adaptações arquitetônicas nas casas-museu em Portugal*. 386f. Dissertação (Mestrado em Metodologias de Intervenção no Património Arquitetónico) – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto/PT.

Disponível em:

<https://www.google.com/search?q=Da+casa+ao+museu&spell=1&sa=X&ved=2ahUKEwi1svDulbHxAhVzr5UCHd8AD1QQBSgAegQIARA2&biw=1455&bih=717>. Acesso em jan. 2021.

Ponte, A. M. T. da. (2007). *Casas-Museu em Portugal: teorias e prática*. Dissertação (Mestrado em Museologia). Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE FRATRIMÔNIO

**Diogo Jorge de Melo**

Universidade Federal do Pará, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-7266-2570>

**Priscila Faulhaber**

Museu de Astronomia e Ciências Afins, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-0251-5433>

### 1. Introdução

Ao incorporarmos diversos referenciais teóricos, como os estudos *decoloniais*, os estudos de gênero e antirracistas, principalmente as escritas das feministas negras<sup>56</sup>, passamos a nos incomodar bastante e a questionar sobre a semântica estrutural da palavra “patrimônio”. Sendo ela altamente machista e que atualmente pouco representa a evolução teórica que o termo adquiriu ao longo dos anos, como a percepção de um patrimônio integral e seu caráter de intangibilidade justamente a partir desta crítica, passamos a nos dedicar e discutir uma outra terminologia análoga a patrimônio, que se configura de forma semelhantemente e evidencia diversas questões não tão evidentes no conceito.

Gostaríamos também de deixar claro que a nossa proposta, a priori, não é romper com o termo, pois o mesmo já se encontra legitimado em estruturas políticas já institucionalizadas, como as utilizadas por instituições legitimadas de proteção do patrimônio, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN) no Brasil, mas trazer essa discussão à tona. Desta forma, nossas colocações se encaminham no sentido de uma discussão teórica para fornecer uma nova alternativa de abordagem, ampliando e discutindo o conceito de “fratrimônio”, para evidenciar aspectos processados em um sentido mais horizontal ao invés de uma estrutura de poder vertical.

---

<sup>56</sup> Como exemplos destes aportes teóricos referenciamos: Quijano, 2002 e 2005; Spivak, 2010; Ballestrin, 2013; Hooks, 2017; Ribeiro, 2017.

Com relação à compreensão do termo patrimônio, Arruda e Rangel (2016) nos lembram que esta concepção ganha força a partir do conceito de “Patrimônio Mundial”, remetida ao final do século XIX<sup>57</sup>, quando surgiu a concepção de cooperação entre países em um sentido de garantir a preservação de seus bens culturais, principalmente em tempos de guerra e que tais ideias adquiriram força após a I e II Guerras Mundiais. Especificamente em 1945, quando foi criada a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Esta instituição tornou-se a principal agência de desenvolvimento das ações de preservação patrimonial no mundo. Devemos destacar que em decorrência da legitimação da terminologia “Patrimônio Mundial”, ocorreu a consolidação de um outro termo derivado, o de “patrimonialização” (Lima, 2015). Acepção que destaca o valor simbólico vinculado ao caráter de simbolismo universalista de excepcionalidade, autenticidade e integridade. Concepções que nos fornecem um panorama da amplitude da utilização do termo “patrimônio”, desdobrado em diversos sentidos e que nos faz compreender o termo como polissêmico, abrangendo uma diversidade de questões, inclusive processos relacionais de afetividade.

Com isto, não queremos perder de vista que a utilização do termo “patrimônio” está historicamente vinculado a questões de poder, de um caráter dominador e hegemônico, estruturado com a função de identificar o que poderia ser ou não reconhecido como tal, logo, impondo e dizendo o que tem o direito de ser preservado e lembrado. Como mascarado pelo falseamento gerado pela identificação de um caráter de universalismo e de excepcionalidade presentes nas concepções do Patrimônio Mundial. Um processo histórico que começamos a nos permitir questionar e que possibilita outras percepções, como realizar críticas ao próprio termo. Por isso, nos dispomos a ampliar as discussões referente ao termo “patrimônio” proposto por Mario Chagas (2003) em sua tese de doutorado “A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro”. E com isso lançar olhares reflexivos e críticos em um contexto de giro decolonial (Ballestrini, 2013), que permita o rompimento estrutural libertador em nossas práticas

---

<sup>57</sup> Os autores se referem a Declaração de Bruxelas em 1874 e as convenções de Haia em 1899 e 1907.



profissionais e do dia-a-dia ao lidarmos com questões de preservação e valorização da memória, assim como das sociabilidades humanas.

## 2. Do “patrimônio” ao “fratrimônio”

Como apontando anteriormente, sabemos que o significado do conceito de patrimônio se expandiu significativamente ao longo do tempo, mas a sua semântica, em nosso ponto de vista, ainda se encontra paralisada temporalmente com relação às discussões desenvolvidas nas últimas décadas. Vinculada a uma estrutura que entendemos como colonizadora e que evidencia explicitamente uma questão de gênero, principalmente pela atribuição ao aspecto masculino como um agente dominador do processo, evidenciado no prefixo “patri”. Característica extremamente segregadora para com os que não correspondem aos padrões eurocêntricos, masculinos e de branquitude. Como nos foi esclarecido por Dussel (2008) e Grosfoguel (2016) este processo se estruturou e ganhou força a partir do *cogito cartesiano* -“penso logo existo” - como nos aprofundaremos mais adiante.

O “eu conquisto”, que começou com a expansão colonial em 1492, é a fundação e a condição da possibilidade do “eu penso” idolátrico que seculariza todos os atributos do Deus cristão e substitui Deus como fundamento do conhecimento. Uma vez que os europeus conquistaram o mundo, assim o Deus do cristianismo se fez desejável como fundamento do conhecimento. Depois de conquistar o mundo, os homens europeus alcançaram qualidades “divinas” que lhes davam um privilégio epistemológico sobre os demais. (Grosfoguel, 2016, p.31)

Ao analisarmos a estrutura gramatical do termo “patrimônio”, identificamos que o prefixo “patri” (pai), remete à figura masculina que na cultura ocidental, eurocêntrica, se caracterizou simbolicamente como o portador/provedor da instituição familiar, detentor do poder e do direito sobre os seus e dos seus bens familiares e com a sua morte, passava seus bens materiais e seu poder simbólico prioritariamente

para seu filho homem, primogênito, que herdaria e assumiria o mesmo status de patriarca.

Por exemplo, comparativamente o mesmo prefixo encontra-se presente na palavra “pátria”, que se caracteriza como a nação que nos filia e mesmo assim o termo se constitui positivamente como uma estrutura masculina, contrariando a lógica do significado da palavra, logicamente muito mais feminina em seu sentido gestacional. O que reitera, como já apresentado, que o sujeito dominante do sistema mundo se estabeleceram a partir da preponderância da branquitude e da heteronormatividade, estabelecida historicamente pelos processos colonizadores.

Devemos também considerar em nossas análises, que o sufixo “monio” é a junção de dois sufixos latinos “mon” e “io”, que se constituem em um sufixo “agente, o que faz alguma coisa” e o segundo possui uma associação a os “valores em diversos sentidos”. Ambos formam uma base estrutural complexa para a palavra “patrimônio”, que friamente se refere a: um homem, que produziu algo de valor e passa esta riqueza para seu filho, de preferência o seu primogênito. Devemos também considerar os aspectos culturais linguísticos, análogos ao termo “patrimônio”, como no caso das línguas saxônicas, o qual o termo correlato deriva da palavra “herança”, como *heritage* em inglês. Tal aspecto foi posto por Mario Chagas (2016) ao nos lembrar que do ponto de vista filológico, patrimônio deriva do vocábulo latino *patrimonium*, referente a herança paterna ou de bens familiares transmitido de pais e mães e que o termo herança, em sua essência latina, se reporta “aquele que tem condições de receber os bens de um falecido, herdeiro”.

A partir do apresentado, entendemos que historicamente a estrutura patriarcal elegeu o termo “patrimônio”, mas os estudos pós-coloniais, como as propostas de *giros decoloniais* (Ballestrin, 2013), nos permitem realizar revisitações epistêmicas, com críticas construtivas para com as estruturas do pensamento preponderante no sistema mundo. Retomando o pensamento de Ramón Grosfoguel (2016), em seu debate sobre os genocídios epistêmicos nos processos coloniais como a preponderância do pensamento de René Descartes, com o já mencionado *cogito cartesiano*, que possibilitou determinadas estruturas de dominação e se perpetuar e perdurar no sistema mundo. Conforme este autor, um processo caracterizado e fundante das bases

do conhecimento das universidades ocidentalizadas, que normatizou e universalizou o “pensamento culto” como a forma dominante de pensamento. Justamente dentro deste contexto que o termo “patrimônio” conquistou sua preponderância.

Como já apresentado, no pensamento de Descartes o “Eu” produz “[...] um conhecimento que é verdadeiro além do tempo e do espaço, universal no sentido que não está condicionado a nenhuma particularidade e “objetivo”, sendo entendido da mesma forma que a “neutralidade” e equivalente à visão do “olho de Deus” (Grosfoguel, 2016, p.28). Com isto, ressalta um argumento epistemológico pautado do solipsismo<sup>58</sup>, ao qual o “Eu” alcança certezas na produção de conhecimentos e se confronta com os ceticismos. O que gerou uma consagração do pensamento aristotélico e colocou a antiguidade grega como o berço do pensamento do mundo ocidental. Com isto alicerçou a tradição do pensamento ocidental como sendo masculino, já que antes de Descartes não se buscava a produção de conhecimento não situado além do divino.

Onde o “Eu” lança perguntas sobre as condições de quem fala e de que corpo político ou geopolítica o conhecimento foi produzido? E assim traça uma resposta a partir da analogia do “penso, logo existo” com “conquisto, logo existo” - o *Ego conquiro* - a condição de existência do *Ego cogito* de Descartes. Construindo uma arrogância pressuposta, estabelecida a partir de alguém que pensa e se estabelece como o centro do mundo, um “Ser imperial” (Dussel, 2008).

O “eu conquisto”, que começou com a expansão colonial em 1492, é a fundação e a condição da possibilidade do “eu penso” idolátrico que seculariza todos os atributos do Deus cristão e substitui Deus como fundamento do conhecimento. Uma vez que os europeus conquistaram o mundo, assim o Deus do cristianismo se fez desejável como fundamento do conhecimento. Depois de conquistar o mundo, os homens europeus alcançaram qualidades “divinas” que lhes davam um privilégio epistemológico sobre os demais (Grosfoguel, 2016, p.31).

Ao se aprofundar nesta questão, Grosfoguel (2016) evidenciou que o conectivo entre “conquisto, logo existo” (*Ego conquiro*) e a

---

<sup>58</sup> Método que se estabelece a partir de um monólogo interior do sujeito com ele mesmo, perguntando e respondendo questões a si mesmo até alcançar certezas do conhecimento.

idolatria do “penso, logo existo” (*Ego cogito*) seria o racismo e o sexismo epistêmico. Que por sua vez gerou o “extermino, logo existo” (*Ego extermino*). Concepções que muitas vezes historicamente esteve vinculada ao conceito de “patrimônio”.

Justamente com base nesse contexto, reconhecemos e enquadramos a estruturação de uma tradição de estudos e conhecimentos caracterizada a partir do termo “patrimônio”, defendido como uma área do conhecimento que pode ser denominado de “Patrimonial” ou até nominada de “Patrimoniologia”, equivalente a “Heritology”, como foi proposto por Klaus Schreiner e Tomislav Sola<sup>59</sup> em 1982 (Lima, 2010). Tendo se estabelecido como uma ferramenta construída sob a lógica de favorecimento de dominações, de genocídio/epistemicídio, já que a lógica patrimonial se estruturou a partir de uma lógica de atribuição de valor, capital, dizendo e definindo o que era e o que não era importante. Pautada em uma falsa lógica de seleção e descarte, ou melhor, de extermínio do que se encontrava fora de seu sistema vigente e de interesse. Delegando aos “não patrimônios”, o status de subalternidade, exterminando-os epistemicamente, impondo o esquecimento/apagamento.

Este processo não se encerra no esquecimento e sim nas possibilidades de resistência, nossa discussão do termo “fratrimônio” se processa em outros lugares e em com os outros saberes. Uma vez que temos as memórias ocultas, submersas, assim como somos capazes de construir lugares de contrapoder, onde as memórias e as epistemes culturais resistem e até se reconfiguram. Por exemplo, no caso das religiões afrodiáspóricas na Amazônia, as quais existem amplos aporte dos saberes das culturas locais, como os indígenas e ribeirinhos. Isso sem mencionar que o próprio eixo do poder colonial, eurocentrado, gera lugares de subalternização em suas próprias culturas. Como a sabedorias ditas pagãs, que foram dizimadas em nome do cristianismo, por uma cruzada de combate as bruxas que historicamente teve grande destaque por meio dos processos de inquisição. São diversas as culturas que se preservaram encontrando lugares de resistência, principalmente as desenvolvidas e gestadas pelas culturas populares. Tornaram os terreiros, as aldeias, as comunidades e diversas

---

<sup>59</sup> Estes autores com esta proposição buscavam um sentido de ampliação do termo Museologia.

manifestações culturais (como as rodas de capoeiras, de jongo, de coco, dentre muitas outras) em lugares de fratrimônio.

### 3. Conceituando Fratrimônio

O termo “fratrimônio” surgiu a partir da proposição presente na tese de Mário de Souza Chagas (2003), que ao tentar compreender outras relações possíveis a partir da conceituação de “patrimônio”, principalmente em sua perspectiva de transmissão, herança, que para ele pressupõe uma transferência e uma recepção que acaba por contestar a existência de apenas uma estrutura diacrônica neste processo. Logo, este autor destacou a estrutura patriarcal do termo e criticou a permanência da acepção da lógica diacrônica, propondo um exercício mental de substituição do termo “patrimônio” por “matrimônio”.

Proposição que se encontra em um posicionamento delicado, não só pela plena substituição do masculino pelo feminino, o que já seria e um avanço significativo, mas pelo próprio significado do termo “matrimônio”, que lança a percepção de junção entre dois indivíduos, mas que historicamente se convencionou por indivíduos de sexo distinto, conforme os padrões da heteronormatividade<sup>60</sup> (Chagas, 2016).

Em sua tese a proposição de Mario Chagas (2003) se destacou como um resultado da sua teorização a partir da sua proposição de “imaginação museal”, que o fez identificar as possibilidades de ampliação da concepção de “patrimônio”, como observamos no texto a seguir:

A imagem do "segundo" ou do "agora" como "porta estreita pela qual podia penetrar [a semente, o novo, a promessa] o Messias", quando aplicada aos museus e ao patrimônio cultural é capaz de iluminar o terreno: 1º - Ela contribui para a desconstrução da **ideia de que o patrimônio cultural é tão-somente uma herança paterna ou algo que se transmite de**

---

<sup>60</sup> Vide toda militância mundial para a aceitação do casamento em relações homoafetivas.

**"pai para filho"**, de maneira linear e diacrônica; 2º - Ela favorece o entendimento de que se há uma herança paterna, **também há uma herança materna (um matrimônio)**, sem o qual o patrimônio não se constitui, mesmo se considerada apenas a perspectiva diacrônica; 3º - **Ela abre espaço para que se admita a possibilidade de uma partilha social de bens culturais que se faz de modo sincrônico dentro de uma mesma época, de uma mesma geração (um fratrimônio)** e 4º - Ela sugere ainda que de filho ou filha para pai ou mãe também se transmitem sementes, experiências, saberes, valores, promessas, afetos e muito mais. (Chagas, 2003, p.279, grifo nosso)

Posteriormente Mário Chagas (2016) retomou a ideia lançada em sua tese e se aprofundou em sua percepção para com o que compreenderia como um ideal de "fratrimônio", quando descreveu:

Há uma herança que se transmite e se recebe na contemporaneidade, talvez pudéssemos de modo poético denomina-la de fratrimônio. Já não se trata de uma herança materna ou paterna, mas de alguma coisa partilhada entre os contemporâneos, entre os amigos e irmãos, entre os membros de uma mesma comunidade. (Chagas, 2016, p.143-144)

Ideia em que o autor amadurece a sua percepção sobre o conceito e o apresenta como uma alternativa ao termo "patrimônio", colocando-o em uma perspectiva que nos mostra as relações de "fratrimônio", as quais podem e devem ser pensadas por meio de relações sociais inter e intrapessoais, inclusive se aproximando das lógicas de outros saberes existentes *in mundo*. Rompendo com a ideia de um bem/objeto de valor pertencentes a determinados indivíduos ou representando conjuntamente um grupo de indivíduos em um lugar de dominação.

Chagas (2016) também quebrou a estrutura de gênero encontrada oculta no termo, como já abordado, e ao lançar a

condicionante fraternal exalta o aspecto de afetividade, que em nosso ponto de vista, é extremamente importante, principalmente diante do reconhecimento da complexidade dos saberes, das relações e das manifestações humanas.

Devemos entender que nem sempre as relações fraternais são amistosas em sua plenitude, pois existem disputas, como as famosas brigas entre irmão e até os fratricídios, como entre Abel e Caim. Termo que se refere ao homicídio causado por um irmão ou irmã, mas que também pode se reportar a dois membros de um mesmo grupo social, normalmente minoritário, ou compatriotas, ou até mesmo soldados em campo de batalha.

Apontamos em nossas considerações o termo “parricídio”, que Sigmund Freud analisou em três de seus livros – “Totem e Tabu”, “Dostoiévski e o parricídio” e “Moisés e o Monoteísmo” - onde o conceito surge em um contexto de eliminação, extirpação, da figura paterna pelos filhos em busca da assimilação das concepções da dominação paterna. Como nos lembra Maria Thereza Á. D. Coelho (2011), com base na obra citada de Freud, o parricídio é o crime fundador da humanidade, sendo este um ataque histérico gerador de uma dinâmica sadomasoquista entre o ego e o superego, um conflito entre estruturas de poder. Com a morte do pai, os irmãos reencontram suas partes em atitudes e práticas do dia a dia.

Processo que em nossa compreensão, também associamos a fala de Paulo Freire (2014), como o oprimido tentando se transmutar em agente opressor, que não deve ser apenas visto como um processo de sucessão de poder, mas também na potencialização de transformações nas estruturações dos poderes já legitimados. O que nos leva ao cumprimento de posturas éticas, humanas, ao lidarmos com o conceito de “fratrimônio”. Devemos teorizar com a intenção de nossas proposições estarem sempre em alerta, no sentido de que algo criado como libertador possa se tornar um instrumento de opressão e de martírio em outros contextos sociais. Também devemos salientar que a nossa defesa no conceito de “fratrimônio” não é uma recusa do amor paternal, queremos mostrar que essa é apenas uma das vigências sociais possíveis, dentre muitas outras, se configurando como um rompimento reflexivo e engajado nos aportes teóricos apresentados.

Retomando a discussão travada por Mario Chagas (2016), o autor colocou a proposição do termo “fratrimônio” como uma proposta

poética, mas como acreditamos e estamos investindo nesta discussão, para nós a utilização do termo se configurou como algo que vai além, se estabelecendo principalmente como um posicionamento político. Já que queremos distinguir circunstancialmente o termo “fratrimônio” do “patrimônio”. Historicamente vinculado a uma tutela pública/legal, que no Brasil se institucionalizou a partir da década de 1930, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN), atual Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) (Andrade, 1987).

Ainda segundo Chagas (2016) a concepção fratrimonial se tornou mais evidente por meio do componente discursivo, que se sucedeu através da percepção dos Jovens Agentes que atuam no Museu Vivo de São Bento, no município de Caxias no Rio de Janeiro, quando proclamaram: “Todas as coisas ao nosso redor são patrimônio”. Uma percepção decorrida em prol de duas categorias que se destacaram em suas pesquisas: “o que é importante” e “o que parece não ser importante”. As quais podemos compreender como um domínio do incerto, onde se sabe ou não o que é um patrimônio, mas especificamente no caso da concepção fratrimonial, se sente e se percebe o que é relevante para os sujeitos e grupos sociais. Com isto, o autor nos lembra da existência de outras dimensões poéticas, que é a de criação e de comunicação, e destaca a relevância da palavra “importante” nesse contexto, como foi proferida na definição dos Jovens Agentes:

A palavra “importante” põe em evidência a disputa, o litígio, o conflito que reina no campo do patrimônio. O “importante” está associado a um saber dizer e ao afirmar que “o que parece ser importante” também é patrimônio anuncia-se a arbitrariedade desse mesmo saber dizer. (Chagas, 2016, p.156)

Com esta proposição Mario Chagas (2016) compreende a constituição do patrimônio a partir de um discurso validado por alguém e que ao longo do contexto histórico essa função esteve e está preponderantemente nas mãos das estruturas dominantes do poder hegemônico. Imerso em questões políticas e econômicas, vinculadas aos padrões colonizadores dos homens brancos e da



heteronormatividade, as quais excluem pessoas de outros gêneros e raças. A partir desta percepção, abordou o termo “fratrimônio” como uma opção discursiva nos permite, coletivamente deslocar a função de identificar e decidir o que é ou não relevante para os grupos sociais e os indivíduos, forçando-nos a agir e pensar a partir do reconhecimento de diferentes pontos de vista, dialogando com distintos lugares de fala, distintas realidades e formas outras de pensar.

**A “conversa com a amiga” é um patrimônio.** Aqui se explicita de modo contundente a dimensão relacional do patrimônio: **só há patrimônio onde há relação e a conversa é a afirmação da potência da relação.** É na relação, no encontro, na vivência e na convivência que o patrimônio se constitui, se enraíza e adquire sentido. De outro modo: é no cotidiano, no dia a dia, que o patrimônio se revela, se afirma e se confirma. O desafio colocado pelos jovens criadores do conceito em análise não é reconhecer a festa como um patrimônio imaterial, não é trabalhar com o evento extraordinário (a Festa do Divino, o carnaval, o Círio de Nazaré, a Festa da Independência da Bahia celebrada no dia 2 de julho), mas, **reconhecer que há uma dimensão patrimonial no cotidiano da qual não se pode fugir.** (Chagas, 2016, p.157, grifo nosso)

A partir deste ponto, fica evidente a razão pela qual devemos pensar em fratrimônios, principalmente quando trabalhamos com outros saberes e contextos culturais, como o caso das culturas/religiões afrodiáspóricas ou qualquer outro segmento de grupos subalternos, que sofrem e sofreram drasticamente as ações do colonialismo. Consideramos que o termo “fratrimônio” se adequa bem com grupos comunitários, organizados em famílias ou associados por afinidades, por militância de reconhecimento de direitos, contra o preconceito ou pelo próprio sofrimento vivenciado coletivamente, como o racismo religioso, por se constituírem por meio das vivências e das experiências/conhecimentos adquiridos em seus lugares de sociabilidade, de fratrimônio.

Devemos destacar que também compreendemos que a concepção de “fratrimônio” está vinculada, mesmo se confrontando e buscando rompimentos, com a ideia de “compadrio<sup>61</sup> interclasse”, conforme discutido por Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997). A autora compreende o termo a partir das relações de “homens livres e pobres” em um processo de ajustamento entre grupos dominantes e dominados, caracterizado em duas faces constitutivas da sociedade: uma que se ordena conforme ligações de interesses; e outra por via de associações morais. Princípios opostos que constroem assimetrias de poder, circunscritas pelo mais forte e reforça a submissão do mais fraco.

Douglas Texeira Monteiro (1974) enfocou circunstâncias da “crise do compadrio interclasse”, entendendo-a como formação de alianças, por meio de relações que interligam um determinado grupo a outros de natureza semelhante, que se conectam por fundações de bases “metafísicas”, de base “mística” ou de “substância comum”, que define como, “relações de incorporação”. Justamente neste sentido, que Priscila Faulhaber (1987) afirmou:

No caso do compadrio interclasse, dada a “incompatibilidade da coexistência de uma consciência niveladora e de uma subordinação de base econômica”, surgiria a crise e a “tentativa de superação desta contradição, através do lançamento das bases de uma aliança e da criação de um novo ‘nós’ onde a substância seria dada por uma consciência niveladora que busca seus fundamentos em vínculos de natureza místicas. (Faulhaber, 1987, p.225)

---

<sup>61</sup> Devemos evidenciar que assim como “patrimônio” o termo “compadrio” e interposto por uma estrutura patriarcal e machista. Aqui o utilizamos por sua consagração na literatura, mas o utilizamos para ser pensado por diversos aspectos, como presente nas palavras comadre e confrades. Em nosso ponto de vista e de nossas discussões, seria mais interessante a utilização do “confradrio”, mas deveria ser interposta em uma discussão mais aprofundada.

Devemos destacar que o “compadrio” por ser posto como um agente nivelador pode ser colocado em um processo mais fraternal, que não busca apenas a nivelção do sujeito, mas que lhe atribui uma autonomia decisiva, que se circunscreve a partir da coragem e dos atos: do poder fazer, do poder se fazer presente e do poder se reestruturar em um sistema já interposto colonialmente. Promovendo uma reaveriguação das relações sociais hierárquicas, que se justapõe de cima para baixo. Nesse sentido, o “subalterno”, como apresentado por Spivak (2010), simbolicamente pode conseguir emergir como sujeito social, por potencializar o sujeito em seu ato de ser e de ser-no-mundo. Dando forças, por exemplo, para encarar os processos que lhe foram interpostos pela colonialidade, dentre muitos outros.

Lembramos que não estamos falando de diversas possibilidades de “compadrio”, que podem ser simbólicas, míticas e de muitas outras naturezas e se estabelecer a partir de diversos lugares. No caso de sua conjugação com o “fratrimônio”, deve se estabelecer em um sentido de romper com a tutela do patriarcalismo no sistema mundo, estabelecendo sistemas de ajuda múltiplas. Melo (2020), por exemplo, considera as entidades afrodiáspóricas vinculadas ao orixá Exu, deominadas de exus (Compadres e Pombagiras) com tendo uma relação de compadrio com os sujeitos das religiões afrodiáspóricas, sendo eles considerados grandes protetores. Aspectos que vemos na máxima - “Quem anda comigo não dorme”.

Podemos aqui mencionar que as vivências e experiências aqui apresentadas, a partir da acepção do “fratrimônio”, são mediadas pelos sujeitos, onde os mais experientes e que se encontram em lugares de privilégio devem contribuir para que seus pares adquiram o mesmo prestígio, autonomia e pensamento crítico, configurado em uma condução de motivações voltadas para novas gerações, como acontece nas culturas afrodiáspóricas.

#### **4. Aportes afrodiáspóricos, o *ubuntu* e o conceito de fratrimônio**

Como já apontado, devemos entender que nosso maior estímulo para lidar como o conceito de “fratrimônio” decorre da aproximação de nossas pesquisas com as religiões afrodiáspóricas, no entanto este não é o objetivo central deste trabalho, mas não podemos deixar de nos reportar alguns destes conceitos, como o do *ubuntu*. Cabe

aqui então indicar um pouco de algumas espistemes afrodiaspóricas as quais estamos nos aportando, muitas delas presentes no Brasil e diversos lugares onde as culturas africanas chegaram por meio da diáspora (Hall, 2006 e 2013; Gilroy, 2012; Butler e Domingues, 2020).

Dentre as epistemes pelas quais estamos nos debruçando, temos as questões ligadas ao orixá Exu, também nominadas de exusíacas, dando destaque as concepções apresentadas por Luiz Rufino (2017; 2019) com sua Pedagogia das Encruzilhadas, a qual usamos como base estrutural, conjuntamente com aportes teóricos da Museologia, para circunscrever uma Museologia das Encruzilhadas, a qual o conceito de fratrimônio foi interposto como uma de suas bases, conforme apresentado por Melo (2020).

Com isso, devemos destacar que a própria lógica da transmissão dos conhecimentos das religiões afrodiaspóricas por meio da oralidade, acaba por configurar a sua base estrutural, ligada à concepção de ancestralidade, mesmo sendo ela imaginada, construída e reconstruída constantemente. Compondo uma lógica que interliga, principalmente ideologicamente, a identificação direta destas religiões com o continente africano. Aspecto que mantém nessas religiões um forte sentimento ligado a diáspora do “Atlântico Negro”, pois assumem as dores dos negros africanos escravizados, separados de sua terra natal e destituídos de suas culturas de origem.

As culturas afrodiaspóricas foram obrigadas a reconfigurar as suas práticas nos territórios do “Novo Mundo” e encontrar na reinvenção e na restituição a resistência de suas culturas, processo que consolidou novas estruturas culturais, híbridas, ricas e extremamente diversas como as religiões afrodiaspóricas.

A concepção fratrimonial, em nossa estruturação do conceito se aproxima da ideia africana do *ubuntu*<sup>62</sup>, que conforme Natalia da Luz (2014) se configura como um conceito estabelecido a partir da ideia de uma “humanidade para com os outros”. Uma percepção ampla de que o mundo não se comporta como uma ilha, compostas de sujeitos isolados, conforme explicitado na máxima do *ubuntu*, “eu sou porque

---

<sup>62</sup> Concepção que se acredita ter se originado no Egito, mas que se encontra atualmente espalhada por grande parte do continente africano, principalmente a África Subsaariana, sendo mais plena dentre os povos bantos.

nós somos”. Percepção de mundo estabelecida como uma ética/filosofia, considerada uma das bases da Filosofia Africana.

Mogobe B. Ramose (1999; 2002) acredita que a concepção do termo *ubuntu*, por meio da Filosofia e da Ética, é uma compreensão de humanidade em um sentido de atitudes de respeitabilidade cortês. Sendo uma condição de ser em estado de acontecimento, de processo, configurada em um estado de gerúndio. Compreende que *ubuntu* se divide em três dimensões inter-relacionais.

A primeira dimensão é a da vivência, que torna o discurso do ser possível. A segunda seria a dimensão dos seres que passaram para o mundo dos mortos, pois a morte interrompeu a sua existência em relação ao concreto, do corpo e da vida cotidiana, mas ela não é capaz de interromper a vida dos seres que partiram. Nesta concepção que compreende os falecidos como mortos-viventes, muitas vezes considerado em tradução para o ocidente, como “ancestral”. Justamente é está a distinção entre as bases da concepção de “ancestralidade” ocidentalizada com as culturas africanas e de sua diáspora.

Os mortos-viventes continuam vivos apesar de não mais pertencerem ao mundo dos vivos, como observamos nas religiões afrodiaspóricas. Os falecidos ganham sentido de imortalidade e evocam o sentido de uma relação de fratrimônio, não estabelecida apenas por meio do processo da memória, mais como um estado do ser e do presente, restituindo simbolicamente o passado, mas em um sentido de atualidade/virtualidade<sup>63</sup>, relacionado diretamente com esses mortos-viventes, já que existem trocas com os desencarnados, que se manifestam por oráculos ou incorporações.

Uma construção distinta do imaginário social ocidental, que hegemonicamente colocou a percepção humana em duas possibilidades, a da lógica científica, como apresentada, construída a partir de um status cartesiano, ou a dogmática, imposta pela fé cristã e estabelecida na redenção e julgamento do divino. Nas culturas afrodiaspóricas os fatrimônios, o mundo dos invisíveis, ou o dos mortos-viventes estão diretamente interligados e não devem ser postos ou julgados como um processo fantástico/fantasiado, pois estão

---

<sup>63</sup> Conceito de virtual utilizado a partir dos aportes teóricos de Levy (2011), no sentido de estar em potência e se opondo ao atual.

diretamente relacionados às vivências humanas. Sendo parte integral da comunidade imaginada<sup>64</sup> destas culturas, inclusive interagindo diretamente nas relações sociais, humanas e afetivas.

Também não podemos esquecer a terceira dimensão, colocada em função aos seres que ainda vão nascer, um estabelecimento com o futuro, uma vez que estes precisam se tornar de fato, pois precisam nascer. Logo, conjuntamente as três dimensões do *ubuntu* constrói relações temporais e atemporais, somadas à dimensão dos mortos-viventes<sup>65</sup> e aproximadas a contextos teóricos como a aceção de “patrimônio integral” ou “museu integral”, a qual foi amplamente discutida e popularizada pela Museologia a partir da década de 1970 (Scheiner, 2012).

Diante do exposto, nos reportamos aos diversos odús, também chamado de biblioteca de Ifá, estes são mitos da cosmologia afrodiáspórica e uma de suas finalidades é nos ensinar sobre as percepções/concepções das relações com os mortos (mortos-viventes) com os vivos. Contam os mitos que Obatalá (mesmo que Oxalá) moldou os seres humanos para que Olodumaré lhes desse a vida com seu sopro. Contudo, para criar o ser humano foi preciso descobrir o material certo e Obatalá teve que procurar e experimentar diversos tipos de materiais e só conseguiu o material perfeito com Nanã, que lhe emprestou o seu barro. Foram criados diversos seres humanos até o barro acabar e impossibilitar que as novas gerações fossem criadas. Foi quando o orixá Iku, foi designado como o senhor da morte, para que o barro de Nanã fosse restituído, para que continuasse a empresta-lo para se criar as novas gerações (Prandi, 2001; 2017). Devemos aqui destacar que Iku representa a morte, mas não o fim, conforme proferido por Wanderson Flor do Nascimento (2020):

Assim, *Iku*, a morte, não é entendida como um processo que rompe nossa pertença à comunidade. Ela a transforma. Passamos da condição de vivos à condição de ancestrais mortos-viventes que pertencem à comunidade, vivendo na memória das pessoas e também no espaço comunitário, no qual,

---

<sup>64</sup> Conceito desenvolvido por Benedict Anderson (2008).

<sup>65</sup> Conceito empregado a partir de Ramose (1999; 2002).

como ancestrais, nos comunicamos, nos alimentamos, agimos. (Nascimento, 2020 p.30-31)

Com isto, as possibilidades de se pensar em relações fratrimoniais a partir do contexto das religiões afrodiáspóricas, busca repensar teoricamente as possibilidades de atuação dos espaços *in loco*, de manifestação destas culturas, conjuntamente a tradições, a novos olhares e novos fazeres. Compreendemos distintas epistemes culturais e visionamos transformações sociais as quais os “fratrimônios” se fazem presentes e se manifestam em suas potencialidades, nos cabendo os devidos reconhecimentos e sapiências para sua exaltação nestes contextos.

## 5. Considerações finais

Como base no que foi apresentado, percebemos que a percepção fratrimonial, vinculada a categoria “fratrimônio”, aqui desenvolvida, evidencia processos e questões que muitas vezes se encontram encobertos pelo que foi convencionalmente atrelado ao conceito de “patrimônio”. O qual percebemos grandes avanços teóricos, mas que em sua estrutura terminológica ainda se apresenta com características excludentes, principalmente na vinculação do prefixo “patri”. Lembramos que pensar “fratrimônio” não é uma negação de tudo que já se foi construído e debatido a respeito de “patrimônio”, e sim, em sua apropriação, criativa, ofertar outra possibilidade que desvela diversos processos de dominação que nos foram impostos. Rompe, por meio de giros *decoloniais*, com o sistema mundo vigente, onde a máxima de preservação foi a incorporação do patrimônio branco, europeu e de dominância masculina.

Com isso, trazemos os lugares das subalternidades e das outras relações sociais existentes no mundo, como seus saberes e seus fazeres, para reconhecermos seus processos epistêmicos. Diversas visões de mundo, que podem e devem se somar em um anseio constitutivo de novos lugares e olhares de valorização destes processos, de suas memórias e das relações afetivas, que se constituem no que nominamos lugares de fratrimônio.

Com isso, relembremos, que “fratrimônio” surgiu timidamente na tese de doutorado de Mário Chagas e que posteriormente o

desenvolveu mais efetivamente, o colocando como uma proposição poética e justamente a partir desta percepção e do nosso desconforto com o termo “patrimônio”, que resolvemos nos debruçar teoricamente na terminologia, resultando na discussão aqui apresentada.

Compreendemos que o termo “fratrimônio” se configurou como uma forma distinta de se pensar a preservação cultural, rompendo com a ideia do homem, sujeito masculino, ideologicamente branco, como sendo o provedor e o grande mecenas dos saberes e das designações de valores do mundo. Aspecto que destacou diversos laços afetivos existentes em diversas possibilidades de instauração de assimetrias culturais, como as exemplificadas por meio das culturas afrodiaspóricas. Reconhecemos assim que a imaterialidade humana é composta por movimentações e não por sua paralização, no sentido de fornecer possibilidades de preservação nos próprios contextos culturais de manifestações e aceitando que existem transformações em sua manutenção.

O termo também se abre para uma infinidade de possibilidades, de produção e eleição de valoração, sendo promovida por distintos sujeitos que se interligam principalmente por relações afetivas mais horizontais, mas também por ideologias e processos políticos. Assim como os atos de resistência se encontram implícitos nesta concepção e assim o conjugamos com o *ubuntu*. Configurada como uma percepção de humanismo para com os outros em uma dimensão afetiva que exalta a realização pessoal estabelecida na coletividade. Uma percepção afetiva de mundo que nos coloca em sintonia com a dimensão dos mortos-viventes, trançando relações temporais em sentidos simétricos e assimétricos, conjugado em diversos ciclos geracionais, postos pelo barro de Nanã, que deve sempre ser restituído por meio do ato de morte realizado pelo orixá *Ikui*, que origina outros estágios do existir humano.

## Referências

Andrade, R. M. F. (1987). *Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró-Memória.



Anderson, B. (2008). *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Arruda, R. F.; Rangel, M. F. (2016). Patrimônio Mundial: implicações no processo de preservação no Brasil. Em *Anais Eletrônicos do 15º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*, Santa Catarina.

Ballestrin, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciências Políticas*, 11, pp.89-117.

Butler, K. D.; Domingues, P. (2020). *Diásporas imaginadas: atlântico negro e histórias afro-brasileiras*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

Chagas, M. S. (2003). *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro* (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Chagas, M. S. (2016). Patrimônio é o caminho das formigas... Em Castro, Maurício Barros de; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Orgs.). *Relações raciais e políticas de patrimônio*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, Coleção Museu Afrodigital Rio, pp.141-163.

Coelho, M. T. Á. D. (2011). O parricídio na obra de Freud. *Cógito*, 12, pp.69-73.

Dussel, E. (2008). Anti-meditaciones cartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la modernidad. *Tabula Rasa*, 9, pp. 153-197.

Faulhaber, P. (1987) *O Navio Encantado: etnia e alianças em Tefé*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.

Franco, M. S. C. (1997). *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: UNESP.

Freire, P. (2014). *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Gilroy, P. (2012). *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes e Centro de Estudos Afro-Asiáticos.

Hall, S. (2006). *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

Hall, S. (2013). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

hooks, b. (2017). *Ensinando a transgredir: a educação como política d liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

Lévy, P. (2011). *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34.

Lima, D. F. C. (2010). Atributos simbólicos do patrimônio: Museologia/ “Patrimoniologia” e informação em contexto da linguagem de especialidade. Em XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação.

Luz, N. (2014). *Ubuntu: a filosofia africana que nutre o conceito de humanidade em sua essência*. Por dentro da África, 2014. Retirado de <http://www.pordentrodaafrica.com/>. Consultado em 30 de janeiro de 2019.

Melo, D. J. (2020). *Festa de encantarias: as religiões afro-diaspóricas e afro-amazônidas, um olhar fratrimonial em Museologia* (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio interinstitucional UNIRIO e MAST.

Monteiro, D. T. (1974). *Os errantes do novo século: um estudo sobre o surto milenarista do Contestado*. São Paulo: Duas Cidades.

Nascimento, W.F. (2020). Da necropolítica à ikupolítica. *Cult*, 23 (254), pp.29-31.

Prandi, R. (2001). *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Prandi, R. (2017). *Aimó: uma viagem pelo mundo dos orixás*. São Paulo: Seguinte.
- Quijano, A. (2002). Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos Rumos*, 17 (37), pp. 4-28.
- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. Em *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais* (pp.227-278). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Ramose, M. B. (1999). *African Philosophy through Ubuntu*. Harare: Mond Books.
- Ramose, M. B. (2002). The ethics of ubuntu. Em COETZEE, P. H.; ROUX, A. P. J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, pp. 324-330.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.
- Rufino, L. (2017). *Exu e a pedagogia das encruzilhadas* (Tese de doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.
- Rufino, L. (2019). *Exu e a pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial.
- Scheiner, T. C. (2012). Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas*, 7 (1), pp.15- 30.
- Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.

## **AS COISAS, O MUSEU, SEUS PROCESSOS E O PÚBLICO: A PEDAGOGIA DAS EXPOSIÇÕES METAMUSEOLÓGICAS**

**Manuelina Mara Duarte Cândido**

Universidade de Liège, Bélgica/Universidade Federal de Goiás, Brasil  
<http://orcid.org/0000-0001-9695-3807>

### **1. Introdução:**

Este texto apresenta reflexões realizadas no âmbito do projeto de pesquisa *Os sentidos, os tempos e os destinos das coisas*, coordenado por mim desde 2017 na Universidade Federal de Goiás, Brasil, e também, a partir de 2018, na Universidade de Liège, na Bélgica. Seu mote inicial foi a exortação por parte de Umberto Eco, à necessidade de criação de uma teoria da filtragem, à qual associei o campo da Museologia.

Ao mesmo tempo em que procuro, juntamente com pesquisas desenvolvidas por orientandas e orientandos de graduação, de mestrado e de doutorado e outros(as) colegas de pesquisa perceber as conexões entre a Museologia e esta possível teoria da seleção ou da filtragem, investigamos os destinos e usos das coisas que se tornam ou deixam de ser acervos de museus (Oliveira, 2021; Oliveira, 2018; Silva, 2017), com ênfase em processos de seleção e de descarte (Nonato, 2017, Araújo, 2017), mas também das coisas do cotidiano que não vêm a passar por processos de musealização e de patrimonialização, mas que, eventualmente, podem ganhar uma segunda vida em feiras de coisas usadas (Rosa, 2021), na reciclagem, entre outros<sup>66</sup>. Por outro lado, investigamos conjuntos de artefatos ou coisas que mesmo estando em museus não conseguiram vencer o destino de silenciamento e de apagamento (Mendes et al. 2019), o próprio destino dos museus como mega artefatos (Duarte Cândido et al. 2019) e como compartilhar com o público estes processos e escolhas que são inerentes à musealização (Amaral, 2021) permite contribuir para uma

---

<sup>66</sup> Uma obra inspiradora para este projeto é o livro *Antropologia dos restos*, de Octave Debary (2017)

pedagogia museológica (Bruno, 2006) e para o avanço da Museologia (Collineau, 2020).

Dados do campo dão conta de um crescimento anual médio das coleções de 1 a 2%, mesmo em instituições com políticas de aquisição consistentes (Lord & Lord, 1989, *apud* Mairesse, *in* Desvallées & Mairesse, 2011, p. 262). Considerando o ônus, em geral público, que representam estes acúmulos, é importante discutir, compartilhar decisões, estimular a racionalização das aquisições por museus (mesmo quando por coleta ou doação), publicizar reflexões sobre a formação dos acervos e não os apresentar ao público como algo dado. Neste sentido, o foco deste texto são as questões envolvendo reflexividade em museus e a forma de apresentá-la ao público, no que Martin Schärer chamou de “expor a Museologia” (Schärer, 2018) e eu chamarei também de metamuseologia, em diálogo com a formulação de Cristina Bruno a respeito de pedagogia museológica como

“las reciprocidades entre las siguientes acciones:

- la **identificación de la musealidad** que es responsable de las propuestas de incentivo a la observación y a la percepción;
  - el **perfeccionamiento de la percepción selectiva** que reitera la potencialidad del ejercicio de la visión y de la identificación de lo que es visto. Ese despertar de posibilidades de percepción e identificación lleva a compromisos en...
  - el **tratamiento de los bienes seleccionados** que, a su vez, representa una inducción al uso calificado de las referencias culturales, potenciando las rutas constitutivas de la herencia cultural en función de
  - la **valorización de los bienes patrimoniales.**”
- (Bruno, 2014, p. 3, grifos da autora)

Esta abordagem contribui para expandir a Museologia, segundo a autora, porque a configura como um processo pedagógico em sua totalidade, valorizando sua potencialidade para dar um destino àquilo que as sociedades elegeram como relevante, de forma que exerçam sua função social (Bruno, 2014, p. 3).

## 2. A pesquisa e a musealização como camadas de mediação que também podem ser exibidas

Em texto de 2005 eu me referia aos diferentes contextos para a cultura material segundo Peter Van Mensch: contexto primário (P), contexto arqueológico (A) e contexto museológico (M). O autor sublinha que “Quanto mais intermediada é a passagem do contexto primário para o museológico, maior o número de processos de interpretação e seleção pelo qual o objeto passou” (Duarte Cândido, 2005, p. 83). A forma tradicional de exposição de museus é fazer referência somente ao seu contexto primário, e descartar as camadas de biografia que a trajetória do objeto vai sobrepondo a seu primeiro momento de produção e uso. Não se fala do seu descarte, que pode estar na origem da formação de um novo contexto, o arqueológico<sup>67</sup>. Eventualmente, alguns museus e exposições de Arqueologia passaram a falar do contexto arqueológico, e apresentar em seu discurso expositivos elementos que permitiam compreender a pesquisa arqueológica: as hipóteses, o trabalho de campo, as análises, as interpretações, as controvérsias. Desta forma, o registro arqueológico<sup>68</sup> passou a compor algumas exposições a partir da decisão de ir além da exibição dos vestígios arqueológicos, apresentando, por exemplo, cadernos de campo, desenhos, fichas, planilhas, fotografias e depoimentos de várias pessoas envolvidas com a pesquisa arqueológica, inclusive moradores locais<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Nem todos os objetos passam pelo contexto arqueológico antes de chegarem ao contexto museológico, passando diretamente do contexto primário ao contexto museológico.

<sup>68</sup> O registro arqueológico “es la parte de la metodología que inventaría (recoge, observa, define, identifica, ordena y ficha) los bienes arqueológicos, que, por su mediación, pasan a ser bienes patrimoniales. El registro arqueológico es el instrumento metodológico que autentifica el hallazgo, lo convierte en patrimonio arqueológico y lo transmuta en dominio público.” (De la Torre, 2017, p. 27)

<sup>69</sup> Um bom exemplo é a exposição Loulé: territórios, memória e identidades, realizada no Museu Nacional de Etnologia, em Portugal, de 21 de junho de 2017 a 23 de junho de 2019 e disponível online em <http://www.museunacionalarqueologia.gov.pt/?p=7573>. Em um módulo final da exposição quem a visita é convidado(a) a conhecer mais de 20 habitantes

Tanto eu no meu texto (resultante de minha dissertação de mestrado em Arqueologia) como Peter Van Mensch estávamos nos referindo a patrimônio arqueológico e a museus de Arqueologia, mas evidentemente isto é válido para museus de outras naturezas, que podem (ou devem) apresentar os processos de produção do conhecimento e suas conexões com a formação de coleções nas mais diferentes áreas do conhecimento, que vão da História às ciências naturais, passando pela Antropologia, História da Arte, etc. Estas estratégias são também pedagógicas no sentido de mostrar como se constroem os saberes, algo tão importante em tempos de negacionismo científico e de confusão entre ciência e opinião<sup>70</sup>.

A metamuseologia seria um passo a mais, de mostrar ao público outras camadas de mediação que são adicionadas às coisas desde sua entrada no museu, e desnaturalizar também a musealização, evidenciando interesses, escolhas, prioridades, silenciamentos, tensões, desconfortos, disputas. Tudo isto é extremamente didático, conduz o público a um olhar sem ingenuidades sobre o discurso que tem diante de si e, na melhor das hipóteses, a uma consciência crítica e capacidade de leitura de mundo (Freire, 1989) que o acompanharia em outras visitas de museus, tornando-o autônomo, e na própria vida.

No texto sobre o itinerário biográfico de uma garrafa de sidra Thierry Bonnot (2015) nos apresenta os percursos que levaram uma garrafa de grés produzida em Palinges a uma exposição em uma pequena igreja em Comblot, na França. Em seu trabalho de etnografia, o autor persegue toda a cadeia operatória de produção da garrafa desde o ponto de coleta da argila. Tornada mercadoria pelo processo industrial de produção das garrafas em meados do século XIX, ela é provavelmente transportada por barcos até uma fábrica de sidra na Normandia, onde não é mais vendida como recipiente, mas como sidra que, após consumida, tem novo estatuto: de simples resíduo. Seu último uso neste contexto ainda primário (mas com tantas camadas,

---

da cidade de Loulé que são considerados(as) guardiães e guardiãs do patrimônio arqueológico do município e que colaboraram com o Museu Municipal doando peças, ou que ainda mantêm e zelam pelos sítios arqueológicos em suas propriedades.

<sup>70</sup> Sobre a importância dos museus exprimirem controvérsias e perguntas mais que afirmações reificadas, sugiro a leitura de Doom (2020).

vejam), é o reaproveitamento da garrafa como material de construção na obstrução de uma pequena janela durante a reforma da igreja em Comblot, onde acaba ainda por se tornar, além de parte da edificação, habitação de um enxame de abelhas. Ela é encontrada pelos arqueólogos em 1998 neste vilarejo de 68 habitantes, onde segundo o autor, provavelmente não seria tocada se não fosse a necessidade de remover a colmeia de abelhas no processo de restauração da igreja.

Este exercício de retrair sua biografia nos mínimos detalhes faz com que o objeto, absolutamente banal, seja revestido de um grande interesse e a paróquia deseje expô-la como parte do patrimônio local quando da reabertura da igreja. Bonnot aproveita para lançar no texto uma série de provocações sobre que localidade teria mais legitimidade para patrimonializar a garrafa (Palinge ou Comblot?) Ou ainda qual a última etapa de sua biografia, lembrando que

“o advento patrimonial que constitui para o objeto a entrada no museu não é um fim de percurso, um estatuto definitivo: ele pode ser exposto ou colocado na reserva, emprestado ou utilizado pelo pessoal do museu em questão – para decorar o balcão da recepção, por exemplo.” (Bonnot, in Duarte Cândido & Ruoso, 2015, p. 139)

O autor lembra ainda que “A biografia de uma coisa é, de fato, a história das suas singularizações sucessivas e das classificações e reclassificações às quais ela foi submetida.” (Bonnot, in Duarte Cândido e Ruoso, 2015, p. 146) Isto nos leva a concluir que sua apresentação em um museu não deveria privilegiar somente o contexto primário (P) e nem mesmo uma somatória de contexto primário e contexto de pesquisa básica<sup>71</sup> (PB) – que uso aqui para substituir o contexto arqueológico de Peter van Mensch e adaptar seu esquema a outras tipologias de museu –, mas também exprimir em seu discurso expositivo o contexto museológico (M). Se “examinar a biografia das coisas pode dar grande realce a facetas que de outra forma seriam

---

<sup>71</sup> Para compreender minha maneira de usar pesquisa básica em museu como algo diferente da pesquisa aplicada ou pesquisa museológica, ver Duarte Cândido (2019).



ignoradas” (Kopytoff, 1986, p. 93), é importante jogar luz também sobre o que se passa na sua vida depois que elas chegam ao museu, pois sua trajetória não se encerra aí. Por outro lado, considerar e revelar nas exposições museológicas os sucessivos contextos (P – PB – M) permitiria um caminho na direção das perspectivas decoloniais sobre o colecionamento evocados por Camila Moraes Wichers, já que raramente vemos neles “a história das coleções, no que tange as formas de coleta e inserção desses vestígios nos museus, tantas vezes marcadas por saques e espólios.” (Moraes Wichers, 2019, p. 60).

### **3. Metamuseologia: mostrar as entranhas do processo de musealização**

Temos aqui, portanto, uma vasta gama de argumentos que sugerem adotar o discurso da metamuseologia em exposições, com o intuito de promover uma pedagogia museológica. Esta pedagogia, segundo Bruno (2006), é capaz de levar à reflexão crítica sobre as escolhas feitas no decorrer do processo de musealização e também sobre sua reversibilidade. Desta forma, indica que a Museologia não apenas socializa os resultados de seu trabalho, mas também é capaz de compartilhar procedimentos técnico-metodológicos e mesmo suas formas de pensar e de conduzir processos, o que está em sintonia com as tendências contemporâneas para uma Museologia mais participativa, colaborativa e co-criadora.

Ela também explica a razão de alguns museus contemporâneos escolherem deixar traços das antigas formas de musealizar e expor como estratégias de promover reflexão crítica, desde que isto não seja subterfúgio para manter as coisas imóveis. Evidentemente é necessário, para que o público acompanhe esta proposta autorreflexiva, que não seja simplesmente um abandono das possibilidades de transformação, mas a criação de dispositivos em metalinguagem que permitam se interrogar sobre os próprios gestos de colecionar e de expor<sup>72</sup>. Porém, estas estratégias não convêm

---

<sup>72</sup> O Africamuseum de Tervuren, na Bélgica, tentou com estes recursos se recolocar quando da abertura, em 2019, diante da imagem do museu mais emblemático do colonialismo, uma herança ou identidade difícil de superar, ainda mais pelo fato do tombamento da edificação em que se encontra ter sido

sempre. Em seu texto de 2007, Durand se refere à ideia de musealização de um museu como algo desconcertante, quando críticas ao fechamento do Museu de Arte Popular de Portugal consideram “que, além do edifício, tinha de se preservar o seu projecto e o tipo de olhar que propunha sobre a ‘cultura popular’” (Durand, 2007, p. 380).

Portanto, é necessário cuidar para que este tipo de abordagem não seja instrumentalizado como justificativa para tudo manter conservado como no passado, expressão de pura nostalgia e acomodação. O que está sendo discutido aqui é a possibilidade eventual de manutenção (ou recriação) de algumas referências à forma de musealização já considerada ultrapassada, como elementos pedagógicos. Estas referências podem suscitar uma partilha, com o público, de reflexões e escolhas que ocorrem nos bastidores dos museus, ao longo do processo curatorial<sup>73</sup>, e, conseqüentemente, de seus aspectos políticos.

Para Martin Schärer (2018), o interesse deste tipo de exposição está em compartilhar com o público um pouco da reflexão teórica da Museologia. Para ele isto faz tanto sentido quanto também já foi experimentado por outros tipos de mídias, como o teatro de Bertold Brecht. Esta posição assume (e compartilha com o público) notadamente a consciência da não neutralidade do museu, ao evidenciar seus mecanismos de controle do passado, dos quais os(as) profissionais de museus são conscientes, mas o público, nem sempre:

« C’est pourquoi le musée n’est pas du tout aussi neutre ni, en un sens, aussi inoffensif qu’il semble être à première vue. Ne fait-il que rassembler de vieux objets qui ne sont plus utilisés ou de prestigieuses pièces de collection que l’on se doit d’admirer? Si tel était le cas, un examen plus approfondi révélerait le danger d’une telle

---

feito juntamente com as pinturas murais e outros elementos arquitetônicos dificilmente aceitáveis hoje em perspectivas decoloniais.

<sup>73</sup> Adoto aqui o conceito de curadoria como “ciclo completo e todas as ações em torno do objeto museológico - formação de coleções, pesquisa, conservação, documentação, exposição e educação” (Cury, 2021, p. 15).

entreprise. Comme le musée ne peut ni tout réunir ni tout exposer, il doit forcément sélectionner les objets qu'il acquiert et ceux qu'il expose. Or, cette sélection et la manière de présenter les objets sont non seulement soumises à des modes, mais elles sont également très subjectives. Le musée comme lieu de communication multimédiatique, de fiction et de manipulation est donc tout sauf une institution neutre. Il transmet aux visiteurs de manière latente, mais très rarement en thématisant cette dimension, une conception particulière de l'histoire et du monde. Cette position de contrôle sur le passé (et donc sur l'avenir) confère de fait un certain rapport de force dont il faut user consciemment et de manière responsable. »<sup>74</sup> (Schärer, 2018, p. 16)

A título de exemplo, Schärer compartilha o processo de criação de uma parte da exposição de longa duração no Museu que dirigiu em Vevey, na Suíça, o Alimentarium. Trata-se de uma intervenção na exposição de longa duração que como se pode imaginar, tem como tema alimentação. Para esta intervenção foi adotado um objeto-gerador, como diria Régis Lopes Ramos (2004) uma sopeira:

---

<sup>74</sup> “É por isso que o museu não é de modo algum tão neutro ou, de certa forma, tão inofensivo quanto parece à primeira vista. É apenas uma coleção de objetos antigos que não estão mais em uso, ou itens de colecionadores de prestígio que devem ser admirados? Se este fosse o caso, um olhar mais atento revelaria o perigo de um tal empreendimento. Como o museu não pode coletar e exibir tudo, ele deve necessariamente selecionar os objetos que adquire e aqueles que exhibe. Mas esta seleção e a forma como os objetos são apresentados não estão apenas sujeitos à moda, eles também são altamente subjetivos. O museu como lugar de comunicação multimídia, ficção e manipulação é, portanto, tudo menos uma instituição neutra. Ela transmite aos visitantes de forma latente, mas muito raramente tematizando esta dimensão, uma concepção particular da história e do mundo. Esta posição de controle sobre o passado (e, portanto, sobre o futuro) confere um certo poder que deve ser usado de forma consciente e responsável.” (Tradução livre)

« il s'agit d'un dispositif théorique, heuristique, qui ne veut et ne peut expliquer une réalité beaucoup plus complexe. Le but de cette installation est d'ouvrir des pistes de réflexion sur des phénomènes muséologiques. Le visiteur intéressé (plus exigeant que la moyenne, il est vrai!) a très bien accueilli ce message, qui a peut-être transformé son regard et sa compréhension de l'exposition. »<sup>75</sup> (Schärer, 2018, p. 21)

Após esta introdução o(a) visitante chega a um livro gigante sonorizado criado em torno da sopeira, que procura explicar a exposição como uma mídia pela qual se podem transmitir as diferentes etapas da biografia da sopeira, desde o momento em que é utilizada, guardada como lembrança, colecionada e conservada, até sua entrada no museu e a própria exposição. Estressando a temática, o autor nos provoca a pensar a possibilidade de criação de um “Musearium”, um museu museológico onde os temas seriam a Museologia e o próprio museu (Schärer, 2018, p. 21) e passar a apresentar diversos casos de museus que já enveredaram por esta reflexão metamuseológica em suas exposições.

#### **4. A metamuseologia espalhada em exposições pelo mundo**

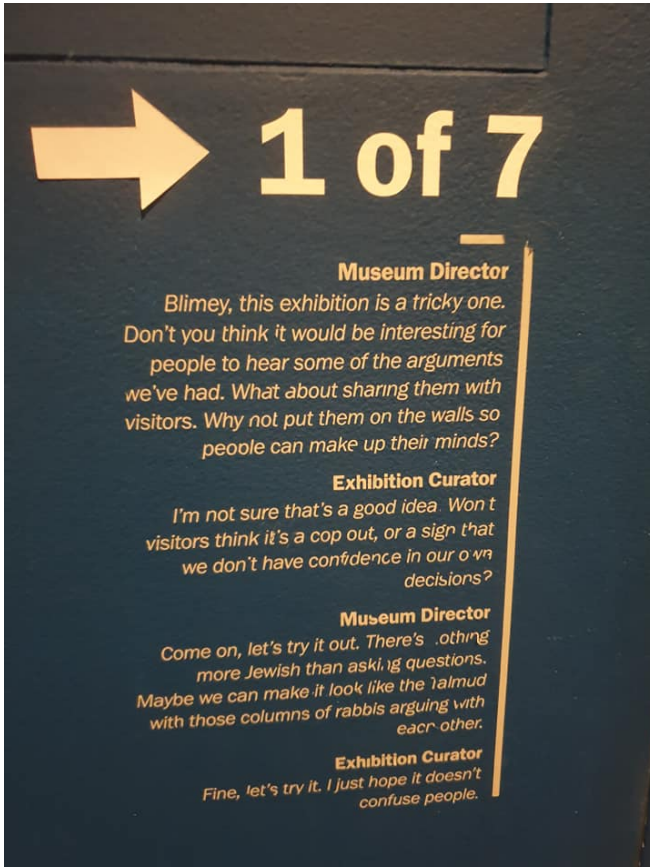
Outros exemplos de grande interesse poderiam ser mencionados, como a exposição *Exercício de inventário*: a propósito de duas doações de olaria portuguesa, no Museu Nacional de Etnologia, de Portugal<sup>76</sup>, que privilegiou revelar ao público os procedimentos de documentação museológica de uma coleção de alfaias rurais; e a

---

<sup>75</sup> "É um dispositivo teórico, heurístico, que não explica e não pode explicar uma realidade muito mais complexa. O objetivo desta instalação é abrir caminhos para a reflexão sobre os fenômenos museológicos. O visitante interessado (reconhecidamente mais exigente do que a média!) acolheu muito bem esta mensagem, o que pode ter transformado sua visão e compreensão da exposição." (Tradução livre)

<sup>76</sup> A exposição pôde ser vista até 21 de setembro de 2011. Mais informações em <https://mnetnologia.wordpress.com/2008/10/29/exercicio-de-inventario-a-proposito-de-duas-doacoes-de-olaria-portuguesa/>.

exposição *Jews, Money, Myth*, realizada de 19/03 a 17/10/2019 no Museu Judaico de Londres<sup>77</sup>, que apresentou entre os textos todo um diálogo entre o curador e o diretor da instituição discutindo o que e como apresentariam, inclusive a decisão de abrir seus diálogos no formato de textos apostos às paredes da exposição. Também a exposição de longa duração do Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte explorou este recurso.



**Figura 2: Texto da exposição *Jews, Money, Myth*. Museu Judaico de Londres, 2019. Foto: Léontine Meijer-van Mensch**

<sup>77</sup> <https://jewishmuseum.org.uk/exhibitions/jews-money-myth/>.

Na Bélgica, posso destacar a exposição *Les trucs* (As coisas), no MAS<sup>78</sup>, da cidade de Antuérpia até 01/05/2022<sup>79</sup>. Trata-se de uma exposição temporária que foi montada na entrada da reserva técnica visível<sup>80</sup> do museu, portanto, encontra-se em diálogo com ela, provocando reflexões sobre acumulação e sobre o colecionamento como forma de organizar o mundo. A exposição tem como ponto de partida a aquisição, pelo museu, de uma coleção de 10.000 objetos coletados pelo filósofo belga Jaap Kruithof (1929-2009). Eles são apresentados como “objetos que ninguém quer”. O filósofo tinha, entre seus interesses, uma crítica da cultura do descartável. Com sua morte e musealização da coleção em 2018, o museu pretendia investigar o valor destes objetos. Um primeiro experimento é a instalação dos artistas Guy Rombouts e Benjamin Verdonck, criada a partir de metade da coleção, que ancora a exposição. Ela mostra, nas paredes, fichas com fotografias dos objetos, tendo em destaque seus números de inventário. Uma seleção ampla de objetos é apresentada em uma vitrine ao nível do solo. A reflexão intrínseca é sobre acumulação: são objetos absolutamente banais que ganham significado ao estarem juntos, constituindo o registro material de um pensamento. A sala seguinte da exposição se constitui pela reserva visível, que permite às pessoas que visitam compreender um pouco dos bastidores do museu.

Ainda na Bélgica, a ação denominada *Apporte-moi ton trésor*, realizada pelo Prehistomuséum de Ramioul em fevereiro de 2020, trazia uma proposta que posso associar à metamuseologia, embora não tenha sido concebida com base em premissas teóricas da Museologia, mas por uma das arqueólogas da equipe do museu. Vale dizer que esta instituição já recorre a artifícios metamuseológicos desde sua criação, pois o seu *Centre de conservation, d'étude et de documentation* (CCED) é uma área de trabalho visível ao público que pode, assim, como parte do

---

<sup>78</sup> O museu é mais conhecido pela sigla de sua denominação em holandês, Museum Aan de Stroom, que quer dizer Museu sobre o rio.

<sup>79</sup> <https://mas.be/fr/trucs>.

<sup>80</sup> A reserva técnica visível, também experimentada no Museu do Quai Branly em Paris, por exemplo, não chega a ser uma reserva técnica visitável porque visitantes não podem realmente entrar nela e ali realizar um percurso, mas podem, ainda que de seu exterior, visualizar parte dela através de superfícies transparentes (vidro, acrílico) ou vazadas, como telas em metal.

percurso de longa duração do museu, visualizar parte da reserva técnica e dos laboratórios, com indicações precisas e dispositivos de mediação que chamam a atenção para a cadeia operatória de trabalho por trás das exposições, da escavação à conservação, estudo e difusão de acervos e pesquisas. O texto de introdução desta parte da exposição dá o tom:

« ARCHÉOLOGIE, MÉTIERS ET RECHERCHE

En parcourant cette exposition, découvrez toutes les facettes des métiers de l'archéologie, de la fouille à la diffusion des données archéologiques, en passant par la conservation et l'étude des collections.

Vous pénétrez dans le véritable Centre de conservation, d'étude et de documentation du Préhistomuséum, et découvrez la face cachée du musée.

À l'aide de votre tablette, explorez les réserves, rencontrez des spécialistes de l'archéologie et faites apparaître l'invisible. Bonne visite ! »<sup>81</sup>  
(Préhistomuséum, s.d.)

Como o texto anuncia, a visita é autônoma, com mediação realizada por meio de *tablets* que ficam à disposição de visitantes. É possível perceber, na imagem a seguir, a simulação do próprio sítio arqueológico, ao centro, por meio de uma adesivagem no chão, os locais de onde se visualizam a reserva técnica (esquerda), os trabalhos de gabinete (em frente) e parte do trabalho de difusão do museu por meio de suas publicações à direita. Infelizmente a comunicação por meio de exposições e ações educativas não aparece evidenciada nesta cadeia operatória, que acaba por privilegiar os trabalhos no âmbito da

---

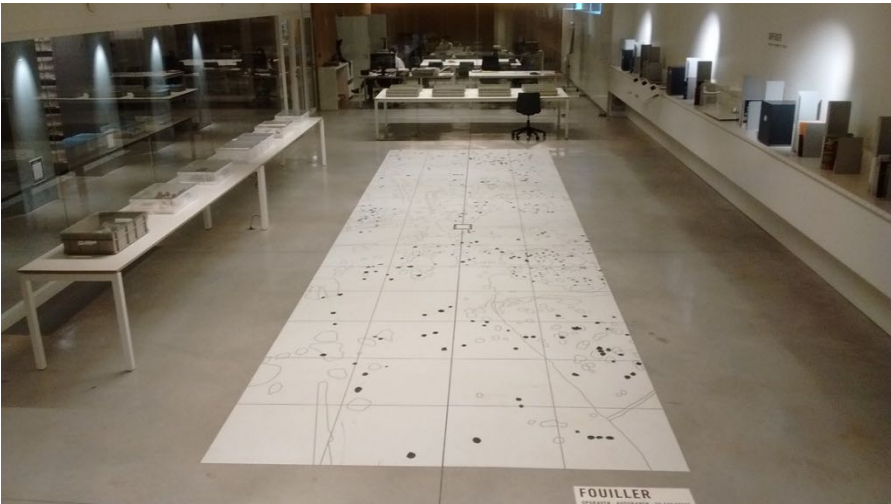
<sup>81</sup> “ARQUEOLOGIA, PROFISSÕES E PESQUISA

Nesta exposição, você descobrirá todas as facetas da arqueologia, desde a escavação até a divulgação de dados arqueológicos, incluindo a conservação e o estudo de coleções.

Você entrará no verdadeiro Centro de Conservação, Estudo e Documentação do Préhistomuséum, e descobrirá o lado oculto do museu.

Com a ajuda de seu *tablet*, explore as reservas, encontre especialistas em arqueologia e faça o invisível aparecer. Boa visita!” (tradução livre).

Arqueologia<sup>82</sup>. As áreas mencionadas são dotadas de *QR codes* que, lidos pelos *tablets*, informam sobre os trabalhos que se realizam ali.



**Figura 3: Préhistoriémuséum, Ramioul (2018).  
Foto: Manuelina Duarte**

Também à esquerda e em frente, uma série de caixas com artefatos e documentos de campo, devidamente protegidas com tampos de vidro, possui igualmente os *QR codes* que remetem a informações sobre as diferentes etapas da pesquisa e do tratamento dos artefatos, destacando a diversidade de profissionais que compõem a equipe como arqueólogo(a), administrador(a), geólogo(a), técnico(a) de escavações, técnico(a) de coleções, conservador(a), fotógrafo(a), desenhista, *designer* gráfico(a), educador(a)<sup>83</sup>, etc. A cada etapa da cadeia operatória são informadas as profissões a ela associadas e as

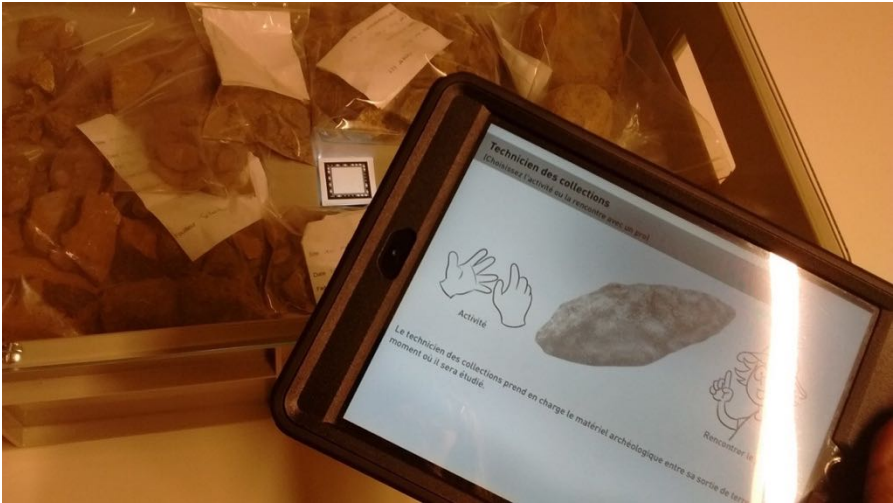
---

<sup>82</sup> Importante lembrar que a Museologia na Bélgica é considerada uma especialização da formação em História da Arte e Arqueologia ou algo que se aprende na prática em museus, mas não um campo autônomo.

<sup>83</sup> A declinação das profissões no feminino foi opção minha e não aparece no original, embora o francês diferencie as grafias destas profissões no masculino e no feminino. A escrita inclusiva é ainda mais rara em museus belgas que nos brasileiros, bem como os postos superiores dos museus ocupados predominantemente por homens, e o campo da Arqueologia bastante sexista.



atividades realizadas, que podem inclusive ser simuladas (como higienizar ou numerar um artefato, por exemplo) por meio de realidade aumentada.



**Figura 4: Préhistoriúmu, Ramioul (2018).  
Foto: Manuelina Duarte**

Para a ação *Apporte-moi ton trésor*, infelizmente realizada apenas pontualmente, e não integrante dos programas regulares de ação educativa do museu, cada criança era convidada a trazer seu bem mais precioso, um brinquedo. Com este objeto em mãos, a criança participante é conduzida a agir simulando o trabalho do museu, passando-o pelas etapas de quarentena, lavagem, condicionamento, descrição e, finalmente, inscrição de seu tesouro no “patrimônio da humanidade”:

« En effet, au-delà de cette expérience concrète, c’est toute une réflexion muséologique qui est abordée, en toute transparence, par le musée. Comment des objets archéologiques sont-ils arrivés au sein de l’institution ? Qui les accueille et les légitime en tant que patrimoine ? Comment fait-on pour les intégrer

à une collection ? Quels valeurs ou statuts attribue-t-on à cette collection ? »<sup>84</sup> (Collineau, 2020, p. 56).

Durante a atividade, todo um trabalho de apresentação dos materiais neutros usados pelo museu e de suas funções também é realizado. Da mesma forma, na simulação do inventário, toda uma explicação sobre a necessidade de recolher o máximo de informações possíveis sobre o objeto no momento de sua entrada para o acervo também é realizada. O público, mesmo o infantil, pode, portanto, compreender e passar a ter elementos para refletir criticamente sobre as escolhas e sobre os procedimentos realizados internamente pelo museu:

« Cette expérience propose donc de partager avec un jeune public, en adoptant un discours à sa mesure, les doutes et la remise en question constants que suscite la préservation d’une collection. La nécessité pour le personnel muséal, en charge des collections, de faire des choix pour la bonne préservation des objets et artefacts inscrits au patrimoine. La lecture de cette expérience nous permet de mettre en lumière l’utilité et l’intérêt que cela a pour le public de découvrir le fonctionnement d’une institution, les divers métiers ou professions que celle-ci abrite et surtout l’importance de sa mission au sein de la société. »<sup>85</sup> (Collineau, 2020, p. 64).

---

<sup>84</sup> “Na verdade, além desta experiência concreta, o museu está se aproximando de toda uma reflexão museológica, com transparência. Como é que os objetos arqueológicos chegaram à instituição? Quem os acolhe e os legitima como herança? Como eles são integrados em uma coleção? Que valores ou *status* são atribuídos a esta coleção?” (tradução livre)

<sup>85</sup> “Esta experiência se propõe, portanto, a compartilhar com um público jovem, adotando um discurso adaptado às suas necessidades, as constantes dúvidas e questionamentos que a preservação de uma coleção suscita. A necessidade do pessoal do museu, encarregado das coleções, de fazer escolhas para a preservação adequada dos objetos e artefatos inscritos no patrimônio. A leitura desta experiência nos permite destacar a utilidade e o interesse do público em descobrir o funcionamento de uma instituição, os diversos ofícios

## 5. Considerações finais

O interesse principal deste tipo de atividade é, a meu ver, revelar para o público as engrenagens da musealização, o que permite enterrar, de uma vez por todas, o mito da neutralidade dos museus, pois evidencia escolhas, interesses, atribuição e valores que hierarquizam e priorizam certos objetos (e, portanto, certas memórias), automaticamente deixando outras em segundo plano. Outra potencialidade comumente destacada é suscitar vocações para o trabalho no campo dos museus e do patrimônio. Estelle Collineau vai mais além e lembra do potencial da metamuseologia para fazer evoluir a própria Museologia, como forma de reflexão crítica sobre a prática que por sua vez vai alimentar novas teorias (Collineau, 2020, p. 72).

Na acepção mais pedagógica, esta metamuseologia se constitui como o que Cristina Bruno chama de pedagogia museológica:

Trata-se de uma pedagogia direcionada para a educação da memória, a partir das referências patrimoniais que, por um lado, busca amparar do ponto de vista técnico os procedimentos museológicos e, por outro, procura ampliar as perspectivas de acessibilidade e problematizar as noções de pertencimento”. (Bruno, 2006, p. 122)

Assim, defendo que a aplicação das estratégias baseadas na metamuseologia no discurso dos museus junto a seus públicos, notadamente em sua linguagem mais específica que é a exposição, garante compartilhar com o público os processos internos ao museu em seu tratamento do destino das coisas e, desta forma confrontar as noções de permanência outrora tão caras ao mundo dos museus em direção a noções mais dinâmicas e que considerem a reversibilidade, a falha, a mudança de paradigma, a busca de outros futuros possíveis. Isto é essencial para retirar os museus da esfera puramente ligada a

---

ou profissões que ela abriga e, especialmente, a importância de sua missão dentro da sociedade.” (Tradução livre)

nostalgia e manutenção do *status quo*, conectando-os com o futuro e com a transformação social.

## Referências

Amaral, Stélia Braga Castro do. (2021). *Museus normativos e as novas práticas museológicas: um estudo dos processos curatoriais*. São Paulo: Universidade de São Paulo. (Projeto de mestrado no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, manuscrito não publicado, 25 páginas).

Araújo, Glen Ataídes. (2017). *Coleção de objetos do candomblé não incorporados ao acervo do Museu Antropológico da UFG: processo de elaboração do dossiê para submissão à Comissão de Acervo*. Goiânia: Curso de Bacharelado em Museologia, FCS/UFG. (Trabalho de Conclusão de Curso).

Bonnot, Thierry. (2015). Itinerário biográfico de uma garrafa de sidra. Em: Duarte Cândido, Manuelina Maria; Ruoso, Carolina (Orgs). *Museus e patrimônio: experiências e devires*. (pp. 121-151) Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana.

Bruno, Maria Cristina O. (2006). Museus e pedagogia museológica: os caminhos para a administração dos indicadores da memória. Em: Milder, Saul Eduardo S. (Org.). *As Várias Faces do Patrimônio*. (pp. 119-140). Santa Maria: Pallotti.

Bruno, Maria Cristina Oliveira. (2014). A pedagogía museológica y la expansión del campo científico de la Museología. Em: *36º Simposio Internacional del ICOFOM: nuevas tendencias en Museología*, 5 a 9 de junio de 2014. Paris: Comité de la Museología del Consejo Internacional de museos (ICOFOM/ICOM), 2014. Manuscrito não publicado, disponível em <http://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2015/07/Unidad1Texto-La-Pedagogia-Museologica.pdf>.

Collineau, Estelle. (2020). *La métamuséologie, un outil pour une muséologie évolutive*. Université de Liège: Service de Muséologie. (Dissertação de mestrado em Histoire de l'art et archéologie, orientation générale, finalité spécialisée en Muséologie).

Cury, Marília Xavier. (2021). O Protagonismo Indígena e Museu: abordagens e metodologias. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 10(19), p. 14–21. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/38267>.

Cury, Marília Xavier. (2020). Metamuseologia – reflexividade sobre a tríade museália, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia e Interdisciplinaridade*, v. 9, n. 17, jan/jul. p. 129-146. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/29480/26139>.

De La Torre, Narciso Zafra. (2017). El registro arqueológico como patrimonio histórico. Em: *Complutum*, 28(1). P. 23-35.

Debary, Octave (2017). *Antropologia dos restos: da lixeira ao museu*. Pelotas: UM2.

Doom, Marjan, (2020). *The museum of doubt*. Academia Press, Ghent.

Duarte Cândido, Manuelina Maria. (2019). A pesquisa em Museologia ou... por uma pesquisa adjetivada. Em: Araújo, Bruno Melo de; Segantini, Verona Campos; Magaldi, Monique; Heitor, Gleyce Kelly Maciel. *Museologia e suas interfaces críticas: museu, sociedade e os patrimônios*. (pp. 147-162). Recife: UFPE, Rede de Professores e Pesquisadores do Campo da Museologia. Disponível em <http://hdl.handle.net/2268/239341>.

Duarte Cândido, Manuelina Maria; Mendes, Diego Teixeira; Andrade, Rafael Santana Gonçalves de; Rosa, Mana Marques (orgs.). (2019). *Revista Eletrônica Ventilando Acervos - O destino das coisas e o Museu Nacional*. Vol. Especial, n. 1 (set. 2019) – Florianópolis: MVM, 2019. 147 p. Disponível em <http://ventilandoacervos.museus.gov.br/v-especial-n-1-set-2019/>.

Duarte Cândido, Manuelina Maria. (2018). Lições da musealidade ou a Museologia como uma teoria da seleção. Em: Nazor, Olga; Escudero, Sandra; Carvalho, Luciana Menezes de (eds.). *Musealidad y patrimonio en la teoría museológica latinoamericana y del Caribe - Anais do XXIV Encontro do ICOFOM-LAM*. (pp. 30-60). Avellaneda: UNDAV Ediciones. Disponível em <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/228348/1/ICOFOM%20LAM%202016%20Libro%20Ouro%20Preto%202018.pdf>.

Duarte Cândido, Manuelina Maria (Junho 2005). Cultura material: interfaces disciplinares da Arqueologia e da Museologia. Em: *Cadernos do CEOM*, Ano 18, n. 21. Junho 2005, Chapecó: Unochapecó. p. 75-90.

Duarte Cândido, Manuelina Maria. (2017). Sobre os sentidos, os tempos e os destinos das coisas. In: Duarte Cândido, Manuelina Maria; Wichers, Camila Azevedo de Moraes; Collaço, Janine Helfst Leicht (orgs). *Patrimônios culturais: entre memórias, processos e expressões museais*. (pp. 36 a 50). Goiânia: CEGRAF.

Durand, Jean-Yves. (2007). Este obscuro objecto do desejo etnográfico: o museu. *Etnográfica [Online]*, vol. 11 (2), p. 374-386. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etnografica/2024>. Acesso em 30 mar. 2021. DOI: <https://doi.org/10.4000/etnografica.2024>.

Freire, Paulo. (1989). *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez.

Kopytoff, Igor. (2008). A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. Em: Appadurai, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. (pp. 89-121). Niterói: EDUFF, 2008.

Mairesse, François. (2011). Muséalisation. Em: Desvallées, André & Mairesse, François (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. (pp. 251-269). Paris: Armand Colin.

Mendes, Diego Teixeira; Oliveira, Tatyana Beltrão de; Costa, Natália Dutra; Duarte Cândido, Manuelina Maria. (2019). Retomando a primeira coleção arqueológica do Museu Antropológico/UFG, o Sítio Cachoeira (GO-Ca.1) e algumas histórias adormecidas. Em: *Revista Habitus*, v. 17, n. 01, p. 125-150, jan./jun. 2019. Disponível em <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/7110>.

Moraes Wichers, Camila Azevedo de. (2019). Sobre a musealização de acervos Iny-Karajá: desafios e possibilidades para uma prática decolonial. *Revista Habitus*, v. 17, n. 1, jan./jun. 2019. p. 53-76.

Nonato, Lucas de Souza. (2017). *Projeto de pesquisa Entre informações, objetos e investigações*: biografia de um conjunto de fichas etnográficas do Museu Antropológico da UFG. Goiânia: Curso de Bacharelado em Museologia, FCS/UFG. (Manuscrito não publicado).

Oliveira, Aline Santos de. (2018). *Museologia aplicada e produção de material didático-pedagógico para a ação educativa do Museu Antropológico da UFG*. Goiânia: Curso de Bacharelado em Museologia, FCS/UFG. (Trabalho de Conclusão de Curso).

Oliveira, Julianna Carvalho de. (2021). *Projeto de Pesquisa Coleção de fotografias de Eduardo Bilemjiam*: construção de uma cidade, construção de memórias particulares e públicas. Goiânia: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFG). (Manuscrito não publicado).

Préhistomuséum, s.d. *Archéologie, métiers et recherche*. (texto de introdução de exposição, não publicado).

Ramos, Francisco Régis Lopes. (2004). *A danação do objeto*: o museu no ensino de história. Chapecó: Argos.

Rosa, Mana Marques. *Cultura material e patrimônios culturais*: por uma biografia cultural da Feira da Marreta em Goiânia. Memorial de qualificação. Goiânia: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Russi, Adriana; Abreu, Regina. (2019). 'Museologia colaborativa': diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. Em: *Horizontes Antropológicos [Online]*, 53. Disponível em <http://journals.openedition.org/horizontes/2849>.

Schärer, Marin R. (2018). *Exposer la muséologie*. Paris, ICOFOM.

Silva, Luzia Antônia de Paula. (2017). *Guarda e curadoria de acervos arqueológicos em Goiás: diagnóstico e caminhos para boas práticas*. Goiânia: Curso de Bacharelado em Museologia, FCS/UFG. (Trabalho de Conclusão de Curso)



**A SIMBIOSE ENTRE UNIVERSIDADES E MUSEUS  
COMUNITÁRIOS NA EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA:  
O MUSEU DOS ASSENTADOS,  
METODOLOGIAS, PASSADO, PRESENTE E  
APONTAMENTOS FUTUROS<sup>86</sup>**

**Leonardo Giovane Moreira-Gonçalves**

Universidade de São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-4251-4806>

**Rosângela Custodio Cortez Thomaz**

Universidade Estadual Paulista, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-7118-0000>

## **1. Introdução**

O ensino, a pesquisa e a extensão estão regimentadas pela Constituição Federal Brasileira, desde 1988, bem como a sua indissociabilidade (Brasil, 1988), mas as discussões sobre o tópico antecedem o marco. Ao longo dos anos a extensão universitária foi se transformando, ora necessitando de recursos financeiros e institucionalização, ora sendo utilizada pelas universidades como instrumento de desenvolvimento comunitário, aproximação e oxigenação dos conteúdos (Deus, 2020).

A Resolução n. 7, de 18 de dezembro de 2018, bem como explicitado no Plano Nacional de Educação 2014/2024, aponta em seu artigo 4º que “as atividades de extensão devem compor, no mínimo, 10% (dez por cento) do total da carga horária curricular estudantil dos cursos de graduação, as quais deverão fazer parte da matriz curricular dos cursos” (Brasil, 2018). Sendo que a extensão universitária é entendida “sob o princípio constitucional da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, é um processo interdisciplinar, educativo,

---

<sup>86</sup> Pesquisa de mestrado: “O museu e a comunidade: a nova museologia, a museologia social, a colaboração e o Museu do Assentado de Rosana/SP”. Bolsa FAPESP, Processo: 2019/18045-7.

cultural, científico e político que promove a interação transformadora entre Universidade e outros setores da sociedade” (FORPROEX, 2012, p.28).

A Universidade Estadual Paulista (UNESP), em sua Resolução n.75, de 18 de novembro de 2020, expõe em seu artigo 8º que as ações de extensão são desenvolvidas por meio de programas, subprogramas, projetos e atividades inseridos em áreas temáticas, visando:

I - integrar o ensino e a pesquisa com as demandas da sociedade, buscando o comprometimento da comunidade universitária com interesses e necessidades da sociedade, em todos os níveis, estabelecendo mecanismos que relacionem o saber acadêmico ao saber popular; II - democratizar o conhecimento acadêmico e a participação efetiva da sociedade na vida da Universidade; III - incentivar a prática acadêmica que contribua para o desenvolvimento da consciência social e política, formando profissionais-cidadãos; IV - participar criticamente das propostas que objetivem o desenvolvimento regional, econômico, social e cultural; V - contribuir para reformulações de concepções e práticas curriculares da Universidade, bem como para a sistematização do conhecimento produzido (Universidade Estadual Paulista, 2020).

Segundo Boaventura de Sousa Santos (2004) o meio acadêmico é o mundo do rigor dos métodos, positivista, hegemônico, distante da sociedade e em grande medida colonial. Por conta disso, a universidade enfrenta três crises sistêmicas: a crise de hegemonia, a legitimidade e a crise instrucional. Para Follmann (2014, p.28) “o mundo acadêmico é o mundo das disciplinas. É, também, muitas vezes, um mundo que sucumbe a certas arrogâncias disciplinares”. O combate a essa estrutura herdada, pode ser feita por exemplo, com a intensificação das relações da universidade com a comunidade, flexibilização dos currículos, transformação dos métodos de ensino e a uma abertura “madura para a integração de saberes diferentes, sejam eles saberes de disciplina ou combinação de disciplinas ou, ainda, saberes de outras

ordens, que transcendem as disciplinas, atuando como “interrogantes externos” (Ibidem).

Sandra de Deus (2020, p.19), expõe que há três componentes reais, atuais, que colocam em risco a abertura universitária e a popularização da extensão, sendo:

I) os currículos fechados entre quatro paredes, em que os estudantes necessitam cumprir uma carga horária estruturada em créditos, sendo muitos obrigatórios e poucos eletivos; II) o acomodamento tanto docente quanto discente; e III) a própria estrutura universitária, que se coloca distante do cotidiano, dos movimentos sociais e das demandas gerais da sociedade

No campo da museologia e do turismo, conhecemos propostas excepcionais que demonstram as possibilidades do trabalho universitário com as comunidades e, os benefícios possíveis para todos os envolvidos. Isto posto, o presente artigo busca entender a relevância da extensão universitária no processo educativo e na produção de conhecimento pelos discentes e docentes, investigar e exemplificar os benefícios dessas ações para as comunidades e dissertar sobre os desdobramentos possíveis para a universidade. Em especial, trazemos o caso do Museu dos Assentados de Rosana, São Paulo, objetivando relatar e compreender os avanços que esse processo museológico traz para os campos teóricos do conhecimento, por meio de suas *práxis*, e as metodologias, contextos e apontamentos futuros deste museu comunitário.

O artigo está dividido em duas partes. A primeira contextualizando a extensão universitária, suas implicações, desafios, possibilidades e benefícios. Além disso, a sessão traz exemplos de ações extensionistas em museus comunitários brasileiros e dados estatísticos da presença universitária em museus comunitários e ecomuseus na região Sudeste do Brasil. A segunda parte dedicada ao estudo de caso do Museu dos Assentados de Rosana, visa descrever o processo contínuo de formação do museu, suas dificuldades, facilidades, resultados, reflexões, apontamentos futuros e a interação comunidade e universidade à luz da museologia social.

## 1.1. Metodologia

A pesquisa bibliográfica e documental dedicou-se em entender temas que se interrelacionam como o extensionismo universitário suas implicações e benefícios (Deus, 2020; Forproex, 2012; Fernandes, *et al*, 2012), colonialidade (Quijano, 2000; Mignolo, 2018), processo educativo (Santos, 2008), produção de conhecimento (Follmann, 2014) e extensionismo e museologia social (Carvalho, 2019; Santos, 2017; Zen, 2016). Esses temas, relacionados com os autores citados e outros, auxiliam a embasar as discussões e aprofundar as reflexões sobre o Museu dos Assentados.

Objetivando trazer elementos que ilustrem e representem a presença das universidades nos museus comunitários e ecomuseus na região Sudeste do Brasil, sistematizou-se as informações das Fichas Museográficas produzidas por Suzy Santos (2017), referentes aos museus dos quatro estados da região: São Paulo, Espírito Santo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Por meio dessa sistematização, fazendo uso de planilhas criadas no *Microsoft Excel*, tornou-se possível aferir a participação e presença universitária e suas tipologias e as universidades, professores e projetos em destaque por unidade federativa.

Na segunda parte do artigo, além do relacionamento com bibliografias, foi exposto um relato sistematizado da experiência com o Museu dos Assentados de Rosana, que ocorre desde 2014. Para tanto, a sessão apresenta quadros, tabelas e figuras que auxiliam a compreensão do leitor, bem como entrevistas feitas por veículos de imprensa com as assentadas dos assentamentos do município, que demonstram a potência do projeto.

## **2. O Processo Educativo para além da Sala de Aula: Ensino, Pesquisa e Extensão**

Mesmo que a indissociabilidade entre Ensino, Pesquisa e Extensão seja regimentada desde 1988, por muito tempo houve dicotomias nos três pilares da universidade e no período atual as ações extensionistas, muitas vezes, são enxergadas como assistencialismo (Fernandes, *et al*, 2012). Deus (2020) expõe que em alguns casos a

extensão é vista como a “terceira via”, carecendo ainda de recursos financeiros, institucionalização e internacionalização.

O Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras (Forproex, 2012, p.31), por meio da Política Nacional de Extensão Universitária, expõe que a diretriz indissociabilidade permite que “as ações de extensão adquirem maior efetividade se estiverem vinculadas ao processo de formação de pessoas (Ensino) e de geração de conhecimento (Pesquisa)”. No entanto a diretriz não beneficia somente a extensão, mas todos os pilares, tendo em vista que:

o ensino deve ser estimulado e trabalhado simultaneamente com a pesquisa e a extensão nas universidades, pois o ensino meramente transmissivo quebra o elo da indissociabilidade, comprometendo a qualidade do processo de aprendizagem. Trabalho com grupos populares da comunidade deve existir, para que se possa construir uma cultura acadêmica com espaços de integração entre a sociedade e a universidade (Fernandes, *et al*, 2012, p.172).

A formação dos alunos não pode ser entendida somente pela simples transmissão de conhecimentos, todavia precisa ser concebida de forma crítica e plural (Forproex, 2006). É preciso entender que o conhecimento e a educação são adquiridos e sistematizados por meio de processos, sendo esses “contínuos e permanentes e não se esgotam no ambiente escolar, numa forma combinada e transversal entre o conhecimento acadêmico, o prático e o comunicativo” (Zen, 2014, p.362).

Maria Célia Teixeira Moura Santos (2008) pontua que as aprendizagens extrapolam o ambiente formal de ensino e que é possível construir conhecimento por meio da troca dos diferentes saberes. Transformando a extensão em ação, respeitando a experiência e a criatividade dos sujeitos sociais, cria-se um ambiente favorável ao diálogo, conhecimento e a ampliação dos horizontes acadêmicos, e o enriquecimento das práticas sociais por meio da reflexão, em uma via de mão dupla. As trocas entre a comunidade acadêmica e a

comunidade local são permitidas por meio de ambientes inter e transdisciplinares, uma vez que:

[...] a integração dos saberes internos e externos aos esquemas disciplinares, onde os saberes de fora da academia (buscados nas percepções do cotidiano, nas percepções artísticas e outras sensibilidades ou mesmo nas tradições sapienciais da humanidade), funcionam como *interrogantes externos* dentro do processo de produção do conhecimento e do processo educativo. É quando a extensão universitária passa a fazer parte de todo o processo educativo da instituição acadêmica (Follmann, 2014, p.29).

A extensão faz parte do processo educativo e da produção do conhecimento à medida que possibilita a interação de diferentes saberes, fazendo com que os discentes desenvolvam uma “atitude investigativa e questionadora que, ampliando a capacidade de aprender por si do ser humano, vai criar condições para que ele possa, permanentemente, se manter aprendendo” (Forproex, 2006, p. 43). A capacidade de (re)criar o conhecimento e administra-lo é o que realmente qualifica os discentes e docentes para o mercado de trabalho, mas também para vida e ação cidadã.

A universidade no contexto atual, constantemente tem que buscar ser um ambiente de encontro, dispersão e agregação de saberes. Sendo que a “hegemonia da universidade deixa de residir no caráter único e exclusivo do saber que produz e transmite para passar a residir no caráter único e exclusivo da configuração de saberes que proporciona” (Santos, 1996, p.224). Alterando dessa forma o eixo pedagógico tradicional “estudante-professor”, pelo eixo “estudante-professor-comunidade”, promovendo protagonismo ao estudante, que deixa de ser mero receptáculo do conhecimento e passa a se tornar constituinte do processo (Forproex, 2012). Deste modo,

Há uma nova forma de racionalidade no ensino, na pesquisa e na extensão universitária, em que a ênfase nos conteúdos e métodos está aos poucos

sendo substituída por considerações de caráter ético e social, em que está sendo criado um novo senso comum. O anterior foi extinto pela ciência tradicional. A universidade tem o papel de construir novas alternativas para inserção da subjetividade na construção do conhecimento (Zen, 2011, p.236).

A partir da extensão é possível a construção de um conhecimento mais inclusivo e democrático, que escuta as diferentes vozes, sem fazer distinções e hierarquizar os saberes (Zen, Silva & Minuzzo, 2009). Buscar formas para romper o abismo entre a universidade e a sociedade é um dos desafios não só para a extensão universitária, mas também para o ensino e a pesquisa. Follmann (2014) aponta que a extensão é a principal responsável por romper essa defasagem e distância entre os saberes, tendo em vista sua amplitude e potencial comunicativo e educador.

Walter Mignolo (2018) ressalta que as universidades e os museus foram e ainda são instituições que acumulam significados e erudição e, tem papel fundamental para a reprodução da colonialidade dos seres e do conhecimento. Como então decolonizar esses espaços, práticas e públicos? Qual seria a opção decolonial? O próprio Mignolo (2018, p.323) responde parte das inquietações, uma vez que “trazer o “outro’ lado” para a conversa significa em meu argumento engajar à opção descolonial”.

Chamar o outro, os outros, todos, a colaborar é a maneira que também entendemos como ferramenta para democratizar o conhecimento, o acesso e extinguir os muros. As universidades e museus não devem fazer ações “extramuros”, pois não deveria existir muros entre a sociedade, a universidade e os museus. Na derrubada dos muros, na congregação das sabedorias,

a produção de conhecimento e o processo educativo supõem a integração dos saberes e supõem, também, a abertura e o não-fechamento dos saberes, no sentido de se alimentarem mutuamente e, sobretudo, de se deixarem transcender (ultrapassar) na permanente busca do melhor bem para o ser humano e o seu contexto (Follmann, 2014, p.29).

O conhecimento acadêmico, muitas vezes visto como teórico, e o conhecimento social, entendido como prático e popular, não são antagônicos nem contraditórios. Uma vez que, “ao trabalhar com a Extensão Universitária, percebe-se que teoria e prática andam juntas, estão em constante diálogo, contribuindo para a renovação e para o desenvolvimento da universidade e da sociedade como um todo” (Deus, 2020, p.440). Dentre os benefícios da extensão universitária para a própria universidade e para a formação dos alunos, destaca-se que

As atividades de Extensão Universitária constituem aportes decisivos à formação do estudante, seja pela ampliação do universo de referência que ensejam, seja pelo contato direto com as grandes questões contemporâneas que possibilitam. Esses resultados permitem o enriquecimento da experiência discente em termos teóricos e metodológicos, ao mesmo tempo em que abrem espaços para reafirmação e materialização dos compromissos éticos e solidários da Universidade Pública brasileira (Forproex, 2012, p.34).

No entanto, as ações, projetos e programas de extensão não devem ser desenvolvidos sem o planejamento e comprometimento dos envolvidos, ou seja, não se deve esgotar em si mesmo, sendo a prática pela prática visando atender uma demanda universitária (Fernandes, *et al*, 2012). Carvalho (2018) ressalta que é vital que as universidades estejam abertas ao diálogo e que possam se moldar frente às urgências e necessidades das comunidades. Dessa forma, “*a priori* é necessário que a universidade alcance os saberes sociais e que se investigue como esses saberes sociais são compostos em uma linha política, social, econômica e cultural, para posterior estudo, pesquisa e atividades junto às comunidades” (Ibidem, p.173).

Silmara Carvalho é professora da Universidade de Brasília (UnB), e vem colaborando por meio de ações extensionistas com o Ponto de Memória da Cidade Estrutural, zona periférica no Distrito Federal. Em 2011 foi aprovado o projeto de extensão intitulado



“Conservação do acervo do Ponto de Memória da Estrutural”, que posteriormente foi adaptado conforme os interesses da comunidade e a necessidade de trabalhar a conservação participativa. Dentre muitas reflexões e inquietações propostas pela autora, ressaltamos a necessidade de adaptar os projetos, os discursos e o método científico para atender as demandas locais, o que no trabalho de Carvalho (2019, p.311), propiciou “compreender as infindáveis possibilidades da museologia”.

Em consonância, Ana Maria Dalla Zen professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) que desenvolve projetos de extensão com o Museu Lomba do Pinheiro, afirma que nas ações com a comunidade:

[...] foram ignoradas as tradicionais compartimentações do conhecimento em disciplinas isoladas, substituídas por olhares transdisciplinares e solidários, o que permitiu a tessitura de reflexões a um só tempo racionais, subjetivas, sensíveis e emotivas. Sem essa trama, teria sido impossível a Universidade atuar junto com o Museu e com as pessoas da Lomba do Pinheiro (Zen, 2014, p.359).

O processo educativo e a produção do conhecimento por meio da museologia social acontecem de forma concomitante entre os envolvidos, aqueles que ensinam, ora aprendem e assim sucessivamente. Segundo Carvalho (2019, p.328):

Reafirmo que ao fazer a vivência na Museologia Social em comunidades foi possível perceber que somente há democracia quando não silenciarmos o direito de intervir e decidir do outro sobre seu patrimônio e memória. Esta percepção também nos modifica, ampliamos o olhar, experienciamos a transdisciplinaridade e passamos a compreender que o que está entre, através e além da museologia é o Ser do ser humano, sua memória e história.

Portanto, o trabalho com a comunidade pela ótica da museologia social, requer escutas sensíveis, compreender a multidimensionalidade do campo, “respeitando as diferenças, fazendo a escuta do outro, entendendo o tempo de absorção do fazer de cada um, construindo juntos as ações museais” (Carvalho, 2019, p. 318). Já para Zen (2014, p. 361), o que permitiu o diálogo entre o museu, a comunidade e a universidade na Lomba do Pinheiro foi o papel atribuído às emoções, que estão conectadas à razão. Sem a conexão entre essas duas esferas “o conhecimento a ser produzido, as práticas pedagógicas e as atividades a serem realizadas, teriam uma dimensão conservadora, própria da ciência tradicional, com seus traços de exagerada racionalidade, em detrimento das demais dimensões que nos torna humanos”. Por conta disso,

a pesquisa, preservação e comunicação, em interação, com as emoções dos sujeitos, devidamente questionadas e problematizadas, constituem-se em vetores da produção de um novo tipo de conhecimento dentro do Programa, que contribuíse diretamente para a construção de uma sociedade mais ética, mais equitativa e solidária. (Ibidem, p.362).

Como frutos do programa na Lomba do Pinheiro, Minuzzo e Zen (2016, p.30) destacam que o museu e a universidade se relacionando por meio de uma tessitura complexa entre ensino, pesquisa e extensão, passaram “a atuar no processo de reversão da baixa autoestima e redução dos altos índices de vulnerabilidade social da comunidade. Espera-se que, com isso, as pessoas possam acreditar mais em si mesmas, tornando-se protagonistas de suas próprias vidas”.

Ao considerar as diferentes vozes, as acadêmicas e comunitárias, os museus e universidades se tornam espaços polifônicos, democráticos, permitindo o encontro e a construção de saberes das mais diferentes tipologias. Para sua transformação real, é imprescindível que as iniciativas extensionistas, inter e transdisciplinar, tenham foco estratégico, projete os benefícios que poderão ser alcançados para todos os envolvidos, sejam contínuas e não pontuais, tendo em vista que “pode-se até desenvolver iniciativas

pontuais e produzir belos eventos trazendo à discussão está temática. Podem-se enriquecer currículos e produzir *papers* e artigos. O meio acadêmico, no entanto, permanecerá o mesmo, enriquecido por uma nova performance discursiva” (Follmann, 2014, p.30).

As universidades, assim como os museus, ao ampliar a discussão e rever posições hegemônicas do passado que ainda imperam em algumas estruturas, permitem novas participações, reconhecem outros saberes além dos disciplinares e aprendem sobre a pluralidade e diversidade do patrimônio cultural (Cury, 2020a). Santos (2008, p. 134) expõe que historicamente ao expandir o conceito e as categorias de patrimônio, além de permitir a proliferação de novas tipologias de museus, permite um repensar e uma transformação na ação museológica que vai além do espaço restrito do museu, referindo-se ao patrimônio global, “na dinâmica da vida, tornando assim necessária uma ampla revisão dos métodos a serem aplicados nas ações de pesquisa, preservação e comunicação nos diferentes contextos”.

No Brasil há diversas iniciativas acadêmicas de extensão que se desdobram em ações museológicas que congregam museus comunitários, sociedade e universidades. Suzy da Silva Santos (2017) em sua dissertação de mestrado, apresenta que foram identificados 196 ecomuseus e museus comunitários no Brasil em 2017, sendo que alguns desses possuem participação de estudantes e docentes das universidades circunvizinhas e, alguns são geridos por universidades, como por exemplo o Eco-Museu da Ilha da Pólvora da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e o Ecomuseu da Universidade do Vale do Itajaí (Univali); há também museus que possuem universidades no conselho gestor, como por exemplo, Museu do Alto Sertão da Bahia, cogerido pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e, o Ecomuseu do Cerrado Laís Aderne, tendo como núcleo impulsionador a Universidade de Brasília (UnB).

Santos (2017) aponta que somente 30% dos museus comunitários e ecomuseus levantados estão nas capitais brasileiras e, que nas capitais que possuem cursos de graduação em museologia, há diferentes tipos de relacionamentos entre os museus e as universidades, boa parte delas relacionadas a projetos de pesquisa e extensão. Dessa forma, “as experiências analisadas permitem que associemos a atuação de estudantes/as e professores/as dos cursos de

Museologia com a criação de ecomuseus e museus comunitários nas regiões em que as universidades estão instaladas” (Ibidem, p.238).

Nas experiências museológicas registradas em 2017, Suzy Santos conclui que as instituições de ensino superior estão presentes nos museus por meio dos projetos de docentes e discentes, mas não somente os cursos de graduação de museologia, como também o de turismo, arqueologia, arquitetura, geografia e outros, o que nos mostra a transdisciplinaridade da extensão e da museologia social. Segundo a autora:

Causou-nos surpresa a quantidade de pesquisas realizadas sobre os museus ou sobre as organizações às quais estão vinculados. Esses estudos comprovam a abertura desses espaços museais para a recepção de estudantes universitários, o que contribui ainda mais com a divulgação das atividades realizadas. Além da divulgação, é possível observar, em alguns casos, outros tipos de contrapartida por parte dos estudantes, que contribuem com as atividades dos museus oferecendo formações técnicas ou atuando na organização das atividades museológicas (pesquisa-ação) (Santos, 2017, p. 257).

Buscando ampliar as análises de Suzy, examinamos cuidadosamente as Fichas de Apoio à Pesquisa disponibilizadas no Apêndice B da dissertação e, observamos que na região sudeste do Brasil, que compreende os estados do Espírito Santo (ES), Minas Gerais (MG), Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP), haviam 62 experiências museológicas. Dessas, em 30 (48%) foi possível identificar a presença de Instituições de Ensino Superior (IES), sendo que em 57 (93%) as IES atuam como parceiras e no apoio, em 4 (7%) atuam na gestão (ver Quadro 1 e Tabela 1).

**Quadro 1-** Ecomuseus do Sudeste geridos por Instituições de Ensino Superior

<b>Ecomuseu</b>	<b>Cidade (Estado)</b>	<b>Entidade Gestora</b>
Ecomuseu da Fazenda Boa Vista	Roseira (SP)	Faculdade de Roseira (FARO)
Ecomuseu da Serra de Ouro Preto	Ouro Preto (MG)	Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
Ecomuseu Ilha Grande	Angra dos Reis (RJ)	Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Ecomuseu da Comunidade Quilombola de São Pedro de Cima	Divino (MG)	Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Fonte: Os autores, 2021.

O estado do Espírito Santo possui dois museus comunitários e em nenhum deles foi constatado presença universitária por meio das Fichas Museográficas (Santos, 2017). As estatísticas também apontam que em média, em 40% das experiências museológicas por estado há a presença universitária (Tabela 1). Sendo que proporcionalmente Minas Gerais lidera com 60% de atuação das universidades nos ecomuseus e museus comunitários do estado, seguido por São Paulo (55%) e Rio de Janeiro (43%).

**Tabela 1-** Proporção entre museus comunitários e ecomuseus e a presença universitária

<b>Estados</b>	<b>Museus comunitários e ecomuseus por estado</b>	<b>Presença universitária nos museus e ecomuseus por estado</b>	<b>Proporção entre museus por estado e presença universitária</b>
ES	2	0	0/2 (0%)
MG	10	6	6/10 (60%)
RJ	30	13	13/30 (43%)
SP	20	11	11/20 (55%)
Total	62	31	

Fonte: Os autores, 2021.

Observa-se que mesmo o estado do Rio de Janeiro tendo a maior presença de experiências museológicas (30), as universidades só participam em 13 experiências. Por outro lado, com base em outros

dados (Tabela 2) aferidos pelas Fichas Museográficas a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) desponta-se como a IES que mais colabora em experiências museológicas na região Sudeste e em seu estado, dentre outras 22 IES.

**Tabela 2-** Instituições de Ensino Superior e sua presença em Museus Comunitários e Ecomuseus

<b>Instituições de Ensino Superior</b>	<b>Estado/País</b>	<b>Museus atendidos</b>
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)	RJ	11
Universidade de São Paulo (USP)	SP	7
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)	RJ	5
Universidade Federal Fluminense (UFF)	RJ	4
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)	MG	2
Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ)	RJ	2
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)	RJ	2
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)	MG	2
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)	MG	2
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)	RJ	2
Universidade Estácio de Sá- Santa Cruz	RJ	1
Faculdade de Roseira (FARO)	SP	1
Faculdade Getúlio Vargas (FGV-RJ)	RJ	1
Istituto Europeo di Design (IED)	SP	1
Pontifícia Universidade Católica (PUC-Campinas)	SP	1
Universidade Cândido Mendes (UCAM Santa Cruz)	RJ	1
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)	MG	1
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT)	Portugal	1
Universidade Anhanguera	RJ	1
Universidade Anhembi Morumbi	SP	1
Universidade Castelo Branco	RJ	1
Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)	MG	1

Fonte: Os autores, 2021.

Se relacionarmos a Tabela 1 e 2 pode-se observar que no estado do Rio de Janeiro a UNIRIO tem ações em 11 dos 30 ecomuseus e museus comunitários do estado, com destaque especial ao projeto de extensão coordenado pelo professor Mário Chagas: “Mutações: museu, turismo, ação”, iniciado no Museu de Favela e estendido para o Ecomuseu Nega Vilma, Museu da Maré, Museu Sankofa Memória e

História Rocinha, Museu das Remoções e outros. A ementa menciona que,

Projeto que integra atividades de ensino, extensão e pesquisa. Nasceu a partir dos compromissos, atividades e reflexões desenvolvidas por docentes da UNIRIO em conexão com suas práticas de ensino; avançou e desdobrou-se em práticas e atividades extensionistas que envolveram docentes e discentes dos Cursos de Turismo e de Museologia (PPGMUS UNIRIO, 2021).

Já no estado de São Paulo, a USP está presente em 7 dos 20 museus do estado, com destaque a colaboração da professora Marília Xavier Cury com os museus indígenas: Museu Worikg (Terra Indígena-TI Vanuíre), Museu Akãm Orãm Krenak (TI Vanuíre), Museu Nhandé Manduá-rupá (Aldeia Nimuendaju, TI Araribá) e Museu Trilha Dois Povos Uma Luta (TI Icatu)<sup>87</sup>.

A participação universitária nos museus indígenas que tem a professora Marília Cury como parceira se dá de diversas formas, por meio de eventos e aulas na universidade, como por exemplo a Semana da Mulher Indígena no Museu de Arqueologia e Etnologia (USP) realizada em 2020 (Cury, 2020a), publicações científicas (ver Cury 2020b), exposições, como a exposição colaborativa no MAE (USP) “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena” (Cury, 2021), entre outras ações. Em especial, por meio de Santos (2017), destacamos os cursos de extensão do MAE (USP) ministrados por Marília Xavier Cury, Maurício André da Silva e Viviane Wermelinger Guimarães para formação dos museus indígenas, sendo os cursos: Museologia para Indígenas em 2015, Museologia para Indígenas II – Museografia Aplicada a Museus em 2016 e Museologia para Indígenas – Comunicação museológica: o método colaborativo em pauta em 2017.

No estado de Minas Gerais destacamos o trabalho da professora Yára Mattos da Universidade Federal de Ouro Preto, que por meio de projetos de extensão vem contribuindo com o Ecomuseu da Serra de

---

<sup>87</sup> Dados atualizados por Marília Xavier Cury em 2021.

Ouro Preto (MG). Mattos (2012) evidencia alguns projetos, sendo o “Projeto Memória de Vida – Inventário Participativo – Oficinas de Educação e Patrimônio direcionadas à capacitação de jovens – Rodas de Lembrança – Projeto VERdeFOTO”, entre outros, que vem contribuindo para o reconhecimento do patrimônio local, identificação de laços afetivos, pertencimento e empoderamento comunitário. O museu foi contemplado com dois projetos de extensão: “Implantação do Ecomuseu da Serra de Ouro Preto”, iniciado em 2005 e, “Desenvolvimento do Ecomuseu da Serra de Ouro Preto”, iniciado em 2012, tendo este como um de seus objetivos “servir como laboratório para atuação de alunos do curso de graduação em Museologia, que realizam estágios curriculares supervisionados e desenvolvem trabalhos monográficos de conclusão de curso (TCC)” (Mattos, 2021).

Em 2011, em uma semana que contou com uma intensa programação que envolvia a universidade e comunidade, Hugues de Varine esteve presente e auxiliou no processo de reconhecimento dos bairros. Já em 2016, foi criado o Laboratório de Pesquisas em Arqueologia, Patrimônio e Processos Museológicos Comunitários (LAPACOM), que formalizou e legitimou a colaboração entre o mundo científico e o conhecimento popular vivenciado no ecomuseu, sendo que a relação entre os dois mundos vem gerando resultados positivos para ambos (Varine, Mattos, 2019).

### **3. A Universidade e o Museu dos Assentados de Rosana, São Paulo, Brasil**

#### **3.1 Contextos e antecedentes**

O Museu dos Assentados de Rosana (SP) entendido como processo museal, que “não é uma instituição ou uma estrutura acabada. É um ser vivo, como a própria comunidade, em constante movimento para se adaptar às mudanças que acontecem nela e em seu ambiente, seja ele regional, nacional ou global” (Varine, 2014, p.29). Foi desenvolvido antes mesmo da ideia de criar o museu. Há um percurso anterior a ideia que necessita da nossa atenção e deve ser considerado para entender o presente e os apontamentos futuros deste museu comunitário.



O município de Rosana localiza-se no extremo sudoeste do estado de São Paulo, no Pontal do Paranapanema. A região vivenciou um intenso período de disputa pelo território, principalmente após a abertura da estrada da 'Boiadeira" no final do século XIX, com desmatamento, genocídio indígena, ocupação ilegal de terras, grilagem, instalação de usinas hidrelétricas. Mais recentemente a região testemunhou os movimentos sociais para a reforma agrária e a conquista de cento e dezessete assentamentos em todo o Pontal (Sobreiro Filho, 2012).

Os movimentos sociais no Pontal do Paranapanema iniciam na década de 1940, interrompido durante o regime militar e renascendo na década de 1980, com a chegada de novos migrantes à região. Esses migrantes, que hoje se identificam como assentados, têm diversas origens, majoritariamente vindos da região Nordeste do país, dos estados de Pernambuco, Bahia, Ceará e Paraíba e, uma minoria proveniente dos estados de Santa Catarina, Paraná e Minas Gerais, e alguns pertencentes a municípios paulistas (Gonçalves, 2018). O município de Rosana possui na atualidade quatro assentamentos de reforma agrária: Gleba XV de Novembro (1984), Nova Pontal (1998), Bonanza (1998) e Porto Maria (2005), com quase oitocentas famílias assentadas.

O Campus da Universidade Estadual Paulista (UNESP) no município de Rosana (SP) foi fundado em agosto de 2003, dispondo inicialmente somente do curso de bacharelado em Turismo com ênfase em meio ambiente. Na atualidade o campus oferta os cursos de Turismo e Engenharia de Energia. Desde o princípio os docentes Câmpus Experimental de Rosana buscaram alinhar os conhecimentos produzidos na universidade com o cotidiano das comunidades limítrofes (Pinho, 2019). Dentre os projetos que articulam o ensino, a pesquisa e a extensão do campus com a comunidade local, destacamos: Cursinho Alternativo da UNESP de Rosana (CAUR), Universidade Aberta a Terceira Idade (UNATI), Núcleo Negro da Unesp para Pesquisa e Extensão (NUPE), Programa de Educação Tutorial (PET) Turismo, Projeto Memória Ferroviária (PMF) e o Grupo de Estudos e Pesquisas em Turismo no Espaço Rural (GEPTER).

O GEPTER desenvolve projetos de pesquisa, extensão e ensino em todos os assentamentos do município de Rosana (SP). Entre os projetos desenvolvidos e em desenvolvimento podemos citar o

inventário turístico do Assentamento Porto Maria, livro de receitas rural, observação de pássaros, armazém rural, *glamping*, trilhas na natureza, hospedagem rural, cicloturismo e o Observatório Turístico Intermunicipal Avaré (SP) e Rosana (SP). O Grupo formado por docentes, discentes e técnicos administrativos, realizou, por exemplo, capacitações profissionais, estudos e organização de festividades em conjunto com a Associação de Mulheres do Assentamento Porto Maria, responsáveis pelo Restaurante Rural do Porto Maria. As ações do grupo ocorrem desde 2006 coordenadas pela professora Rosângela Custodio Cortez Thomaz, tendo como objetivos:

[...] pesquisar e contribuir com a interiorização da atividade turística e promover uma melhor perspectiva das condições de vida das famílias rurais, diminuindo o êxodo rural, contribuindo no resgate da autoestima do homem do campo, por meio de novas oportunidades de trabalho e a integração do campo com a cidade [...] (Cnpq, 2020).

Por meio dos inúmeros projetos realizados pelo GEPTER com a comunidade de assentados do Município de Rosana, observando seu patrimônio cultural e o processo de territorialização do Pontal do Paranapanema, após uma visita técnica ao Museu Histórico de Varpa Janis Erdbergs, em 2013, situado no distrito de Varpa, no Município de Tupã (SP), a líder do grupo viu a possibilidade da criação de um museu para os assentados em Rosana. Evidencia-se que o museu de Varpa, sobre a migração leta na região é um museu com visão colonialista reforçada pela ideia dos pioneiros, no êxito na colonização, à revelia do genocídio Kaingang na região. A ideia de um museu com bases comunitárias gerido pelos próprios assentados surgiu posterior e lentamente, vem se transformando em uma proposta que levante outras narrativas históricas, muito além da história oficial e do pioneirismo colonialista.

Tomando como base a profunda relação do GEPTER com a comunidade trilhada por outras ações do grupo e projetos da UNESP - Campus de Rosana, em 2014 iniciam-se as pesquisas sobre os conceitos de museus, patrimônio, cultura e processos museais (Gonçalves, 2019). De 2015 a 2018 foram realizadas duas iniciações

científicas<sup>88</sup> para inventariar o patrimônio material e imaterial dos assentamentos de reforma agrária de Rosana, tomando como base a história oral. Entendemos à época, que a inventariação fosse a primeira etapa da musealização para a concepção do museu, hoje essa posição seria revista, pois o inventário é um registro na musealização, o inventário participativo poderia unir a identificação da *museália* e a construção da musealidade com a documentação. Segundo Cury (2005, p.26):

[...] entende-se o processo de musealização como uma série de ações, sobre os objetos, quais sejam: aquisição, pesquisa, conservação, documentação, comunicação. O processo inicia-se ao selecionar um objeto de seu contexto e completa-se ao apresentá-lo publicamente por meio de exposições, de atividades educativas e de outras formas.

O ciclo do inventário teve papel fundamental para fomentar as primeiras discussões sobre o Museu dos Assentados. Para a elaboração do inventário foram realizadas visitas *in loco* aos lotes da comunidade assentada e nessas oportunidades os pesquisadores da UNESP aplicaram a metodologia da história oral, utilizando um roteiro prévio de entrevista. Tais relatos orais eram gravados, posteriormente transcritos e armazenados no banco de dados, criado para o museu, com autorização dos assentados e assentadas. Durante essas interações com a comunidade, também se constituía conjunto material do futuro museu, assim, por meio das visitas a comunidade começou a compreender o que o projeto propunha e a sua relevância para a ressignificação, recriação e salvaguarda dos seus patrimônios (Gonçalves, 2019), à visão da universidade.

---

<sup>88</sup> 2015-2016, Projeto; “Patrimônios e lazeres turísticos: O Museu do Assentado no Município de Rosana/SP”, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq); 2017-2018, Projeto “Turismo cultural rural: o Museu do Assentado no Município de Rosana/SP”, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Processo 17/05615-4.

Foram ouvidos vinte e sete assentados e assentadas dos quatro assentamentos do município. Durante as entrevistas, os atores sociais tiveram suas memórias ativadas relacionadas a sua origem e territórios vivenciados até a chegada em Rosana. As entrevistas duravam em média uma hora e meia, e em alguns casos outras visitas foram feitas porque a comunidade tinha outras histórias que gostariam de registrar e objetos para guardar. A escolha de quem seria entrevistado partiu das lideranças dos assentamentos, que indicavam aqueles e aquelas que residiam a mais tempo nos assentamentos. Em alguns casos, as escolhas dos entrevistados foram devido a participação destes em projetos anteriores na UNESP.

Tais processos trouxe à luz do projeto a identificação de alguns patrimônios dos assentados e assentadas que se projeta de diferentes formas: seja na alimentação, fala, vestimentas, cuidado com a terra, saberes, fazeres e dizeres sobre o modo de vida, permanência e resistência. Resultante deste levantamento, o conjunto material conta na atualidade com pouco mais de quinhentas fotos digitalizadas que remontam o período de acampamento, infância, adolescência, celebrações religiosas e outros momentos que retratam a história de vida e vivência dos entrevistados (Moreira-Gonçalves, 2020).

O processo de inventário focou-se em entender o patrimônio cultural dos assentados por meio de suas memórias, contudo alguns objetos foram salvaguardados durante as visitas. Os *museália* procedentes dos quatro assentamentos do Município de Rosana compreendem sessenta objetos tridimensionais (Tabela 3), nove cédulas de dinheiro, entre cruzeiros e cruzados, e documentos como cartazes e anotações referentes ao período de acampamento e ocupações. Os objetos (Figura 1) estão sob a guarda do Laboratório de Arqueologia do GEPTER, na UNESP, Campus Experimental de Rosana, com o consentimento dos assentados que os cederam espontânea e momentaneamente para o Museu dos Assentados.

**Tabela 3-** Relação de objetos do Conjunto Material do Museu dos Assentados

Quantidade	Objeto	Quantidade	Objeto
1	Apontador Fixo	1	Lampião de vareta
1	Balança Fixa	4	Máquina de costura
1	Balança Manual	2	Máquina de escrever
2	Bandeira do MST	1	Máquina fotográfica
4	Bicos de Arado	2	Moedor de café
1	Boné MST	1	Moedor de carne
1	Braço de arado	2	Moedor de grãos
1	Cabaça	1	Panela de esmaltada
1	Cavadeira	2	Panela de barro
1	Chaleira	2	Panela de ferro
1	Cortador de amendoim	2	Panelas de alumínio
1	Disco de Vinil	1	Peneira de colorau
1	Enxada	1	Ralador de milho
1	Facão de Cana-de-açúcar	1	Sanducheira manual
2	Facão de capim	1	Semeadora manual
3	Ferro a brasa	1	Serrote
1	Ferro elétrico	1	Toca Disco

1	Foice de arroz	1	Travessa de Cerâmica
1	Lamparina de querosene	1	Vasilha coletora de látex

Fonte: Gonçalves, 2018 (Adaptado em 2021).

**Figura 1- Conjunto material**



Fonte: Os autores, 2019.

É interessante salientar que devido a dinâmica dos acampamentos e ocupações os assentados não possuíam o hábito de acumular objetos e fotos, uma vez que tinham que montar e desmontar acampamentos rapidamente e as lonas ao se romperem durante as chuvas, danificaram seu patrimônio material. Desse modo, a formação dos *museália* do Museu dos Assentados adquire uma função simbólica, documental e afetiva, sendo estes um dos poucos resquícios materiais desse período.

Em conformidade com o que foi apresentado, a iniciativa para a criação do Museu dos Assentados não nasceu da comunidade de assentados de Rosana, mas sim dos pesquisadores do GEPTER. No entanto, o processo de inventário, a realização do Colóquio dos Saberes, Fazeres e Dizeres do Campo em 2018 e as pesquisas desenvolvidas na atualidade junto ao Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia na Universidade de São Paulo (PPGMus-USP), vem trazendo resultados significativos para a apropriação da ideia de museu comunitário, expandido as *práxis* e reflexões museológicas, que carecem de descrição e análise pormenorizada.

### 3.2 O Inventário do patrimônio material e imaterial: uma primeira aproximação

Tendo em vista que em 2015 o GEPTER estava desenvolvendo projetos muito próximos à comunidade assentada no Porto Maria, bem como apoio ao Restaurante Rural e o Inventário Turístico, optamos por iniciar o ciclo do inventário patrimonial pelo assentamento. Uma das líderes desse assentamento, a senhora Vera Lúcia Ferreira Leão Oliveira, em 2015 foi a primeira a ser entrevistada.

A entrevista foi realizada no Restaurante Rural Porto Maria, e tanto os pesquisadores quanto a assentada, estavam confusos com a metodologia de pesquisa. Sabíamos o objetivo daquela conversa, mas a metodologia, a história oral, ainda estava em apreensão. A princípio, entendia-se que nossa entrevista era semiestruturada, meses depois quando já estávamos aplicando, conhecemos a metodologia da história oral. Assim como apontado por Carvalho (2019), que alterou o método para atuar com a comunidade, nos assentamentos em Rosana também houve a necessidade de adaptar o método, os objetivos e as formas como conduzíamos a pesquisa de acordo com a realidade e as necessidades locais.

Logo de início, percebeu-se que Vera na entrevista estava evitando tocar em determinados assuntos sobre conflitos, dificuldades e preconceitos que sofreu. Diferentemente das outras entrevistas que viriam posteriormente, a entrevista com Vera durou apenas trinta minutos. Mas foi importante para que eu pudesse adaptar a metodologia e obter os nomes de quais seriam os próximos

entrevistados, e principalmente, saber que estaríamos trabalhando com o sensível, o polêmico e o não falado.

Thompson (1992, p. 272) expõe que “falar sobre o passado pode despertar memórias dolorosas que, por sua vez, despertam sentimentos intensos que, muito fortuitamente, podem afligir o informante”. Sendo a memória seletiva e subjetiva, que busca guardar e esquecer, também há muito a aprender no esquecimento e no que não é dito, assim como suas razões. Para Lang (2013, p.74) temos que explorar e aprender com “os “não ditos”, os “não perguntados” e ainda, os “não compreendidos” pelo pesquisador naquele momento”, e muitas vezes, não conseguimos compreender no momento da interação, pois ainda não estamos preparados para o trabalho com a comunidade.

A metodologia de história oral, utilizada em todas as fases do inventário, foi relevante para estabelecer laços de confiança entre os participantes e os pesquisadores. Entendendo a pesquisa como uma conversa, os assentados se sentiam confortáveis em contar suas histórias em seus lotes. Em alguns momentos foi possível observar o desconforto deles ao saber que a entrevista estava sendo gravada, mas muitos deles, depois das entrevistas relataram experiências que acreditavam serem relevantes para si e para os pesquisadores, mas que não precisariam ser gravadas e publicizadas.

Além de Vera, outras duas pessoas foram entrevistadas no Porto Maria em 2015: Ivane Ester Pereira e Sandra Borges da Silva. No início, Vera ia com os pesquisadores aos lotes das pessoas indicadas, fazia a introdução, nos apresentava, em alguns momentos participava das entrevistas, em outros saía para conversar com os outros nas casas.

Vera foi muito importante na fase inicial do trabalho com as indicações que fazia, com sua ajuda iniciamos as entrevistas na Nova Pontal. A primeira foi a senhora Maria de Lurdes Santos de Oliveira, que todas as sextas-feiras ia até o Distrito de Primavera para vender seus bolos, doces e produtos agrícolas na feirinha. A entrevista com Lurdes foi em um momento de descanso no meio da noite. No início da entrevista Lurdes estava receosa de compartilhar suas histórias com desconhecidos, mas logo ganhou confiança, a entrevista foi longa, rica em detalhes, histórias e acontecimentos. Lurdes também indicou as próximas entrevistadas do assentamento: Neuzeme Maria da Silva Oliveira e Camila Cárceres Marssolla.



No Assentamento Gleba XV de Novembro não conhecíamos muitas pessoas, Vera havia indicado a senhora Eleonice Maria da Silva Nascimento, líder comunitária da Organização das Mulheres Unidas do Setor II (OMUS), e em uma oportunidade fomos ao seu lote para conversar sobre o projeto. Naquele momento a entrevista não foi realizada, pois a assentada não nos conhecia, por isso escolhemos deixar para outro momento. No entanto, a oportunidade foi relevante para estabelecer o primeiro contato e receber a indicação de dois outros nomes: Maria de Jesus da Silva e Maria José da Silva.

As entrevistas com Maria de Jesus e Maria José (1947-2017) foram extremamente detalhadas. As assentadas tinham grande experiência nos acampamentos e uma longa trajetória de vida em diferentes territórios. Infelizmente Maria de José faleceu em setembro de 2017, sendo assim a assentada não teve oportunidade de participar do Colóquio dos Saberes, Fazeres e Dizeres do Campo, que falaremos adiante, mas sua filha, Cacilda Aparecida Silva, esteve presente no evento e pode observar o legado deixado por sua mãe.

Eleonice além de apresentar aos pesquisadores outros assentados, também foi educadora, nos educando pela prática expandiu os objetivos e os limites da pesquisa. Na realidade a academia que é regimental, impõe prazos, metodologias, escopos e fronteiras, que dificilmente podem ser ultrapassados e reinventados. Eleonice nos levou ao Acampamento dos Agregados (ver Thomaz & Gonçalves, 2019), para que nós pudéssemos entender todos os processos da luta pela posse de terra: ocupação, acampamento e reforma agrária, e com isso qualificar nossa pesquisa.

O Assentamento Bonanza era um dos espaços em que os pesquisadores da UNESP menos tinham contato. No momento da pesquisa não conhecíamos nenhum morador da localidade, e por isso, uma reunião na Fundação Instituto de Terras do Estado de São Paulo (ITESP) foi marcada para conversar com o técnico responsável pelo assentamento. O técnico narrou a história de criação do assentamento, bem como suas características políticas, culturais, econômicas e sociais, e, além disso, informou os principais nomes do assentamento, forneceu algumas fotos e materiais de apoio.

No Assentamento Bonanza entrevistamos Amerentina Carneiro de Matos e Maria das Dores Barbosa. Por problemas técnicos, tempo diminuto, desconhecimento dos pesquisadores sobre o assentamento e

logística, não conseguimos entrevistar três pessoas no Assentamento Bonanza. Mas as entrevistas de Amerentina e Maria das Dores foram esclarecedoras e auxiliaram nos próximos passos da pesquisa. O Quadro 2 abaixo apresenta a relação das assentadas entrevistadas por assentamento e período:

**Quadro 2-** Relação de Entrevistados na Primeira Fase do Inventário

Porto Maria	Data da Entrevista	Nova Pontal	Data da Entrevista	Gleba XV de Novembro	Data da Entrevista	Bonanza	Data da Entrevista
Vera Oliveira	Agosto 2015	Lurdes Oliveira	Outubro 2015	Maria Jesus	Mai 2016	Amerentina Matos	Junho 2016
Ivane Pereira	Dezembro 2015	Camila Marsolla	Novembro 2015	Maria José	Mai 2016	Maria das Dores	Junho 2016
Sandra Silva	Dezembro 2015	Neuzeme Oliveira	Novembro 2015	Eleonice Nascimento	Mai 2016		

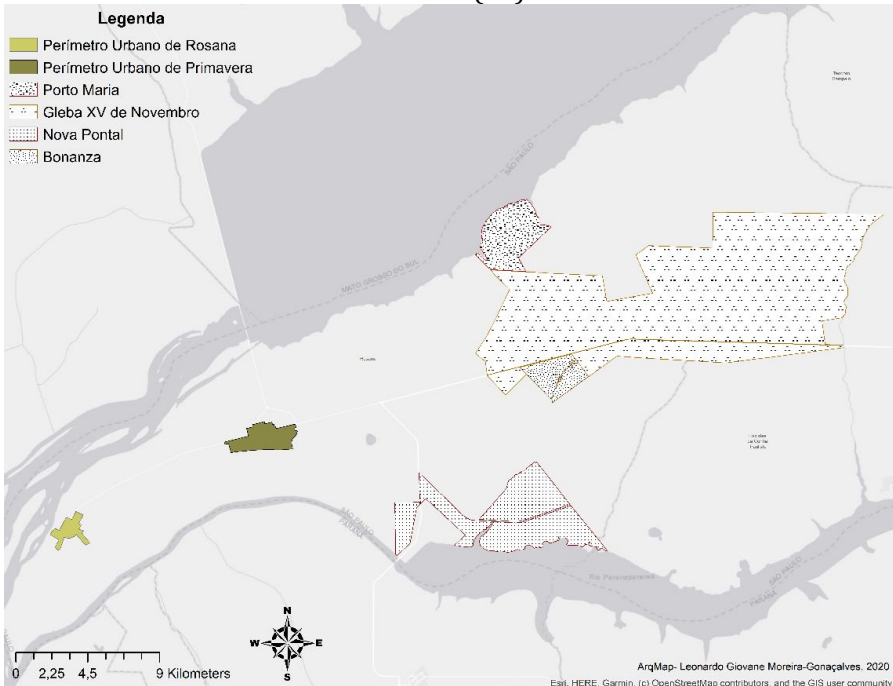
Fonte: Os autores, 2021.

Na segunda fase do inventário (2017-2018), a aproximação com a comunidade foi facilitada pelas experiências anteriores. Em função disso, ampliou-se a quantidade de entrevistados para quatro por assentamento. Contudo, mesmo conhecendo mais a localidade, seus moradores e melhor entendendo as possibilidades da pesquisa, na segunda fase buscou-se uma aproximação um tanto quanto diferente da anterior. Nesta fase as entrevistas eram agendadas com antecedência, seja por telefone ou por meio de uma visita prévia, durante essa consulta os objetivos do projeto e a metodologia eram

apresentados e, assim, cada pessoa procurada decidia se queria participar e quando.

A consulta prévia também facilitou a resolução de um dos maiores problemas da pesquisa, a logística. Os assentamentos, conforme mostra a Figura 2, são extensos e distantes do perímetro urbano de Porto Primavera, onde se localiza a UNESP, Campus de Rosana, além do isolamento geográfico, observa-se que nem todos os assentados possuíam *internet* e telefone, por isso, o contato inicial garantia que encontraríamos os assentados em seu lote e não perderíamos a viagem.

**Figura 2-** Mapa dos Perímetros Urbano e Assentamentos em Rosana (SP)



Fonte: Moreira-Gonçalves, 2020.

O contato inicial também auxiliou em ganhar confiança e estabelecer uma relação de amizade. Com essa transformação no *modus operandi*, cada pessoa foi visitada e/ou contatada pelo menos

três vezes, a primeira para o agendamento da entrevista; a segunda para realização da entrevista; a terceira para devolução de fotos e/ou objetos fotografados e escaneados, e para análise dos documentos.

Sendo a logística um dos principais problemas da pesquisa, destaca-se o papel fundamental do apoio da UNESP na superação dessa problemática. Foram feitas muitas visitas aos assentamentos e como as entrevistas duravam em média uma hora e meia, eram agendadas duas pessoas por período. A universidade sempre atendeu as requisições de transporte dos pesquisadores para ida aos assentamentos, sem este apoio, a pesquisa teria sido inviabilizada, sua amostragem seria diminuta e seu tempo de execução seria prolongado, se desdobrando em menos benefícios para os pesquisadores, comunidade e universidade.

Na segunda fase do inventário foram entrevistados no Assentamento Gleba XV de Novembro as assentadas: Dezilda Dias da Silva, Edvalda Maria da Silva, Vanda Noronha Mesquita e Maria Francisca dos Santos. Do Assentamento Bonanza: Francisco Alaor Pinheiro Siqueira, Evangelista Gomes da Rocha, Heraldo Luiz dos Santos e Maria Nilza de Souza. Do Assentamento Nova Pontal: Geni Teixeira, Ana Santa de Sá Lima, Helena Francisca de Carvalho Pino e Sonia de Paula Hoshiro Kotaki. Do Assentamento Porto Maria: Ivani Martins da Costa, Maria Aparecida Oliveira Sobral, Maria Gomes Souza e Rosane Boulduan. O Quadro 3 abaixo apresenta a relação das assentadas entrevistadas por assentamento e período:

**Quadro 3-** Relação de Entrevistados na Segunda Fase do Inventário

Nova Pontal	Data da Entrevista	Porto Maria	Data da Entrevista	Gleba XV de Novembro	Data da Entrevista	Bonanza	Data da Entrevista
Sonia Kotaki	Setembro 2017	Maria Gomes	Novembro 2017	Maria Francisca	Abril 2018	Maria Nilza	Mai 2018

Helena Pino	Setembro 2017	Maria Sobral	Março 2018	Vanda Noronha	Abril 2018	Alaor Siqueira	Julho 2018
Ana Santa	Outubro 2017	Ivani Costa	Março 2018	Edvalda Silva	Abril 2018	Evangelista Rocha	Agosto 2018
Geni Teixeira	Novembro 2017	Rosani Bolduan	Março 2018	Dezilda Silva	Agosto 2018	Heraldo Santos	Agosto 2018

Fonte: os autores, 2021.

Pela ampliação do número de entrevistas, tivemos que convidar algumas pessoas dos assentamentos que não haviam sido indicadas pelas lideranças. Ao convidar tivemos respostas positivas e negativas quanto ao convite. Uma das respostas negativas auxilia no entendimento sobre os estigmas e preconceitos a respeito dos assentados. Uma assentada mencionou que não considerava sua história relevante e que as pessoas não gostariam de ouvi-la, além disso a assentada afirmou que: *“há memórias de sofrimento que não devem ser compartilhadas”*.

Do ponto de vista de produção científica, visando refletir e publicar o conhecimento produzido nas fases do inventário, foram produzidas até o presente momento 13 artigos científicos, 10 resumos científicos, 6 capítulos de livro, 1 documentário e 1 monografia e, na atualidade, está em curso uma dissertação de mestrado. Dentre as produções, destacamos:

**Quadro 4-** Produções Científicas em Destaque sobre o Museu dos Assentados de Rosana

<b>Título</b>	<b>Proposta</b>	<b>Autores</b>
Turismo no espaço rural como instrumento de valorização patrimonial em assentamentos de reforma agrária: o caso de Rosana, São Paulo	Abordar os assentamentos rurais como territórios educativos.	Moreira-Gonçalves (2020)
La génesis y los procesos de un museo comunitario: O Museu do Assentado en el municipio de Rosana, São Paulo, Brasil	Discutir o Museu dos Assentados à luz da nova museologia e museologia social.	Moreira Gonçalves (2020)
Alimento como cultura, patrimônio, identidade e resistência: os resquícios da memória no futuro Museu do Assentado	Evidenciar os elementos da alimentação, preparo e conservação como patrimônio cultural dos assentamentos.	Gonçalves e Thomaz (2020)
As sementes do passado e os frutos do amanhã: as influências e transformações do tempo nos traços culturais do acampamento dos agregados do município de Rosana, São Paulo	Discutir as transformações culturais ocorridas nos acampamentos do passado e do presente.	Thomaz e Gonçalves (2019)
Os saberes, fazeres e dizeres do campo: o Museu do Assentado no Município de Rosana/SP	Monografia de conclusão do processo de inventário, elencando o patrimônio cultural dos assentamentos.	Gonçalves (2018)
Histórias e memórias: as brincadeiras, brinquedos, mitos, cantigas, histórias e lendas rurais como patrimônio cultural rural	Reflexionar sobre o patrimônio cultural dos assentamentos de Rosana relacionado a infância da comunidade assentada.	Gonçalves e Thomaz (2018)

O Recordar como sentido de existir: o futuro Museu do Assentado e os traços da reforma agrária no município de Rosana/SP	Discutir os resquícios da reforma agrária na memória dos assentados.	Gonçalves e Thomaz (2017)
--	--	---------------------------

Fonte: Os autores, 2021.

O inventário foi relevante para ativar as memórias que estavam adormecidas, ressignificar o patrimônio cultural dos assentados e chamá-los a uma nova proposta. O processo de musealização se deu pelas elaborações dos assentados e assentadas entrevistados, quando suas memórias foram provocadas e ativadas e os relatos orais registrados, revelando uma curadoria quanto à formação de coleção de entrevistas associada a objetos - imaterialidade e materialidade. Muitos dos objetos que foram confiados à guarda da universidade estavam despídos de sua musealidade, jogados ao relento ou esquecidos no fundo da casa. Eleonice Nascimento em uma entrevista para a Rádio TV Novo Mundo, Programa Inventores de Memórias, mencionou algo muito significativo sobre a doação dos objetos e seu significado, para assentada:

Eu acho que quando a gente doava aquilo que a gente tinha a gente tava na verdade falando: - eu tô fazendo parte desse Museu, né! Um exemplo, de uma máquina de mão era, da minha mãe, que era da minha avó, tava lá no recanto. Então ele [Leonardo] pega aquela máquina, ali com certeza mais cedo mais tarde ela ia para o ferro velho, não ia, ia acabar a história, o ferro velho ia passar aí e levar, ele não, ele pegou levou. Você sabe que quando você chegar ali naquele canto você vai olhar, você vai lembrar da mãe, vai lembrar da vó, que eu nem conheci, mas história que a minha mãe contava. O dia que meu filho lá visitar, ele vai chegar lá vai falar que podão de cortar, aquele facão de cortar arroz, quando nós viemos para Gleba XV, era pequeno, meus pais usavam para cortar várias coisas e várias coisas que tem lá (Inventores de Memória, 2021).

A fala de Eleonice mostra que por meio do inventário, da ação universitária, foi possível identificar a musealidade do objeto, sua relevância e o enxergar como *museália*. Agora a assentada, assim como outras, reconhece a musealidade das coisas, está desperta ao seu patrimônio e as locuções que este permite. Já para a universidade, essa relação simbiótica, foi produtiva em estreitar laços com a comunidade, reconhecer novos saberes e exercer sua função social. Para os pesquisadores, o inventário foi aprendizado, produção de conhecimento e processo educativo, metodologias *a priori* propostas foram revistas, aprendeu-se a trabalhar com a comunidade, a ter uma escuta sensível, respeitar o tempo dos parceiros e pouco a pouco a se decolonizar. Mas esses aprendizados não se extinguíram no inventário onde a universidade foi a comunidade.

### 3.3 O Colóquio sobre os Saberes, Fazeres e Dizeres do Campo: a comunidade na universidade

Mesmo sem gerar a ideia de criar um museu, a comunidade assentada em entrevista após entrevista passava a perceber seu patrimônio e realizar um processo museológico autônomo, fazendo a curadoria das memórias que queriam registrar e os objetos que queriam guardar. Nesse sentido, o “Colóquio sobre os saberes, fazeres e dizeres do campo”, realizado em setembro de 2018, na UNESP, Campus de Rosana, teve um papel importante, para completar um ciclo e iniciar outro, sem interrupção do processo.

O Colóquio foi organizado pelo GEPTER em parceria com o PET Turismo e, como apoio da UNESP e da Prefeitura Municipal de Rosana. A programação<sup>89</sup> do evento foi organizada em: abertura com a apresentação dos participantes do Museu dos Assentados, apresentação do inventário patrimonial e do documentário “Da estrada para o lote”<sup>90</sup>, mesa com os representantes do poder público, roda de

---

<sup>89</sup>A gravação do Colóquio está disponível na internet em uma série de vídeos. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=WPByUNq1tDo&list=PLpjdFswKFnyhDabtpZ\\_dONO-f0VU-3661](https://www.youtube.com/watch?v=WPByUNq1tDo&list=PLpjdFswKFnyhDabtpZ_dONO-f0VU-3661).

<sup>90</sup> Produzido em 2018. O documentário pode ser acessado pela internet. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1WTv8pxJyr4&t>.



conversa com as lideranças dos assentamentos sobre os saberes, fazeres e dizeres do campo, visita à exposição.

O intuito do Colóquio era dar uma devolutiva aos participantes do inventário, também informar a academia e ao poder público sobre esse relevante patrimônio, visando possíveis articulações e esclarecimentos. Por outro lado, a construção de museu que vinha se fazendo no inventário era individualizada, entre pesquisadores e entrevistados, assim, o evento seria a oportunidade de unir todos os envolvidos nos quatro anos de pesquisa.

O evento contou com a presença de vinte e dois assentados, dezenove gestores públicos, entre esses o Prefeito, Vice-prefeito, Vereadores, representantes do Conselho Municipal de Turismo (Comtur) de Rosana e do Instituto Sociocultural do Pontal do Paranapanema (Iscap), o Coordenador Executivo e o Coordenador do Curso de Turismo da Unesp, Campus de Rosana, docentes do curso de turismo e sessenta e três discentes (cinco do curso de Engenharia de Energia e cinquenta e oito do curso de Turismo).

Mais uma vez o apoio da universidade para o projeto foi indispensável, a UNESP disponibilizou dois veículos para transportar os assentados até o auditório do campus. Além disso, permitiu usar as dependências da universidade para recepcionar os visitantes, montar a exposição e para as demais ações do evento. Desse modo, segundo Moreira Gonçalves (2020, p. 370) no Colóquio:

Se hizo posible observar la sonrisa de los *assentados* cuando vieron sus fotos en los murales, sus informes orales ilustrados y sus objetos identificados; los líderes de los asentamientos municipales fueron escuchados y aplaudidos, hablando frente a la audiencia; hubo una mirada de satisfacción, orgullo y aprecio de los *assentados* por estar representados, escuchados y estar presentes en ese espacio.

Agregando valor ao que vinha sendo trabalhado no inventário, o evento permitiu a abertura ao conceito de museu comunitário, mesmo que a época fosse desconhecido pelos pesquisadores. O assentados puderam ver a magnitude de seu patrimônio,, os usos possíveis e que haviam outros, além deles, juntos nessa empreitada.

Helena Francisca de Carvalho Pino, assentada na Nova Pontal, no dia do evento deu uma entrevista a Assessoria de Imprensa de Rosana e mencionou:

Quando o [sic] Leo chegou com a proposta, me senti valorizada, pois a mulher do campo é muito esquecida, e uma universidade como a UNESP se preocupar com as mulheres é muito gratificante. É emocionante poder voltar ao passado e contar como foi a nossa trajetória, o projeto superou minhas expectativas, pois contar nossa história é contar o sofrimento e da nossa luta. Hoje vendo e recordando tudo que vivenciamos é emocionante (Prefeitura de Rosana, 2018).

O Colóquio permitiu no ambiente acadêmico uma ecologia de saberes (Santos, 2011), uma perfeita simbiose entre universidade e comunidade que naquele momento se completavam, pensavam juntos e prospectavam projetos futuros. Nos professores e principalmente estudantes que naquele momento estavam na plateia, enquanto as assentadas preenchiam a tribuna, era visível o deleite do conhecimento, a euforia de descobrir algo e a partir dali transformar. Para nós, pesquisadores que já tínhamos contato com a comunidade assentada, novas indagações surgiram, vontades ambiciosas de contribuir ainda mais com o projeto, mas para isso, precisaríamos de um olhar diferenciado, para que assim, pudéssemos vislumbrar apontamentos futuros.

#### 3.4 A museologia social entra em cena: o Museu dos Assentados e os apontamentos futuros

Quando mencionamos que atualmente entendemos o Museu dos Assentados como museu comunitário, que está constantemente se alterando, renovando e sendo repensado, é porque o contato dos pesquisadores com os conceitos da museologia só se dá em 2019, por meio da pesquisa de mestrado que vem sendo no PPGMus-USP. Mas hoje, observamos que já praticávamos museologia social sem dar

nome, já éramos e estávamos construindo um museu comunitário sem saber, assim como descrito por Lersch e Ocampo (2004, p.4)

O museu comunitário é um processo, mais que um produto. Combina e integra processos complexos de constituição do sujeito coletivo da comunidade, através da reflexão, auto-conhecimento e criatividade, processos de fortalecimento da identidade, através da legitimação das histórias e valores próprios; processos de melhoramento da qualidade de vida, ao desenvolver múltiplos projetos no futuro, e processos de construção de forças através da criação de redes com comunidades afins. É um processo coletivo que ganha vida no interior da comunidade e por isso podemos afirmar que é um museu “da” comunidade, não é elaborado fora “para” a comunidade. O museu comunitário é uma ferramenta para avançar na autodeterminação, fortalecendo as comunidades como sujeitos coletivos que criam, recriam e decidem sobre sua realidade.

A museologia social no Museu dos Assentados se insere de diversas formas, ao admitir uma nova forma de fazer museus e despertar para o patrimônio, ao valorizar as comunidades enquanto sujeitos críticos e conscientes da sua realidade, ao permitir outras vozes e ao conceber o museu está a “servir à comunidade e ao seu desenvolvimento” (Varine, 2014, p.26). Essa museologia que estávamos praticando, pouco a pouco, desvelando as nossas próprias posições colonialistas, é libertadora.

Na maioria dos casos, em minha experiência, a museologia comunitária preocupa-se em libertar as próprias pessoas da alienação cultural, ou liberar sua capacidade de imaginação ou iniciativa, ou liberar a consciência dos seus direitos de propriedade sobre seu patrimônio, tanto material quanto imaterial (Varine, 2014, p.32).

Somente com a junção do trabalho em campo com as pesquisas acadêmicas que estamos alcançando essa liberdade e desatando, pouco a pouco, as amarras da colonialidade de poder, do ser e do saber (Quijano, 2000). Mignolo (2018, p. 310) aponta que nos engajar em projetos decoloniais, “aprender a desaprender os princípios que justificam museus e universidades, e formular um novo horizonte de compreensão e de condições de vida humana, além da crença sagrada de que a acumulação é o segredo para uma vida decente”.

No entanto, aplicar a museologia social é um processo lento, difícil e que necessita ser contínuo para que ocorra a real transformação, todavia, dá resultados surpreendentes, tendo em vista que se não fosse o trabalho comprometido a comunidade não teria abraçado a proposta da universidade e hoje decidir sobre as perspectivas futuras. Em concordância a isso, entendemos que,

O processo museológico é um processo educativo e de comunicação, capaz de contribuir para que o cidadão possa ver a sua realidade e expressar essa realidade, qualificada como patrimônio cultural, expressar-se e transformar a realidade. Nesse sentido, o processo museológico é ação educativa e de comunicação (Santos, 2008, p. 137).

Nesse sentido praticamos essa museologia experimental, reflexionando nos acertos e erros, ouvindo e colaborando com a comunidade, propondo e reformulando, nos levando a “conceber o museu como um dispositivo social que parte das experiências individuais para formular enunciados coletivos, moldando as subjetividades e criando novas experiências do real” (Brulon, 2019, p.225). Como obra inacabada, os Museus dos Assentados está em constante movimento e mesmo, quando tiver sua sede, e se tiver, continuará em transformação até que a comunidade decida o oposto.

Na atualidade o Museu dos Assentados não possui sua sede física, muitos assentados querem que seja nos assentamentos, mas divergem em qual deles seria. Outros optam para que o museu fique na UNESP, ou talvez em algum prédio público na cidade. Há desencontro em quem cuidará do museu, uns mencionam que precisamos de funcionários, outros dizem que a comunidade pode se revezar. Discute-

se também o próprio nome que será dado ao museu, as peças que vão compor o acervo, o discurso expositivo e os públicos que visitarão.

Essas e outras questões estão sendo debatidas neste momento à luz da nova museologia, museologia social e as experiências trazidas pelos museus comunitários, para que a comunidade possa tomar uma decisão legítima. Os conflitos, divergência de ideias, propostas e alterações são o que movem o museu comunitário, é o que o torna vivo, eloquente e significativo para os envolvidos. Nos pesquisadores, que auxiliamos da maneira que podemos, comprometidos com o trabalho, a comunidade e a museologia, estamos assim como o museu em constante transformação, aprendendo, reaprendendo, ressignificando e criando novas museologias e saberes para além do prédio do museu e da universidade.

#### **4. Considerações Finais**

Diante deste quadro de perspectivas e apontamentos que trazemos, podemos constatar que nos encontramos em um momento de novos olhares sobre novas leituras, tanto no que diz respeito a novos princípios de gestão do patrimônio, como na aparição de uma série de novos produtos turísticos. Entendemos o Museu dos Assentados como museu comunitário, que está constantemente se alterando, renovando e sendo repensado, após o contato dos pesquisadores com os conceitos da museologia, por meio da pesquisa, verificamos que já praticávamos museologia social sem dar nome.

Consideramos ser necessário definir novas estratégias de intervenção que permitam estabelecer planejamento comum entre as políticas de proteção, conservação e investigação do patrimônio e sua valorização como recurso turístico, portanto sujeito a uma série de delineamentos técnicos de produção que permitam obter bons resultados em base à exploração racional e sustentável destes recursos, por meio de iniciativas acadêmicas de extensão que se desdobraram em ações museológicas que congregam museu comunitário, sociedade e universidade.

Asseveramos ser necessário a presença e a participação de profissionais que, com um amplo conhecimento da problemática do patrimônio cultural em todos seus aspectos (legislação, documentação, catalogação, conservação e restauração, e difusão cultural), sejam

capazes de unir patrimônio, museologia e turismo dentro do respeito e do princípio de sustentabilidade. Somente uma boa gestão do patrimônio cultural poderá arbitrar soluções eficazes aos muitos problemas que a conservação deste tem em nossos dias.

Neste contexto histórico, como sujeitos sociais e investigadores da cultura, é necessário ter a responsabilidade de atuar junto às comunidades. Não se esquecendo, é claro, que os maiores interessados e implicados no processo são as comunidades e, por isso, as ações de turismo, museologia, ou quaisquer outras áreas, devem estar em diálogo constante com as comunidades.

As ações extensionistas, como visto, são eficazes na formação de profissionais responsáveis, que respeitam a comunidade, investigadores e cidadãos. A universidade, por sua vez, aprende a reconhecer outros saberes, se torna plural e polifônica. As comunidades, reconhecem e aprendem novas formas de gerir seu patrimônio, se empoderam e fortalecem seus saberes. A simbiose entre universidade e museus comunitários é clara quando desenvolvida com responsabilidade e comprometimento, os benefícios necessitam ser mútuos entre os envolvidos, afinal “a museologia que não serve para a vida, não serve para nada” (Chagas & Bogado, 2017).

## Referências

Brasil (1988). Constituição. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República. <https://d.docs.live.net/fe83fbd44f5a8549/10.26512/museologia.v8i1.6.27327>.

Brasil (2018). *Resolução n. 7, de 18 de dezembro de 2018*. Estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei nº 13.005/2014, que aprova o Plano Nacional de Educação – PNE 2014-2024 e da outras providências. Diário Oficial da União.

Brulon, Bruno (2019). Museus, patrimônios e experiência criadora: ensaio sobre as bases da Museologia Experimental. In: Magalhães, F. *et al. Museologia e Patrimônio*. Volume 1. Portugal: Instituto Politécnico de Leiria.

Carvalho, Silmara Küster de Paula (2019). “Luta, resistência e conquista”: a extensão universitária no Ponto de Memória da Estrutural, Distrito Federal. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, 8(16), p. 310-329, jul-dez. <https://d.docs.live.net/fe83fbd44f5a8549/10.26512/museologia.v8i16.27327>.

\_\_\_\_\_. (2018). Museologia social e direitos humanos: a extensão universitária como exercício de cidadania. In: Magaldi, M. B.; Brito, C. C. (Org.). *Museus & museologia: desafios de um campo interdisciplinar*. Brasília: FCI-UnB, p. 157-175.

Cnpq. (2021). *Grupo de Estudos e Pesquisas em Turismo no Espaço Rural-GEPTER*. Diretório dos Grupos de Pesquisa CNPq. Recuperado em 20 jan. 2021, de <http://dgp.cnpq.br/dgp/faces/home.jsf>.

Chagas, Mario & Bogado, Diana (2017). A museologia que não serve para a vida, não serve para nada: o Museu das Remoções como potência criativa e potência de resistência. In: Calabre, L. Cabral, E. Siqueira, M. & Fonseca V. (org.). *Memória das olimpíadas no Brasil: diálogos e olhares*, 1.ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 139-146.

Cury, Marília Xavier. (2005). *Exposição: Conceção, Montagem e Avaliação*. São Paulo: Annablume.

\_\_\_\_\_. (2020a). Povos indígenas e Museologia – experiências nos museus tradicionais e possibilidades nos museus indígenas. In: Brulon, B. *Descolonizando a museologia: museus, ação comunitária e descolonização*. Paris: ICOM/ICOFOM.

\_\_\_\_\_. (2020b). *Museus etnográficos e indígenas - aprofundando questões, reformulando ações*. 1. ed. São Paulo. Brodowski: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, ACAM Portinari; Museu de Arqueologia-USP.

\_\_\_\_\_. (2021). Política de gestão de coleções: Curadoria indígena, processo colaborativo e museu universitário. *Revista CPC (USP)*, 15, p. 165-191.

Deus, Sandra de. (2020). *Extensão universitária: trajetórias e desafios*. Santa Maria: PRE-UFSM.

Fernandes, Marcelo Costa. *et al.* (2012). Universidade e a extensão universitária: a visão dos moradores das comunidades circunvizinhas. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, 28(4), p. 169-194. [doi.org/10.1590/S0102-46982012000400007](https://doi.org/10.1590/S0102-46982012000400007).

Follmann, Jose Ivo (2014). Dialogando com os conceitos de transdisciplinaridade e de extensão universitária: caminhos para o futuro das instituições educacionais. *R. Inter. Interdisc. INTERthesis*, Florianopolis, 11(1), p. 23-42, jan./jun. <https://doi.org/10.5007/1807-1384.2014v11n1p23>.

Forproex (2006). *Indissociabilidade ensino-pesquisa-extensão e a flexibilização curricular: uma visão da extensão*. Porto Alegre: UFRGS.

\_\_\_\_\_. (2012). *Política Nacional de Extensão Universitária*. Manaus: Fórum dos Pró-Reitores das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileiras.

Gonçalves, Leonardo Giovane Moreira (2018). *Os saberes, fazeres e dizeres do campo: o futuro Museu do Assentado no município de Rosana/SP*. Monografia (Turismo). Unesp, Rosana, São Paulo.

\_\_\_\_\_. (2019). Afinal, o que é museu? Reflexões introdutórias sobre a nova museologia, museologia social e o Museu do Assentado. In: *VIII Mostra Científica de Turismo*, Rosana: Unesp.

Gonçalves, Leonardo Giovane Moreira & Thomaz, Rosangela Custodio Cortez (2020). Alimento como cultura, patrimônio, identidade e resistência: os resquícios da memória no futuro Museu do Assentado. In: *13ª Fórum Internacional de Turismo do Iguaçu*, Foz do Iguaçu/PR.



\_\_\_\_ (2018). Histórias e memórias: as brincadeiras, brinquedos, mitos, cantigas, histórias e lendas rurais como patrimônio cultural rural. *Geografia em Questão*, 11, p. 129-150.

\_\_\_\_ (2017). O Recordar como sentido de existir: o futuro Museu do Assentado e os traços da reforma agrária no município de Rosana/SP. *Revista Geográfica Acadêmica*, (11), p.143-156.

Inventores de Memórias (2021). *Inventores de memórias*. São Paulo: Radio TV Mundo Novo, Condo Cultural, segunda temporada, ep. 8. Programa de Rádio. Disponível em: <https://archive.org/details/inventoresdememorias14>.

Lang, A. B. da S. G (2013). Trilhas de pesquisa, convicções e diversidades In: Santiago, R. & Magalhães, V. B de. *Depois da utopia: A história oral em seu tempo*. São Paulo: Letra e Voz: Fapesp.

Lersch, Teresa Morales & Ocampo, Cuauhtémoc Camarena (2004). O conceito de museu comunitário: história vivida ou memória para transformar a história? In: *Conferencia Nacional de la Asociación Nacional de Artes y Cultura Latinas*, Kansas City.

Mattos, Yára (2012). Diálogo, sentido e significado no Ecomuseu da Serra de Ouro Preto/MG. In: Martins, M. T. R. *Atas do IV Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários*. Belém: Ecomuseu da Amazônia.

\_\_\_\_. (2021). *Projetos de Extensão*. Currículo Lattes. Recuperado em 11 jun 2021 de <http://lattes.cnpq.br/3935542510544813>.

Mignolo, Walter. (2018). Museus no horizonte colonial da modernidade: garimpando o museu (1992) de Fred Wilson. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, 7(13), p.309-324.

Minuzzo, David Kura & Zen, Ana Maria Dalla (2016). Reflexões em torno de um percurso no campo da museologia social. In: Zen, Ana Maria Dalla (org.) *Aulas de museu*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 19-36.

Moreira Gonçalves, Leonardo Giovane (2020). La génesis y los procesos de un museo comunitario: O Museo do Assentado en el municipio de Rosana, São Paulo, Brasil. In: *Coloquio Internacional Museología Participativa, Social y Crítica*, Santiago de Chile.

Moreira-Gonçalves, Leonardo Giovane (2020). Turismo no espaço rural como instrumento de valorização patrimonial em assentamentos de reforma agrária: o caso de Rosana, São Paulo. *Turismo e Sociedade*, Curitiba, 13(3), p.121-142, set-dez. <http://dx.doi.org/10.5380/ts.v13i3.76863>.

Pinho, Silvia Aparecida da Silva (2019). *Histórico do Câmpus*. Universidade Estadual Paulista. Recuperado em 15 de jun. 2021 de <https://www.rosana.unesp.br/#!/sobre-o-campus/historico-do-campus>.

Ppgmus Unirio (2021). *Projetos de Pesquisa*. Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO. Recuperado em 15 de jun. 2021 de <http://www.unirio.br/ppg-pmus/projetos-de-pesquisa>.

Prefeitura de Rosana. (2018). *Poder executivo participa do I colóquio sobre memória de assentados realizado pela Unesp Rosana*. Prefeitura de Rosana. Recuperado em 15 de jun. 2021 de <http://www.rosana.sp.gov.br/noticia/?id=1002>.

Quijano, Anibál (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Lander, E. (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Santos, Boaventura de Sousa (1996). *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 2.ed. São Paulo: Cortez.

\_\_\_\_\_. (2011). Epistemologías del Sur. *Utopia y Praxis Latinoamericana*, Venezuela, 16(54), p.17-39, jul-set.

\_\_\_\_\_. (2004). *A Universidade no século XXI: para uma reforma democrática e emancipatória da Universidade*. São Paulo: Cortez.

Santos, Maria Célia Teixeira Moura (2008). Museu e educação: conceitos e métodos. In: \_\_\_\_\_. *Encontros Museológicos: reflexões sobre a museologia, educação e o museu*. Rio de Janeiro: IPHAN.

Santos, Suzy Silva (2017). *Ecomuseus e Museus Comunitários nos Brasil: estudo exploratório de possibilidades museológicas*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia, Universidade São Paulo, São Paulo.

Sobreiro Filho, José (2012). A luta pela terra no Pontal do Paranapanema: história e atualidade. *Geografia em Questão*, 5(1).

Thomaz, Rosangela Custodio Cortez & Gonçalves, Leonardo Giovane Moreira (2019). As sementes do passado e os frutos do amanhã: as influencias e transformações do tempo nos traços culturais do acampamento dos agregados do município de Rosana, São Paulo. *Geosaberes: Revista de estudos geoeeducacionais*, 10, p.1-16 <https://doi.org/10.26895/geosaberes.v10i21.716>.

Thompson, P. (1992). *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Universidade Estadual Paulista (2020). *Resolução Unesp Nº 75, De 18 de Novembro de 2020*. Dispõe sobre o Regimento Geral da Extensão Universitária e Cultura na Unesp.

Varine, Hugues de. (2014). O museu comunitário como processo continuado. *Cadernos do CEOM*, 27(41), p.25-35.

\_\_\_\_ & Mattos, Yara. (2019). La Contribution des Ecomusées à l'Éducation à l'Environnement: le cas de l'Ecomusée de la Serra de Ouro Preto, Brésil. *l'Education Relative à l'Environnement*, 15(1). <https://doi.org/10.4000/ere.4667>.

Zen, Ana Maria Dalla (2014). Entre a Utopia e a Atopia: a experiência do Programa Lomba do Pinheiro, Memória, Informação & Cidadania, Porto Alegre-RS. *Cadernos do CEOM*, Santa Catarina, 27(41), p. 355-372.

\_\_\_\_ (2011). Museu de rua, inclusão & harmonia social reflexões em torno de uma metodologia para museus comunitários. In: *III Seminario de Investigación en Museología de los Países de Lengua Portuguesa y Española*, Buenos Aires, p. 231-241.

\_\_\_\_, Silva, Cláudia Feijó da & Minuzzo, David Kura (2009). A preservação do patrimônio imaterial da comunidade do bairro Lomba do Pinheiro, Porto Alegre, RS: as pessoas e suas histórias de vida. In: *I Seminario de Investigación en Museología de los Países de Lengua Portuguesa y Española, Portugal*, p. 82-92.

**O PATRIMÔNIO EDUCATIVO DE UMA  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO BÁSICA:  
MEMÓRIA E FORMAÇÃO DE IDENTIDADE**

**Ana Paula Borges Eloi**

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-9571-0296>

**Ivana Marta da Silva**

Escola Estadual Raul Saddi, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-6555-9118>

**Reginaldo Alberto Meloni**

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-4664-1079>

*A casa – rústica ou solarenga – sem história visível, só por sombras, tintas surdas: a janela parapeitada, o patamar da escadaria, as vazias tarimbas dos escravos, o tumulto do gado? Se eu conseguisse recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro e real, já havido. Infância é coisa, coisa? (Rosa, 2001, p. 98).*

## **1. Introdução**

Quase todas as instituições escolares no Estado de São Paulo não conhecem a sua própria história. Isso ocorre por pelo menos dois motivos: 1. há uma grande circulação dos sujeitos escolares (os estudantes naturalmente avançam para outros níveis de ensino, mas os agentes escolares também circulam muito pelas instituições); 2. não há políticas públicas consistentes que tenham como objetivo a

preservação da memória escolar, a conservação do patrimônio educativo ou a elaboração da história da educação.

Essa ausência de mecanismos de preservação da memória contribui para que as comunidades escolares não se reconheçam e não compreendam a cultura escolar que produzem e que fazem parte da memória afetiva e da formação das crianças e dos jovens em um período de descobertas pessoais.

Nesse processo, projetos muitas vezes de grande valor formativo não se mantêm como tradição. Experiências se perdem e, muitas vezes, o que prevalece é o senso comum que se reflete em afirmações do tipo: “a escola pública é ruim”, “a escola pública é violenta”, “os estudantes não querem aprender” etc.

Há projetos que procuram romper com esta lógica e resgatar a história das instituições escolares, as trajetórias, as experiências vivenciadas e as culturas que emanam das ações realizadas pelos agentes escolares e da instituição como realidade física composta por espaços e tempos. Em geral são projetos isolados que têm como objetos de estudo instituições escolares icônicas para a educação, localizadas nos centros das grandes cidades, representantes de grupos sociais predominantes em certo período e detentoras de uma reputação quase sempre difusa que se apoia em mitos de grandiosidade e suposta excelência existentes em um passado remoto.

Estas instituições normalmente são investigadas como símbolos do investimento realizado, no passado, na construção de prédios suntuosos e na aquisição de materiais pedagógicos. Em geral, são essas escolas que recebem maior atenção dos historiadores da educação, seja para a investigação do currículo composto por áreas do conhecimento, programas de ensino práticas pedagógicas etc, seja para analisar os espaços e os tempos escolares e os objetos de ensino.

A materialidade dessas instituições tem sido utilizada como uma importante fonte de informação para a compreensão da circulação de ideias, dos processos educativos e das transações comerciais. Os objetos, reconhecidos como cultura (ou culturas?) material escolar, também se constituem como fontes documentais para a investigação das práticas escolares envolvendo, por exemplo, as metodologias e as concepções de ensino em cada época (entre outros, Madi Filho, 2013; Meloni & Alcântara, 2019; Souza, 2013).

Normalmente, a investigação da cultura material escolar precisa ser precedida de um longo processo de organização desse material. Especialmente quando se trata de objetos de ensino de ciências, a maioria das escolas os mantém misturados, sujos e mal acondicionados. Como não faz parte da atividade fim da escola, é muito raro que a equipe escolar domine as ações básicas para a conservação patrimonial dos objetos de educação em ciências, entre as quais, a limpeza correta, a identificação e a classificação dos objetos. É por esse motivo que essas operações são realizadas apenas em um pequeno número de instituições.

No entanto, o reconhecimento de um patrimônio não ocorre de forma neutra, objetiva ou sem motivações de ordem política e social (Cadavez, 2019). Todas as escolas possuem uma história. Todas as instituições educativas, são importantes em determinadas comunidades, promovem culturas específicas e estão envolvidas em histórias de vida de muitos sujeitos, mas apenas algumas delas têm merecido atenção, seja da academia, seja do poder público.

Pode-se dizer que, sem exceção, todas as instituições são/possuem um patrimônio cultural que deve ser preservado e, uma vez que ao sejam reconhecidas em uma comunidade como instrumento de formação e produção de cultura, se constituem como “portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (Constituição da República Federativa do Brasil, 1988, Artigo 216).

Neste sentido, este artigo apresentará os resultados de um projeto que tem como objetivo contribuir para a preservação da memória escolar de uma instituição de ensino situada na periferia da cidade de Diadema, SP e verificar aspectos das relações que os sujeitos estabelecem com a instituição escolar através da memória das práticas escolares mediadas pelos objetos de ensino.

A investigação privilegia o acervo fotográfico e os materiais de ensino de ciências, mas não desconsidera outras materialidades da escola. O desenvolvimento do projeto foi orientado por algumas questões norteadoras. Quais as relações dos objetos com a memória escolar? Qual é a cultura material escolar da instituição de interesse? Como os objetos de ensino de ciências participaram da relação dos sujeitos com a escola?

O texto a seguir está dividido em 3 seções. A primeira trata da memória escolar: o que é a memória escolar; do que se constitui a memória escolar; como a memória escolar pode ser um objeto de pesquisa. A segunda e a terceira seções apresentarão dois aspectos do projeto de preservação da memória e conservação da cultura material da escola. A segunda seção apresentará o trabalho que vem sendo realizado com o acervo fotográfico discutindo o processo de conservação e as marcas da instituição: as especificidades da sua criação; as características da comunidade escolar e a sua materialidade. A terceira seção tratará das ações que vêm sendo realizadas para constituir o acervo dos objetos de educação em ciências.

## **2. A memória escolar**

Todos vivemos os tempos da escola. E temos memórias desse período: um diretor severo, um professor compreensivo, algumas aulas enfadonhas, as cópias e as repetições sem sentido, os momentos de aprendizagem deliciosos, as aulas marcantes, as traquinagens e os pitos carinhosos da dona fulana, a dona beltrana com suas manifestações do carinho materno que ensinavam e também educavam, os amigos “para toda vida”, os primeiros olhares tímidos que enviávamos ou que recebíamos no pátio.

As memórias escolares reproduzem espaços e tempos: quem não se lembra do pátio nas horas da entrada na escola e do recreio? Quem não se lembra dos cantos onde muitos se refugiavam nas observações e nos pensamentos tentando entender os seus sentimentos e o seu próprio corpo? Quem ainda não guarda na memória o som do sinal que controlava todos os movimentos, inclusive os fisiológicos? Quando nos lembramos dos tempos da escola, ainda é possível ouvirmos, mesmo no silêncio, a enorme gritaria que acontecia nos jogos e nas brincadeiras na quadra.

Normalmente, fazem parte das lembranças os ritmos, os movimentos, os sabores e os odores. É muito comum que, mesmo após muito tempo, ainda estejam na memória o sabor das merendas e os aromas das cozinhas escolares onde as “tias” merendeiras faziam delícias com (o que hoje supomos) os raros ingredientes culinários de que dispunham. É verdade que também havia outros aromas: os



cheiros do ar saturado das salas de aula; o odor dos insuportáveis desinfetantes usados nos sanitários ou o aroma de café que exalava das impenetráveis salas dos professores. A memória nos transporta para a escola que foi (ou que ainda é?) em seus simbolismos, em suas práticas, em suas culturas.

Mas a memória não é uma lembrança fugidia ou apenas um sentimento nostálgico que nos emociona ou que nos transporta ao passado. A memória pode nos *religar* com algo, como desejava o sujeito descrito na epígrafe por Guimarães Rosa. Parado em frente à casa *rustica ou solarenga sem história visível* seu desejo era se religar à infância, ao *já havido*. Não há ali ninguém que possa contar seu passado, nem gente viva, nem nada escrito, mas há a casa rústica, há a materialidade, há objeto que pode religar o agora com o antes.

As imagens da memória estão relacionadas aos vestígios de uma realidade ou são construções de nossa imaginação? O que emerge na memória são lembranças individuais e intransferíveis ou há memórias comuns, reconhecíveis por um grupo? Como a escola de agora, com suas *sombras e tintas surdas*, com seus ritmos, sons e odores, com seus espaços e seus objetos pode religar com o *já havido*, com a infância? Quais as relações entre a materialidade escolar e as culturas que formam o que somos? Seria útil para a escola de hoje que essas lembranças fossem estimuladas?

Em uma obra já clássica Le Goff (1996, p. 423) chama a atenção para os vários campos que se dedicam ao estudo da memória como “propriedade de conservar certas informações”: a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia ou a psiquiatria. Mas se, por um lado, a memória pode “guardar certas informações”, também pode promover sentimentos e estimular a formação de identidades construídas a partir da educação formal ou das experiências comuns vividas no ambiente escolar.

A instituição escolar, vista muitas vezes como a casa rústica do conto de Guimarães Rosa, sem memória e *sem história visível*, expressa sempre um conteúdo simbólico importante. Toda escola tem uma história, toda escola possui uma materialidade que está associada a uma cultura que deve ser preservada. Nesse sentido, alguns aspectos da memória estão relacionados com a necessidade de desconstruir a ideia de memória como processo de armazenamento e recuperação de experiências individuais para pensá-la como um instrumento da

formação de identidades coletivas. Assim, na sequência, serão desenvolvidas as ideias de que a memória é formadora, a memória é coletiva e a memória tem conteúdos.

### **3. A memória como “cultura encarnada”**

Uma equipe de estudantes tem a sua frente um microscópio. Pela primeira vez esses estudantes irão observar os micro-organismos que habitam uma gota de suas salivas. Os estudantes não irão ver os micro-organismos, mas observar, discutir, comparar, descrever, registrar, relacionar com as teorias dos livros didáticos. Os estudantes irão experimentar procedimentos que dificilmente seriam possíveis em outro ambiente que não seja o da escola.

Alguns desses estudantes desenvolverão saberes que extrapolam muito os conceitos científicos ou os fenômenos naturais. Alguns desses estudantes guardarão na memória pelo resto de suas vidas as experiências vivenciadas naquele momento, as características daquele ambiente, os detalhes do microscópio, as imagens observadas na lâmina. É possível que essa formação seja incorporada e utilizada em outros momentos das suas vidas. Por exemplo, quando o adulto, muito tempo depois, for a uma exposição de artes plásticas ou ler um livro talvez se lembre da diferença fundamental entre ver no sentido de perceber pela visão e enxergar como um processo de construção de sentidos.

Dessa forma, a memória não é um arquivo do qual se recupera lembranças, mas uma “cultura encarnada” (Escolano, 2017, p. 201) que nos transforma e que compõe aquilo que somos. Entre outros exemplos, Agustin Escolano (2017) apresenta padrões de comportamento que são inculcados na escola: a atitude que se assume no ato da leitura, o gesto da mão no ato da escrita, as formas de expressão oral e as formas de uso da matemática.

A esses podem ser somados outros tantos como os relacionados às relações com outros sujeitos ou com os símbolos da nação e às atitudes em relação às ciências. Por exemplo, é na escola que somos condicionados a ter certos comportamentos em relação à bandeira nacional ou às autoridades. É nas aulas de ciências que somos levados a observar (enxergar, além de ver) as estrelas ou as cores do

arco-íris; é na escola que racionalizamos e desenvolvemos certos comportamentos respeitosos em relação ao meio ambiente.

Em todos esses casos desenvolvemos comportamentos e atitudes que nos acompanham em nossa forma de se relacionar com o mundo tanto intelectualmente, como fisicamente e todas essas situações podem ser mediadas pela materialidade que fez parte dessa vivência: a bandeira da pátria, os uniformes escolares ou os objetos de educação em ciências. E essa materialidade remete ao passado, religa ao *já havido*, transporta aos tempos escolares e nos provoca. Como descreve Guimarães Rosa: “Infância é coisa, coisa?”.

Quem não se lembra com algum orgulho a lição aprendida quando revê um livro didático antigo em que estudou? Quem não se lembra da aula sobre os seres vivos ao se deparar com o velho microscópio? A materialidade pode fazer emergir situações comuns que estavam esquecidas e promover lembranças coletivas e identidades que sequer imaginávamos que existiam. Os objetos escolares, como instrumentos que mediaram essas experiências podem trazer a tona essa memória adormecida, esses valores inculcados e essa “cultura encarnada” que está presente, mas em silêncio.

#### **4. A memória coletiva**

Os objetos escolares organizados e expostos podem promover uma articulação da comunidade com a instituição escolar para além do imaginado. De acordo com Escolano (2017, p.200) “é possível que, ao reativar os conteúdos da memória, os sujeitos reflitam sobre as aprendizagens pessoais e comunitárias, daquela etapa distante de seu desenvolvimento escolar, como também sobre as permanências, metamorfoses e mudanças operadas nos modelos de cultura [...]”.

Voltamos ao laboratório de Biologia. Quais experiências comuns podem ser obtidas pelos estudantes com a atividade de observação dos microrganismos pelo microscópio? Certamente essa é uma questão muito difícil de responder. Em cada caso uma experiência diferente, em cada cabeça uma intenção, uma motivação, uma memória. O que é certo é que a escola promove situações de aprendizagem que são assimiladas de forma individual, mas também cria comportamentos comuns. Em outros termos podemos dizer que “a

cultura da escola [...] passou a fazer parte da nossa memória individual e coletiva” (Escolano, 2017, p. 177).

Se, por um lado não se pode saber qual o significado construído por cada sujeito da aula ministrada ou o que a memória de cada estudante filtrou e o que descartou daquele momento, por outro lado há aspectos da organização escolar que são comuns os quais todos se recordam quase da mesma forma. Assim, é possível identificar aspectos da vida escolar que são percebidos de forma muito semelhante pelos sujeitos, tais como: os tempos, os espaços, as festividades, os jogos, as solenidades, as aulas e os seus objetos.

Essa memória coletiva forma os sujeitos e também os identifica e por isso, como afirma Le Goff (1996, p. 426), é um campo de disputas na luta pelo poder: “Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva”.

Esse seria um dos impedimentos para a preservação da memória e para a conservação do património educativo? Esse ponto justifica o fato de que a historiografia da educação ou os projetos de preservação da memória e do património escolar tenham como objetos, principalmente, as escolas criadas para atender certos grupos dominantes nas relações de poder?

Se essa questão tiver sentido, então os projetos que visam a escrever uma história das escolas de periferia e preservar os seus conteúdos de memória conservando o seu património cultural têm, além do aspecto acadêmico, também um forte conteúdo político que deve ser destacado. Como afirmamos desde o início, toda escola tem uma história que deve ser contada e a sua materialidade é uma das fontes desse conhecimento.

Assim, a valorização do património escolar torna possível transformar as potencialidades da memória em um instrumento de formação e de valorização da instituição escolar junto à comunidade, de construção de uma memória coletiva e de identidades que caracterizam as comunidades escolares que passaram pelas instituições. E é o aspecto do conteúdo da memória que iremos tratar nessa terceira subseção.

## 5. Os conteúdos da memória

O prédio inconfundível, o pátio com os bebedouros e a cantina, a biblioteca, as salas de aula, os laboratórios, a bandeira nacional, os troféus ganhos nos jogos escolares, as placas comemorativas, os objetos de ensino. Apesar de algumas especificidades, a escola como instituição social tem se constituído como um espaço mais ou menos comum nas sociedades modernas com seus signos – lugares, símbolos, ritmos, odores, sabores, objetos etc - que cumprem ao mesmo tempo as funções formativas formais e a promoção de sentidos.

O espaço escolar (e mesmo o seu entorno) contém signos que ficarão na memória e na formação das identidades. Mas não se pode reduzir este processo à relação entre os sujeitos com o espaço físico. Fazem parte desses processos de construção sentidos, por exemplo, os símbolos, as festas, os odores, os objetos de uso pessoal. E tais processos podem ser exemplificados pela análise de dois trabalhos: um sobre o currículo e outro sobre os uniformes escolares.

O primeiro trabalho foi realizado com estagiários de um curso de formação de professores e tinha como objetivo experimentar outras dimensões – “pessoais, sociais e históricas que não tem a prescrição como fator determinante” (Rosa, Ramos, Corrêa & Almeida, 2011, p.215) - para a construção do currículo. Em uma das situações foram propostas as seguintes questões para os estagiários: “Que odores são sentidos no ambiente da escola onde se realiza seu estágio? Que memórias são acionadas a partir desses odores?” (Rosa, Ramos, Corrêa & Almeida, 2011, pp.206 e 207).

Os relatos apresentados pelos estagiários revelam que muitos retinham na memória lembranças desse sentido vivido nos tempos da escola. Um dos estagiários descreve que “ao chegar, antes mesmo de passar pelo portão, senti aquele cheiro de terra molhada misturada à poeira da estrada e ao cheiro de mato, o mesmo odor que eu percebia, quando aluna” [...] e, na sala dos professores, “uma mescla de cheiro de café com fumaça de cigarro” (Rosa, Ramos, Corrêa & Almeida, 2011, p.207) que a transportou para o passado.

Em outro caso, o estagiário reconheceu 3 odores que o fizeram lembrar da escola em que estudou: o do banheiro, o da poeira da biblioteca e o da cantina. Esses relatos indicam como, por exemplo, os

odores podem ser um dos elementos da constituição dos sujeitos e como uma “memória encarnada” pode emergir a partir de alguns estímulos promovendo lembranças e produzindo identidades.

O outro trabalho se refere aos uniformes escolares. Trata-se de um trabalho no qual a autora procura investigar a sua própria memória escolar incluindo seus afetos e seu próprio corpo. O trabalho buscou compreender quais os sentidos que eram promovidos pelos uniformes escolares no contexto da ditadura militar argentina no final dos anos de 1970 (Dussel, 2018).

A autora argumenta que os uniformes escolares em sociedades multiculturais tinham como objetivo “*promover identidades y disciplinar cuerpos de forma homogénea*” (Dussel, 2018, p.321) e que, em suas lembranças, ele era usado para manter os corpos quietos, uma vez que se fossem encontradas manchas ou sujeiras nos uniformes que eram brancos havia castigos e humilhações públicas. Assim, a imagem dos uniformes escolares desperta alguma angústia a ponto de a autora declarar que “*los odiaba aposionadamente*” (Dussel, 2018, p.322). Para os objetivos desse texto é suficiente perceber como os objetos escolares se ligam às memórias dos sujeitos.

E é com a expressão “os conteúdos da memória” (Escolano, 2017, p.186) que Agustín Escolano (2017, p.199) descreve construções, espaços e objetos que podem se configurar como instrumentos de “mediações-vestígio, que circulava no pequeno universo da instituição educativa” e que tanto oferecem pistas dos processos educativos e da cultura escolar da instituição como podem, se conservados organizados e expostos à comunidade, fazer com que a escola se torne uma referência da *cultura encarnada* e da formação dos sujeitos de uma comunidade.

Assim, embora se reconheça uma “imprecisão da noção de ‘lugares de memória’” (Gonçalves, 2012, p.11), as características da escola permitem que ela seja identificada como “lugar de memória” tal como proposto por Pierre Nora (2008). De acordo com essa noção “os lugares de memória são simultaneamente materiais, simbólicos e funcionais” (Nora, 2008, p.111), tais como se verifica na escola. Por exemplo: o microscópio usado pela equipe de estudantes na aula de ciências tem uma constituição física que precisa ser conservado, um aspecto funcional relacionado aos conteúdos da ciência e um aspecto simbólico que promove sentidos sobre a ciência ou sobre a natureza.

Os lugares de memória organizados na escola podem *religar*, no sentido que fala Guimarães Rosa na epígrafe desse texto, os sujeitos com seu passado. Ao indicar aos investigadores 4 marcos conceituais para “guiar a leitura dos materiais” Abreu Junior (2005, p.155) oferece uma pista de possíveis processos que se colocam em movimento quando um sujeito entra em contato com objetos do seu passado.

Nesse trabalho, Abreu Junior se inspira em elementos da literatura para descrever como um objeto esquecido ou um sinal imperceptível podem ser percebidos por um olhar dirigido. Entre os marcos conceituais indicados por Abreu Junior (2005), está o que o autor denomina como o efeito Madeleine em referência à famosa passagem da obra “Em busca do tempo perdido” na qual Proust narra as lembranças do momento em que após muitos anos degustou novamente o chá com bolinhos chamados madalenas.

Proust inicia a narrativa afirmando:

É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Ele está oculto, fora do seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca (Proust, 1990, p. 48).

Se, por um lado, talvez seja um exagero afirmar que a memória não pode ser evocada pela inteligência, por outro lado reconhece-se que os objetos podem estimular os sentidos da memória. E essa sensação pode ocorrer por acaso, quando por acidente nos defrontamos com algum objeto do passado, ou pode ser estimulada nos sujeitos que passaram pela escola no contato com o ambiente e com os objetos escolares. Abreu Junior (2005, p.155) descreve essa situação como um momento de descoberta.

Trata-se da “sensação que nos daria esse objeto material”, ao provocar em nós impressões oscilantes que, num instante, parecem muito fortes e

significativas, mas, no momento seguinte, tornam-se vagas e se esvanecem. Entretanto, fica uma sensação incômoda de que perdemos algo de importante nessa impossibilidade de rememoração não só de fatos, mas até de lugares que fizeram parte de nossa vida [...]

Por que não explorar essa possibilidade nas escolas e provocar uma inquietação e uma aproximação dos sujeitos com a instituição escolar? O resgate de objetos pode representar uma aproximação da comunidade com a escola, uma reaproximação e um reconhecimento do papel da instituição no processo de construção de uma identidade.

Para isso é necessário, quase sempre, um trabalho arqueológico nas salas de despejo, nas gavetas esquecidas e nos chamados “arquivos mortos”. O inventário e a organização de objetos esquecidos oferecem a possibilidade do despertar de um sentimento de afeto pela instituição e um instrumento de apoio pedagógico e de valorização da escola.

É reconhecido que “o contato com uma situação museográfica pode suscitar a recuperação, por parte dos sujeitos, de imagens relacionadas às suas vivências escolares” (Escolano, 2017, p.223). Para isso é preciso entender que “os restos da escola são, pois, materialidades com memória” (Escolano, 2017, p.227) e que o contato com os objetos pode suscitar várias emoções, sentimentos e informações indiciárias sobre o passado e a cultura produzida naquele espaço.

Em resumo, é preciso recuperar os conteúdos da memória para *religar* os sujeitos à escola e torna-las referências culturais de suas comunidades. Todas as escolas têm uma história, todas as instituições escolares têm uma memória, têm uma cultura e têm uma materialidade que pode e deve ser conservada e utilizada em benefício da educação, da instituição escolar e da possibilitar de que a comunidade possa contar a sua própria história.

Na próxima seção serão apresentadas as características de uma instituição escolar descritas, em parte, a partir da interpretação do acervo fotográfico. As fotografias e outras materialidades da escola estão sendo objeto de em processo de conservação que está no âmbito das ações do projeto de pesquisa-ação intitulado “Formação profissional de professores e gestão democrática: uma parceria



universidade-escola para a melhoria do ensino público” (Processo Fapesp n. 2019/24592-0) que tem entre seus eixos de ação o resgate da memória escolar e a conservação da cultura material.

## **6. A escola e suas marcas**

A Escola Estadual Raul Saddi está situada na periferia do município de Diadema, SP e desde a sua inauguração esteve vinculada à Secretaria Estadual da Educação do Estado de São Paulo e à Diretoria de Ensino de Diadema. Em sua trajetória essa instituição já ofereceu diversas modalidades de ensino como a etapa II do Ensino Fundamental e a Educação de Jovens e Adultos.

A escola foi criada em 1962 (Decreto n. 41.106, 1962) na região que era denominada por Jardim Luso. O decreto dispõe sobre a criação dos grupos escolares de segundo (2º) estágios com seis classes, mediante a anexação das 1ª, 2ª, 3ª e 4ª séries, de acordo com o modelo de séries graduadas que vigorou na instrução pública no Brasil desde o final do século XIX (Baduy & Ribeiro, 2020).

Desde a implantação da República, em 1889, a necessidade de instrução da população, que na sua maioria era analfabeta, mobilizou a construção de espaços de instrução escolar que aos poucos foi reunindo as escolas isoladas. Esse movimento que ocorreu primeiro em São Paulo e depois em outros estados do país deu origem ao curso primário organizado por faixa etária (Baduy & Ribeiro, 2020).

Os primeiros prédios dos grupos escolares foram concebidos e construídos de forma monumental a partir de plantas padronizadas, mas que levava em conta a quantidade de alunos. Em geral esses prédios possuíam 4, 6 ou 8 salas, com variação nas fachadas, edificadas em torno de um pátio central e um muro separando os meninos das meninas.

Eram previstos um ou dois pavimentos contendo a biblioteca, o museu escolar, a sala dos professores e a administração (Faria & Vidal, 2000) que eram providos com muitos objetos para várias finalidades: administrativos, como móveis e materiais de registro; simbólicos, como bandeiras, bustos, flamulas etc; pedagógicos, como os manuais de ensino, os globos, os materiais esportivos e os materiais para o ensino das ciências. Na virada dos séculos XIX/XX era comum que as escolas tivessem em seus acervos grande quantidade de objetos de

ciências importados de fornecedores franceses e alemães, mas, por muitos motivos, essa situação foi se transformando ao longo do século XX.

No início do século XX o projeto estético, cultural, ideológico da nova sociedade republicana promoveu a construção dos prédios escolares cercada de muitos cuidados como, por exemplo, os corredores amplos, o pé-direito alto, as janelas e as portas grandiosas e a localização privilegiada, normalmente nas praças centrais dos centros urbanos. (Theodoro, S/D). Os grupos escolares no Brasil foram importantes para a difusão dos valores republicanos e, ainda hoje, é possível encontrar em suas arquiteturas ou em seus acervos símbolos de uma educação que procurava, através das práticas pedagógicas prescritas ou dos atos simbólicos, valorizar a formação do cidadão integrado na sociedade urbana e capitalista.

Nos anos de 1930, em virtude dos movimentos culturais de 1922 e das mudanças propostas pela escola nova, houve uma modificação na concepção dos edifícios escolares. A partir das décadas de 1950 e 1960 foram intensificadas as construções de edifícios escolares com uma arquitetura mais simples e barata. A expansão do número de escolas ocorreu, por um lado, em virtude das mudanças na concepção sobre os espaços escolares que primava por prédios intencionalmente construídos para desenvolver uma educação ágil, eficaz e prática e, por outro lado, pela demanda social advinda do aumento crescente da população urbana e da industrialização.

Além disso, nessa época havia um movimento em prol da alfabetização de jovens e adultos e da expansão de escolas de ensino primário, pautado em concepções que percebiam na educação e na industrialização a possibilidade de desenvolvimento do país e a ascendência na camada social (Colese & Lima, 2010). Foi nesse contexto de crescente urbanização devido à migração e à explosão demográfica na região do ABCD paulista e de demanda social pela criação de uma instituição escolar que foi criada a Escola do Jardim Luso, hoje denominada Escola Estadual Raul Saddi, no município de Diadema no Estado de São Paulo.

No início dos anos de 1960, a região onde a escola foi construída era relativamente desabitada e distante do centro da cidade. O prédio da escola apresentava uma arquitetura simples com um único pavimento e uma quantidade reduzida de salas. Na década

de 1980 o prédio passou por ampliação e atualmente possui nove salas de aula, uma sala de tecnologia e multimídia, uma sala para os professores, uma sala para a administração subdividida em secretaria, gerência, direção e coordenação, uma quadra para esportes, uma cozinha, o pátio e cinco banheiros, sendo um para as meninas, um para os meninos, um unissex adaptado para pessoas portadoras de deficiência física e dois administrativos, um para mulheres e outro para os homens. Uma nova ampliação ocorreu nos anos de 1990, documentada por meio da planta para a construção da residência do zelador.

Muitas gerações estudaram na escola e esse ciclo vem se repetindo com o retorno dos filhos, netos e bisnetos. A comunidade está presente no cotidiano escolar participando da organização de inúmeras ações e contribuindo com a formação de milhares de pessoas que residem no seu entorno. Esse movimento está relativamente bem documentado em imagens do seu acervo fotográfico que possui aproximadamente 970 fotografias físicas referentes ao período de 1982 a 2006 e outro conjunto de imagens em suporte digital registradas após o ano de 2006.

O uso das imagens como fontes documentais permitiram identificar marcas e vestígios das práticas culturais realizadas na instituição e alguns aspectos das concepções ideológicas que nortearam essas práticas. Para isso foi usado o método da análise crítica e da descrição das imagens. Inicialmente, as imagens fotográficas foram agrupadas em três categorias: os protagonistas, divididos em docentes, discentes e visitantes; as atividades prescritas no currículo oficial, desenvolvidas nas salas de aula ou na quadra poliesportiva; outras atividades, como festas, cerimônias de formatura, desfiles cívicos, ações de conscientização ambiental, atividades de promoção de um estilo de vida saudável e as ações de inclusão.

Em seguida estão sendo feitas as análises a partir das noções de imagem/documento, ou seja, aquela que apresenta relações com alguma característica ou representação da realidade e imagem-monumento, que representa um símbolo estabelecido no passado a ser lembrado no futuro (Le Goff, 2003, pp.537-538). As interpretações também vêm se valendo da proposição de que a fotografia pode ser interpretada a partir de uma primeira realidade constituída pelo que foi registrado e uma segunda realidade elaborada pelas inúmeras

interpretações que podem divergir do real que foi registrado pelo fotógrafo (Kossoy, 2014).

As imagens indicam grande envolvimento da comunidade com a escola. Nelas se observa desde a presença de diversos servidores que trabalham atualmente na instituição e que são oriundos da comunidade até o reconhecimento de alguns ex-alunos que ainda mantêm alguma ligação com a escola e permanecem prestando serviços, alguns há mais de duas décadas.

O vínculo da escola com os sujeitos torna o ambiente propício para acolhimento das demandas sociais e para desenvolvimento de projetos de ensino-aprendizagem, de inclusão escolar, de esportes e cultura. As fotografias indicam também um grande envolvimento com outros tipos de atividades como as paradas ambientais, os desfiles cívicos e as festas tradicionais como, por exemplo, as festas juninas (Figura 1) que sempre foram bastante prestigiadas.



**Figura 1.** Festa junina de 1991  
Fonte: Acervo fotográfico da escola.

O acervo fotográfico é um patrimônio material que indica as práticas culturais desenvolvidas na instituição e tem o potencial de resgatar as memórias e aproximar os sujeitos da escola. Sendo assim, as imagens fotográficas podem ser concebidas tanto como um patrimônio cultural da escola como fontes documentais para o reconhecimento de materiais do acervo da escola que foram usados nas práticas de educação física e nas aulas de ciências no passado.

Atualmente todas as salas de aulas possuem um armário colorido com materiais de uso coletivo - ábacos, tangram, sólidos geométricos, letras móveis, material dourado, tampinhas, palitos, quebra-cabeça, jogo da memória, rádios etc - que participam do processo educativo e que se constituem em elementos da cultura material escolar. Os recursos pedagógicos da disciplina de educação física incluem a quadra esportiva e elementos da natureza como, por exemplo, as árvores e o jardim.

Entre os objetos que compõe a materialidade da escola estão: aparelho de som, bolas oficiais para o ensino de esportes e bolas de borracha, bolinhas de tênis de quadra e de mesa, barreiras infantis, tatames, cones, cordas, bastões, raquetes de badminton, raquetes de frescobol. Há também outros objetos não convencionais como pneus, arcos construídos, pé de lata, perna de pau, jogos de tabuleiro - jogo de dama e jogo de xadrez - que caracterizam as ações da escola e incutem nos estudantes uma cultura escolar própria. Entre esses objetos há alguns que não são mais usados nas atividades pedagógicas e que estão sendo selecionados para compor um lugar de memória das atividades físicas da escola.

O acervo fotográfico indica que no passado a escola atendeu as exigências civis e sociais, compartilhando do mesmo trabalho e das propostas educacionais que permitiram a ampliação dos conteúdos de educação física para além dos esportes com novas abordagens educacionais para essa disciplina com propostas de maior inclusão. Há inúmeras imagens que indicam as práticas realizadas na escola. Por exemplo, a Figura 2 mostra um jogo de futebol praticado com meninos e meninas de mãos dadas na quadra da escola. Trata-se de um jogo em duplas.

O futebol de casais fez parte das aulas das propostas nas quais se procurava desenvolver atividades lúdicas e cooperativas para a disciplina de Educação Física. Porém, a abordagem dos jogos

cooperativos “parece não se ter aprofundado, como deveria, nas análises sociológicas e filosóficas subjacentes à construção de um modelo educacional voltado para a cooperação” (Darido, 2003, p. 27). Apesar disso, tanto os espaços como os objetos dessa prática pedagógica compuseram elementos sógnicos de grande importância, identificados e interpretados através das imagens fotográficas.



**Figura 2.** Jogo de futebol em duplas  
Fonte: Acervo fotográfico da escola.

Ao longo do tempo a escola foi adquirindo outros objetos. O parque infantil é um local bastante apreciado pelos alunos e pela comunidade. Fica em frente à escola do lado oposto ao jardim, possui balanço, escorregador espaço para debruçar e subir. É um local colorido e possibilita a socialização, o brincar de livre escolha, trazendo benefícios visíveis e o desenvolvimento de habilidades motoras. Assim, a materialidade da escola coopera para formação das identidades.

Parte dessa materialidade é atual, mas há objetos mais antigos que vêm passando por um processo de reconhecimento e identificação para se constituir em uma fonte de conteúdos da memória. É nesse ambiente mediado por esses objetos que se identifica a possibilidade

do fortalecimento do sentimento de pertencimento dos sujeitos da comunidade escolar e da emergência de uma memória coletiva.

Nesse sentido, o projeto de conservação da cultura material escolar que está em desenvolvimento se coloca como mais uma ação de preservação da memória da educação e de construção da identidade de um grupo social bastante específico. Na próxima seção serão apresentados os resultados desse projeto que tem como objetivo em uma primeira fase a conservação dos objetos de ensino de ciências da Escola Estadual Raul Saddi.

Na seção será discutido inicialmente o conceito de cultura material escolar e posteriormente serão apresentados os objetos de ensino de ciências que irão compor o patrimônio educativo desta área do conhecimento nessa escola.

## **7. Caminhando pela escola, descobrindo os objetos**

### **7.1. A cultura material escolar**

Quando se caminha pela calçada da Escola Estadual Raul Saddi é possível visualizar árvores enfeitando a fachada, carros estacionados, vasos de plantas feitos com pneus, entre outros elementos. O acesso à escola pode ser feito por uma escada central ou por uma rampa na lateral. As cores azul, verde e amarelo na fachada da escola são uma marca da nacionalidade. Há muita cor por toda parte seja nas portas das salas de aula, na fachada ou nos brinquedos. A materialidade da escola diz muito sobre o público que ela atende e sobre as práticas que ocorrem em seus espaços.

Após o portão principal, à direita, há outro portão verde que dá acesso ao parquinho onde existem brinquedos muito coloridos - escorregador, balanços e gangorras -, alguns carregam as cores da bandeira nacional. Nesse espaço é possível ouvir os ruídos, as trocas e as risadas daquele momento nos quais se brinca, mas também se aprende. Os artefatos dizem muito sobre quem interage nesse espaço, essa materialidade é característica de uma escola de educação infantil.

A cultura material escolar compreende todos os materiais que pertencem à escola. Podem-se dividir esses elementos em artefatos fixos e artefatos móveis, os mesmos estão inter-relacionados. O artefato fixo é a sua estrutura física, o edifício, já os artefatos móveis

são o mobiliário escolar, os materiais escolares, os recursos didáticos, as fotografias, os instrumentos de laboratório, os brinquedos, os instrumentos musicais entre outros.

A materialidade da escola é um tipo de registro da cultura empírica dos espaços educativos, que difere da acadêmica e da política. Pode ser reconhecida como o expoente perceptível e, depois de sua leitura, como uma fonte que produz significados (Escolano, 2010). A cultura material é, por causa disto, estimada pela nova historiografia da educação como uma fonte de informação relevante para conhecer o passado da escola nas dimensões da prática e do discurso. Nessas materialidades estão impressas algumas marcas das práticas pedagógicas desenvolvidas na escola que possibilitam interpretar os discursos e as aproximações teóricas que geriram seu desenho e seus empregos (Escolano, 2010).

Esse valor dado às fontes materiais da história da escola reflete uma virada epistêmica na prática historiográfica e no reconhecimento da cultura material escolar como um patrimônio cultural que deve ser preservado. Isso se justifica pelo fato de que a investigação histórica passou a integrar em seus objetos de estudo as práticas pedagógicas e a vida cotidiana escolar.

Em consequência dessa virada epistêmica os objetos escolares ganharam uma importância que eles não dispunham (Escolano, 2010) resultando em uma maior atenção aos processos de conservação, incluindo a seleção, a limpeza, a identificação, o registro e a guarda dos materiais (Meloni & Granato, 2014).

A materialidade de cada escola é fruto de um processo, pois a instituição escolar vai adquirindo os objetos ao longo do tempo por meio de compras e doações e pela ação de professores que muitas vezes os produzem. Mas também há o consumo desse material pelos usos ou pelas perdas e, assim, a cultura material é dinâmica e vai se modificando ao longo do tempo por meio de cada material que é acrescentado ou perdido.

A cultura material de uma escola está relacionada também com o ensino realizado nesse espaço. As práticas realizadas nesse âmbito dizem muito sobre os jeitos e os objetivos da aprendizagem. A materialidade de uma escola de ensino fundamental I, por exemplo, tem a tendência a ser mais voltada aos materiais lúdicos. Em uma escola de ensino médio os objetos já são outros e seus usos também,

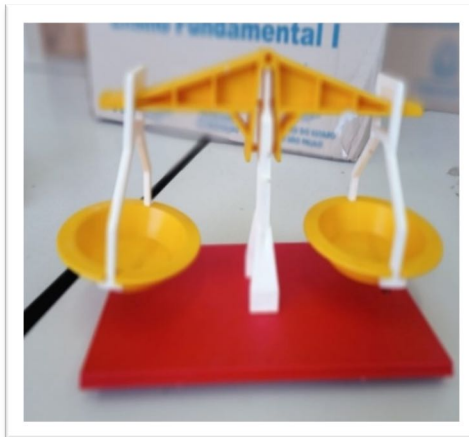


pois a finalidade pedagógica é diferente. Dessa maneira, toda escola possui uma cultura material que lhe é própria.

## 7.2. A cultura material do ensino de ciências

Entre a materialidade da escola estão os objetos de ensino de ciências. Na Escola Estadual Raul Saddy foram encontrados até o momento 6 placas de Petri, 2 provetas de vidro, 4 provetas de plástico, 3 béqueres, 181 tubos de ensaio, 13 pipetas, 7 balanças, entre as quais a que está representada na Figura 3, 5 funis, 2 lentes divergentes e 1 estereoscópio binocular (Figura 4).

Como o projeto está em desenvolvimento, ainda há possibilidade de se encontrar mais objetos, uma vez que há espaços na escola que ainda precisam ser investigados com mais atenção ou, nas palavras de Abreu Junior (2005, p.153), serem olhados com uma atitude de estranhamento, ou seja, com um “esforço para nos tirar da automatização a que somos levados, pela força do hábito”.



**Figura 3.** Balança  
Fonte: Arquivo da autora.

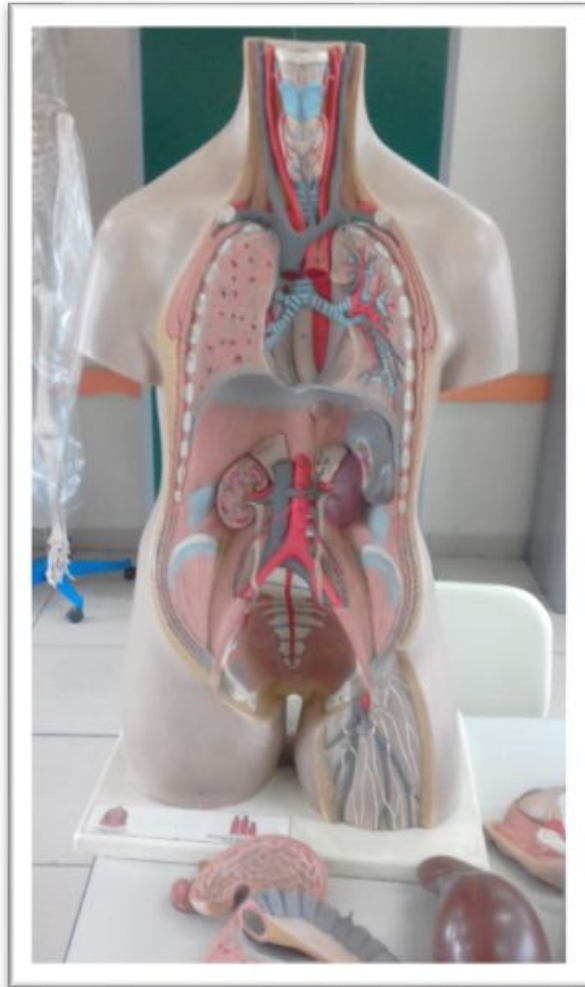


**Figura 4.** Estereoscópio Binocular  
Fonte: Arquivo da autora.

Há uma quantidade considerável de instrumentos de laboratório na escola e esses objetos apresentam um bom estado de conservação. As vidrarias estão praticamente intactas e há algumas placas de Petri ainda na embalagem, o que sugere que, se em algum momento a escola adquiriu muitos objetos, é provável que o uso não tenha sido muito intenso.

É possível imaginar os experimentos que podem ter ocorrido com alguns desses objetos, as reflexões despertadas nas mentes das crianças, o olhar de curiosidade, o olhar de espanto ao descobrir uma nova informação, as hipóteses levantadas em sala de aula ao realizar os experimentos, entre outros acontecimentos. Sendo assim, o levantamento da cultura material, as ações de conservação e a organização de um lugar de memória na escola poderão colaborar para a análise das práticas pedagógicas já realizadas e o ensino na atualidade a partir do uso controlado do acervo.

Além das vidrarias, foram encontrados 1 corpo anatômico (Figura 5), 1 esqueleto (Figura 6), 1 arcada dentária (Figura 7) e 25 banners com as temáticas de ciências (Figura 8). As marcas de uso nesses objetos são mais evidentes, indicando que foram objetos de práticas pedagógicas e, conseqüentemente, que participaram da mediação dos processos educativos entre os professores e as crianças.



**Foto 5.** Corpo anatômico

Fonte: Arquivo da autora.



**Foto 6.** Esqueleto  
Fonte: Arquivo da autora.



**Figura 7.** Arcada dentária  
Fonte: Arquivo da autora.



**Figura 8.** Banner

Fonte: Arquivo da autora.

Há marcas de caneta vermelha e de lápis e a cor de alguns desses objetos se encontra desbotada. Há várias possibilidades sobre como eles eram manuseados e utilizados. As marcas que eles apresentam fariam sobre as práticas executadas com os mesmos? Uma fonte importante para essa investigação são as inúmeras fotografias que trazem alguns aspectos relacionados ao ensino de ciências que poderão complementar as informações obtidas pela análise direta dos objetos. A organização de um “lugar de memória” específico do ensino de ciências na escola com os objetos e as imagens encontradas poderá estimular a memória dos sujeitos que passaram por essa escola e fazer com que reconheçam naqueles objetos antigos momentos de aprendizagem.

A partir do momento que sujeitos entram em contato com os objetos, esses podem contar uma história. Os objetos carregam em sua estrutura física as representações da sua funcionalidade e os signos que promovem para os que os tocaram, para os que vivenciaram as experiências, os sentimentos e as sensações causadas pelas aulas de ciências.

A riqueza de materiais da escola é grande, porém muitos são os desafios enfrentados para que essa cultura material seja mantida. Em geral, esses objetos recebem a atenção devida, por isso a importância desse projeto que procura fazer com que os objetos não caiam no esquecimento ou sejam descartados.

## **8. Algumas palavras finais**

Embora a Constituição da República Federativa do Brasil em seu artigo 216 estabeleça que “constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, ainda é muito comum que instituições que não tenham uma ligação com os grupos sociais dominantes e seus objetos

culturais não recebam a atenção devida nem do poder público e nem da academia.

No caso das instituições de ensino, os projetos de conservação de património e de investigação histórica se concentram, geralmente, nas instituições e nos objetos icônicos. Normalmente, as instituições que recebem maior atenção estão localizadas nos centros das grandes cidades e os objetos ou foram adquiridos há algumas dezenas de anos ou possuem uma estética que chama atenção dos investigadores.

No projeto que vem sendo desenvolvido na Escola Estadual Raul Saddi houve a quebra desses dois paradigmas. Em primeiro lugar, essa instituição escolar está localizada na periferia do município de Diadema e atende, principalmente, uma população de maior vulnerabilidade social. Em segundo lugar, o projeto tem se dedicado a investigar o potencial museológico de materiais que, geralmente, são vistos como sucatas sem importância, como os objetos de ensino.

A hipótese que motivou esse trabalho é a de que a escola é uma produtora e não reprodutora de cultura, permeável ao seu ambiente, mas também disseminadora dessa cultura. Além disso, partiu-se da possibilidade de que esse processo está relacionado também com a materialidade da escola que, situada em um contexto e mediadora de práticas pedagógicas, possui um conteúdo simbólico importante na produção dessa cultura. Investiu-se, portanto, na possibilidade de que os sujeitos que passaram pela Escola Estadual Raul Saddi tenham estabelecido certa identidade que foi mediada, em muitas situações, pelos objetos pedagógicos.

Na medida em que o projeto foi sendo desenvolvido, o que se observou é que muitos materiais que não eram notados em função das atividades rotineiras, passaram a chamar a atenção dos pesquisadores e de alguns antigos estudantes que ainda circulam pela escola. O olhar motivado pelo “estranhamento” em relação ao rotineiro mobilizou algumas pessoas a notar aquilo que estava diante dos olhos, mas não era percebido. A motivação para a compreensão das finalidades ou dos usos de alguns objetos aguçou os olhares a enxergar marcas de uso onde antes só se via manchas, defeitos, problemas.

A análise do conjunto de fotografias despertou lembranças de velhos amigos ou de antigas práticas pedagógicas e revelou as potencialidades dessa materialidade para a mobilização de memórias coletivas que estavam adormecidas. E como as imagens fotográficas



correspondem ao tempo de atuação de alguns membros da comunidade escolar, o trabalho tem despertado um sentimento identitário vinculado às experiências sociais que remetem à memória coletiva.

Portanto, nos dois casos (a descoberta dos objetos esquecidos e a retomada das antigas fotografias), foi possível perceber a potencialidade dos objetos para a mobilização dos conteúdos da memória e, portanto, da importância da transformação do conjunto de materiais em objetos de cultura, selecionados, identificados e analisados. Esse patrimônio escolar possui um significado muito importante para aquela comunidade, pois se trata de uma materialidade que contribui para a formação das identidades, para o reconhecimento de pertencimento a um grupo social e para a valorização da escola como referência cultural daquela região.

Ainda resta muito a ser feito como, por exemplo, compreender melhor as finalidades das práticas escolares e o papel da materialidade na mediação entre o professor e os estudantes. No entanto, os resultados que foram obtidos até o momento permitem afirmar que a organização de um lugar de memória, seja na forma de um museu escolar ou uma “coleção visitável” (Lei n. 11.904, 2009) será muito importante tanto para comunidade, quanto para instituição escolar.

## Referências

Abreu, L. M., Jr. (2005). Apontamentos para uma metodologia em cultura material escolar. *Pro-Posições*, 16 (1/46), 145-164.

Baduy, M. & Ribeiro, B. (2020). Origens do grupo escolar e a modernização (educacional) no Brasil. *Intercursos*, 19 (1), 5-17.

Colese, A. & Lima, M.F. (2010). O movimento da educação popular nas décadas de 1950 e 1960. In: *Anais I Seminário de Pedagogia Unicentro. Educação e Prática pedagógica*. Paraná, Brasil.

Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Recuperado de: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1988/constituicao-1988-5-outubro-1988-322142-publicacaooriginal-1-pl.html>.

Darido, S.C. (2003). *Educação Física na Escola: questões e reflexões*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.

Decreto n. 41.106, de 30 de novembro de 1962. Dispõe sobre a criação de grupos escolares. Recuperado de: <http://dobuscadireta.imprensaoficial.com.br/default.aspx?DataPublicacao=19621201&Caderno=Poder%20Executivo&NumeroPagina=6>.

Dussel, I. (2018). Objetos, imágenes y tecnologías como fuentes para la historia de la educación: reflexiones desde una práctica de investigación. In: Silva, V. L. G., Souza, G. & Castro, C. A. (org.). *Cultura material escolar em perspectiva histórica: escritas e possibilidades* (319-340). Vitória: EDUFES.

Cadavez, C. (2019) No princípio era o “património”: reflexões (possíveis) acerca dos significados e apropriações de património. In: Magalhães, F., Costa, L.F., Hernández, F.H. & Cursino, A. (coord.). *Museologia e Património*. Volume 1. Leiria: IPLeiria.

Escolano Benito, A. (2010). Patrimônio Material de la escuela e História Cultural. *Revista Linhas*, 11 (2), 13-28.

Escolano Benito, A. (2017). *A escola como cultura: experiência, memória e arqueologia*. Campinas: Editora Alínea.

Faria, L. M., Fº & VIDAL, D. G. (2000). Os tempos e os espaços escolares no processo de institucionalização da escola primária no Brasil. *Revista Brasileira de Educação*, 14, 19-34.

Funari, P. P. & Zarankin, A (2005). Cultura material escolar: o papel da arquitetura. *Pro-Posições*, 16 (1), 135-144.

Gonçalves, J. (2012). Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural. *Historiæ*, 3 (3), 27-46.

Kossoy, B. (2014). *Fotografia & História*. 5ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial.

Le Goff, J. (1996). *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp.

Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Recuperado de: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2007-2010/2009/lei/111904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2009/lei/111904.htm).

Madi, J. M. I., F<sup>o</sup>. (2013). *Animais taxidermizados como materiais de ensino em fins do século XIX e começo do século XX*. 2013. 143 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Meloni, R. A. & Granato, M. (2014). Objetos de educação em ciências: um patrimônio a ser preservado. *Revista Pedagogia em Foco*, 9 (2).

Meloni, R. A. & Alcântara, W. R. R. (2019). Materiais didático-científicos e a história do ensino de ciências naturais em São Paulo (1880-1901). *Educ. Pesqui.* 45 (e207546). 1-22.

Nora, P. (2008). *Pierre Nora em Les lieux de mémoire*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Proust, M. (1990). *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*. São Paulo: Globo.

Rosa, G. (2001). *Primeiras Estórias. Nenhum, nenhuma*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Rosa, M. I. P., Ramos, T. A., Corrêa, B. R. & Almeida, A. S. Jr., (2011). Narrativas e Mônadas: potencialidades para uma outra compreensão de currículo. *Currículo sem Fronteiras*, 11 (1), 198-217.

Souza, R. F. (2013). Objetos de ensino: a renovação pedagógica e material da escola primária no Brasil, no século XX. *Educar em Revista*, 49, 103-120.

Theodoro, J. A construção da cidadania e da escola nas décadas de 1950 e 1960. Recuperado de: [http://www.historia.fflch.usp.br/sites/historia.fflch.usp.br/files/texto\\_escolas\\_paulistas.pdf](http://www.historia.fflch.usp.br/sites/historia.fflch.usp.br/files/texto_escolas_paulistas.pdf).

## **FEITO À MÃO: MUSEU DO QUILOMBO DO IPIRANGA, CONDE, PARAÍBA, BRASIL, COMO PATRIMÔNIO COMUNITÁRIO**

**Robson Xavier da Costa**

Universidade Federal da Paraíba, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-3012-3741>

### **1. Notas introdutórias**

Esse ensaio apresenta um tom de narrativa e descrição de memórias, de nossas vivências com a comunidade do Novo Quilombo do Ipiranga, Gurugi, Conde, Paraíba. Desde 2012 temos frequentado periodicamente as atividades da comunidade, seja nos dias do coco de roda, abertos ao público em geral, nos quais chegamos a levar turmas de estudantes de artes visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), ou em encontros de um grupo de amigos da comunidade, onde costumávamos visitar periodicamente o quilombo, em datas comemorativas e nas reuniões dos aniversários da Mestre Ana Rodrigues, com atividades festivas e de imersão, com os grupos sentados a sombra de uma enorme mangueira no quintal da casa da mestra.

Ao retomar essas memórias, temos a concepção que as lembranças não são descrições exatas do passado e sim reinterpretções das vivências a partir da concepção dos autores, representando as memórias coletivas (Halbwachs, 1990 [1950]). A aproximação com a comunidade favoreceu o desenvolvimento deste texto, por nos colocar no lugar de interlocutores e de pesquisadores das artes visuais, interessados no universo dos museus, na museologia social, no seu potencial educativo e na produção cultural da Comunidade Quilombola do Ipiranga.

Nesta investigação objetivamos analisar o Museu Quilombola do Ipiranga como museu comunitário, por meio de pesquisa qualitativa (Guerra, 2014) com estudo de caso (Yin, 2001). Trabalhamos com narrativas de memórias, revisão bibliográfica e fontes imagéticas, a partir das visitas e vivências junto ao museu e a comunidade.

A Comunidade Quilombola do Ipiranga, está localizada no distrito do Gurugi, município do Conde, estado da Paraíba, Brasil, onde residem, há mais de 200 anos, uma média de 127 famílias descendentes de quilombolas. Segundo o laudo antropológico feito pelo INCRA, o primeiro registro de nascimento da comunidade data de cerca de 200 anos atrás, o quilombo obteve certidão de autorreconhecimento, como comunidade remanescente de quilombolas, emitida pela Fundação Cultural de Palmares (FCP), em 08 de setembro de 2006. A comunidade foi formada por descendentes de escravizados oriundos dos estados de Pernambuco, Alagoas e Sergipe. “O atual território do município do Conde foi no século XVII a sesmaria da aldeia dos índios da Jacoca, formada por caboclos de língua geral. Em 1822, ocorreu a suspensão de doações de sesmarias por D. Pedro I” (Almeida, 2016).

O também chamado Novo Quilombo do Ipiranga consiste em uma região que foi habitada por nações indígenas Tabajaras, expulsos pelos colonizadores europeus, posteriormente ocupada pelos escravizados fugitivos, que formaram um quilombo, entre o vale do Rio Gurugi e do Rio Gramame, município do Conde, litoral sul da Paraíba. Há mais de quatro gerações, essa região é habitada pelos descendentes de escravizados. Inserida como comunidade quilombola a partir do decreto nº 7.352, de 4 de novembro de 2010, a partir das alterações na definição de “populações do campo”, que compreendem (Silva, 2017, p. 51):

População do campo: os agricultores familiares, os extrativistas, os pescadores artesanais, os ribeirinhos, os assentados e acampados da reforma agrária, os trabalhadores assalariados rurais, os quilombolas, os caiçaras, os povos da floresta, os caboclos e outros que produzem suas condições materiais de existência a partir do trabalho no meio rural. (Decreto nº 7.352, Art. 1º, §1º, I, 2010, s/p).

Como população quilombola e com uma forte tradição do coco de roda, dançado na comunidade há mais de 200 anos, tradicionalmente liderada pela Família Rodrigues do Nascimento, liderada atualmente pela Mestre Ana Lúcia Nascimento, que batalha cotidianamente para manter vivas suas tradições culturais. A

comunidade é popularmente conhecida pela festa do coco de roda, realizada no último sábado de cada mês, reunindo brincantes da comunidade e convidados, bem como, visitantes de todo o estado. Desde 2019 a comunidade ganhou um terreno nas proximidades e está organizando mutirões e campanhas de doações para construir a sede do coco de roda do Ipiranga, objetivando ampliar os públicos visitantes, integrando cada vez mais a comunidade do entorno.

De acordo com os membros do grupo, o coco do Ipiranga foi marcado por dois momentos: o coco antigo e o novo quilombo. Inicialmente o coco era uma brincadeira entre vizinhos e parentes, amigos das comunidades vizinhas como Gurugi, Mituaçu e Paratibe, que se reuniam para comemorar as festas do calendário católico, organizadas pelo Mestre Luis de França, com seu falecimento o coco enfraqueceu. O coco foi revitalizado após o “novo quilombo do Ipiranga”, após a comunidade receber a certidão de autorreconhecimento em 2006, o coco de roda serviu como instrumento político e passou a ser chamado de “coco novo quilombo”, passando a absorver a participação de crianças e jovens da comunidade, atraindo uma média de 300 visitantes mês (Silva, 2017).

O termo coco designa assim ao mesmo tempo um ritmo e uma dança. Dessas duas vertentes derivam combinações de elementos, dando origens a grande variedade de cocos existentes. Entre as variações de coco encontradas no decorrer desta pesquisa, estão catalogadas: o coco de roda, coco de embolada, coco de zambê, coco de linha, coco solto, coco virado, coco de engenho, coco praieiro e coco do sertão. (Barreto, 2017, p. 22).

O conjunto de ações da comunidade formam um complexo cultural, onde além do coco de roda, uma das ações centrais foi a criação do “Museu Quilombola do Ipiranga”, a partir da manutenção de uma antiga casa de taipa da comunidade, residência da mãe da Mestre Ana Rodrigues, com quatro cômodos, chão de terra batida, restaurada pelos moradores e transformada em sede do museu. Além do coco de roda e do museu, existe na comunidade a produção de biojóias, venda

de produtos da agricultura familiar, caminhadas ecológicas e ofício de rezadeiras.

(...) Ancestralmente os territórios da Posse de Gurugy e do Sítio Piranga eram “uma terra só”. Os moradores mais antigos afirmam que, por estarem ilhados, nas posses do antigo Piranga não havia terra suficiente para plantar. Desse modo, seus habitantes plantavam nas áreas que correspondiam à vasta extensão de terras que compreendia a Posse do Gurugy. (...) No caso da comunidade quilombola Ipiranga a apropriação e valorização desse espaço está vinculada a reprodução social do grupo. Isso ocorre pois seus habitantes são agricultores que vivem da terra, do que produzem nela. Portanto, além da conotação material, o território possui um aspecto simbólico. O uso e a apropriação ancestral da terra inspirou no grupo estudado uma identificação diferenciada com o seu território. (Almeida, 2016, p. 5).

Em relação aos seus direitos humanos a Comunidade Quilombola do Ipiranga foi por muito tempo desprovida dos seus direitos fundamentais, apresentando um passado de colonização e exploração de mão de obra, a luta pelo reconhecimento e afirmação do seu patrimônio cultural é um ato de afirmação e resiliência, engrossando o caldo da luta das populações negras quilombolas em todo o país, levando a regulamentação das suas ações e posse territorial.

O Artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT) que garante “aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida à propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos” (...) no Artigo 68 do ADCT, a legislação a respeito das comunidades quilombolas toma como base o Decreto nº 4.887, de 20 de novembro de 2003, que regulamenta o procedimento para identificação,



reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos. (...) De acordo com as informações da Fundação Cultural Palmares (FCP) existem hoje no Brasil mais de 2.000 comunidades autorreconhecidas quilombolas no Brasil. Deste total, mais de 1.500 estão localizadas na região Nordeste. A comunidade quilombola analisada neste artigo compõe uma das 37 autorreconhecidas e certificadas no estado da Paraíba. (Almeida, 2016, p. 1-2).

A dimensão simbólica e cultural da Comunidade Quilombola do Ipiranga está no centro da luta social e mobilização política pelo direito a terra, a cultura como enfrentamento e resiliência. A mobilização da comunidade por meio de uma associação foi fundamental para que seus direitos e reconhecimento fossem postos em prática. Mário Chagas ao abordar a construção dos ecomuseus, museus comunitários, etc. afirmou que "(...) não se tratava mais, tão somente, de abrir os museus para todos, mas de admitir a hipótese (e desenvolver práticas nesse sentido) de que o próprio museu (...) poderia ser utilizado, inventado e reinventado com liberdade pelos mais diferentes atores sociais. (Chagas, 2009, p. 49).

O reconhecimento da ancestralidade negra e do seu patrimônio cultural, tornou-se garantia para a inserção em políticas públicas e demarcação territorial. A criação e manutenção do Museu Quilombola do Ipiranga é o símbolo da salvaguarda do patrimônio material e imaterial dessa comunidade, apontando para a continuidade das tradições e sua renovação pelas novas gerações.

## **2. O Museu Quilombola do Ipiranga: patrimônio vivo**

O Museu Quilombola do Ipiranga está localizado a 5 km da cidade sede do município do Conde, a cerca de 22 km da Capital João Pessoa, Paraíba, situado em uma Comunidade Quilombola no distrito do Gurugi, foi criado em 2013, a casa que abriga a sede do museu é de taipa, nos moldes das casas do século XIX, tem quatro cômodos, chão batido e mais de oitenta anos de história (figura 01).

A tradicional técnica de construção de taipa de mão, variação da taipa de pilão, técnica milenar, que utiliza terra como matéria prima, socada em pilões de madeira, chamados taipal, foi abundantemente utilizada pelos construtores do Barroco brasileiro durante o período da colonização portuguesa, no nordeste brasileiro a taipa de mão tem sido secularmente utilizada com uma estrutura de varas entrelaçadas, ou cruzadas e amarradas com cipó ou fibras, os espaços entre as varas são preenchidos com barro amassado, que ao secar endurece e fecha as aberturas.

Na entrada da casa sede do museu encontramos símbolos da religiosidade da comunidade, imagens de santos católicos em um oratório, como também de orixás que simbolicamente estão expostos no chão de terra batida (figura 02), além de: bonecas de pano, feitas pelas escravizadas que trabalhavam na cozinha das casas grandes, com retalhos de tecidos das roupas das senhoras de engenho, para diversão das crianças das casas de fazenda. Potes de barro para acondicionar água da fonte, xilogravuras nas paredes. Um pilão de madeira com mais de duzentos anos. Uma cama de vara sem pés, fixada na parede, lamparinas à querosene, um fogão a lenha de barro, um jirau de panela, instrumentos de pesca, como a perereca e o jererê, potes de barro com tampa de madeira e copos de alumínio, etc.

O museu surgiu da necessidade da comunidade em mostrar para filhos e netos como era a vida alguns deles no passado, preservaram a casa com alguns objetos mais antigos que foram utilizados por pessoas da comunidade, para recontar a sua própria história. O museu recebe anualmente mais de 1.000 visitantes, a maioria estudantes das escolas públicas da região e turistas que costumam visitar a comunidade e frequentar o coco de roda tradicional do Ipiranga, que acontece todos os últimos sábados de cada mês e é aberto ao público.

A visita é um passeio pela vida e hábitos da população quilombola, a religiosidade está presente na entrada do museu, por meio das imagens de santos católicos e imagens dos orixás, na cozinha estão peças como o samburá, a arupemba, cabaços, balaios de cipó, abano de palha, cuia, quengo, fogão de barro à lenha. No exterior do museu, foi preservado o cultivo de ervas medicinais, uma farmácia verde ao lado da casa (figura 03). O museu abriga também uma pequena biblioteca com livros didáticos, paradidáticos e acadêmicos

relativos à cultura afro brasileira e africana, que são acessíveis para toda a comunidade quilombola.



Figura 01 – Fachada do Museu Quilombola do Ipiranga.  
Fonte: acervo do autor. Foto: Robson Xavier, 2015



Figura 02 – Oratório e imagens de Santos e Orixás no interior do Museu Quilombola do Ipiranga.  
Fonte: Acervo do autor, 2015.



Figura 03 – Mestra Ana Rodrigues na frente do Museu Quilombola do Ipiranga, acompanhando a visita de crianças. Fonte:  
<http://www.portaljacuma.com.br/pb/2018/03/15/museu-quilombola-do-ipiranga>.

A conservação, manutenção e mediação da casa sede do museu é feita pelas crianças e jovens da comunidade, demonstrando o compromisso coletivo e as práticas sociais democráticas envolvidas, essas ações favorecem a educação e reforçam o vínculo dos mais jovens com as tradições ancestrais quilombolas. As visitas são mediadas pelas crianças e jovens da comunidade, que foram capacitadas e fazem a mediação com o público, demonstrando o protagonismo das crianças que são também responsáveis pela restauração da casa do museu e sua manutenção permanente. A valorização da cultura negra, da produção cultural local, da sua história e dos traços genéticos afro, promovem a autoestima e o empoderamento das novas gerações e o respeito pelos mais velhos.

Portanto, isso nos leva a pensar a criança como protagonista, já que tanto ela interpreta os sistemas simbólicos que lhes são impostos como também os reconfiguram, logo, criando os seus próprios sistemas, pois a cultura não é algo dado, fixo e imutável, mas passível de elaborações, incrementações e ressignificações, tanto de experimentações individuais como coletivas. Neste sentido, configura-se uma criança atuante, possuindo um papel ativo na constituição das relações sociais de papéis de comportamentos sociais, trata-se de reconhecer que a criança interage ativamente com os adultos e as outras crianças, com o mundo, sendo parte importante na consolidação dos papéis que assume e de suas relações. (Silva, 2017, p. 58).

O museu expõe em sua casa sede fotos históricas da comunidade, artefatos de caça e pesca, utensílios de cozinha, símbolos religiosos, objetos do cotidiano, plantas medicinais, mas também o patrimônio imaterial da comunidade. Ao lado da casa que abriga o museu fica o “cantinho da leitura” na sombra de uma frondosa mangueira, os visitantes são convidados para sentar e ler, aproveitando o espaço e a convivência. Durante as atividades públicas do coco de roda, geralmente realizadas no turno da noite, o museu

permanece aberto para visitação, garantindo que o público externo possa ter acesso ao seu acervo.

Desde março de 2020, com a pandemia do Covid-19, o Museu Quilombola do Ipiranga se manteve fechado a maior parte do tempo, com uma única visita agendada em 2021, para um pequeno grupo de estudantes, seguindo os protocolos de higienização sanitária e as recomendações da Organização Mundial da Saúde.

### **3. Museu Quilombola do Ipiranga como museu comunitário**

Desde a elaboração do conceito de ecomuseu na IX Conferência Geral do ICOM, em Paris, com o tema “O museu a serviço do homem, atualidade e futuro, o papel educativo e cultural”, baseado na preocupação de Georges Henri Riviere, ao reformar o Museu do Homem em Paris (1897-1985), demonstrando uma preocupação socioambiental. O ecomuseu foi definido por Hugues de Varine como um museu que segue os seguintes princípios:

- Um território, um patrimônio e uma comunidade
- Um espaço de desenvolvimento integral (museu integral)
- A sustentabilidade do projeto
- A valorização da identidade local
- Um espaço de exercício de cidadania. (Leite, 2015, s/p).

O ecomuseu é um museu cuja preocupação central é a relação entre os seres humanos e o meio ambiente, na perspectiva de sustentabilidade, envolvendo museus ao ar livre, museus integrais, museus de vizinhança, museus de territórios, museus locais, etc. O conceito de ecomuseu contribuiu para a emergência da chamada nova museologia, sociomuseologia ou museologia social, ao incorporar as relações das comunidades com o território, a comunidade e o patrimônio material e imaterial. Conceito ratificado nos seguintes eventos:

- 1958 – Conferência do ICOM no Rio de Janeiro – realça a função educativa dos museus

- 1972 – Mesa Redonda de Santiago do Chile. Museus da América do Sul estabelecem a educação como função social dos museus
- 1984 – Declaração de Oaxtepec, sobre a participação da Comunidade.
- 1984 - O Encontro de Ecomuseus no Québec. Reconhece a necessidade de trabalhar uma nova museologia.
- 1985 – Declaração de Lisboa sobre a “nova Museologia”
- 1992 – Declaração da UNESCO em Caracas- «A Missão do Museu na América latina hoje: novos desafios.»,
- 2013 – “Por uma museologia do Afeto” Declaração do MINOM, Rio de Janeiro.
- 2015 – Declaração da UNESCO sobre “Museus e coleções, a sua diversidade e função social (Leite, 2015, s/p).

A museologia social ampliou a concepção do ecomuseu inserindo a preocupação social com a comunidade, ampliando o conceito de objeto museológico, a salvaguarda do patrimônio material e imaterial, a descentralização da gestão, a inserção da gestão coletiva e compartilhada e a musealização da vida cotidiana das comunidades.

Com o reconhecimento das memórias coletivas das comunidades tradicionais e de base como “patrimônio vivo”, a partir das histórias de vida das pessoas envolvidas no processo, a valorização das práticas sociais, a inserção e transformação da vida cotidiana das pessoas. O museu deixou de ser simplesmente um espaço expositivo, para tornar-se um espaço de luta e resiliência comunitárias, absorvendo as práticas políticas de libertação da opressão, ações decoloniais, as representações dos grupos socialmente excluídos, privilegiando o encontro, o diálogo e a experimentação, fomentando o protagonismo e a representação das pessoas nas suas comunidades.

No museu comunitário os objetos são referências as memórias coletivas e a simbologia das lutas da comunidade, são gatilhos para acionar as identidades e afirmações dos diferentes grupos sociais, favorecendo o encontro entre as pessoas e a troca de experiências, é

um museu vivo, parte integrante da vida social e elemento de demarcação de territórios simbólicos para a efetivação das práticas sociais transformadoras.

O museu comunitário tem uma genealogia diferente: suas coleções não provêm de despojos, mas de um ato de vontade. O museu comunitário nasce da iniciativa de um coletivo não para exibir a realidade do outro mas para defender a própria. É uma instância onde os membros da comunidade livremente doam objetos patrimoniais e criam um espaço de memória. (Lersch e Ocampo, 2004, p. 3).

Diante do exposto, consideramos o Museu Quilombola do Ipiranga um museu comunitário, por ser representativo das ações culturais coletivas, ter sido construído e por ser mantido pelo grupo, por representar o modo de vida tradicional da comunidade, o acervo material ter sido criado com objetos doados e/ou construídos pelas pessoas quilombolas, por representar seus valores culturais, por acolher as novas gerações, com a mediação desenvolvida pelas crianças e jovens da comunidade, por ser um equipamento cultural criado a partir da iniciativa local e coletiva.

#### **4. Notas finais**

O Museu Quilombola do Ipiranga é um símbolo da resiliência e salvaguarda do patrimônio vivo da Comunidade Quilombola do Ipiranga, diante da omissão do estado e das inúmeras dificuldades e opressões vivenciadas pelos moradores da comunidade. Mesmo como representantes de um grupo social ligado a produção agrícola de subsistência, a vida rural e sujeitos as situações de violência e apropriação dos seus direitos, essa comunidade sobrevive há mais de dois séculos.

Ao manter viva uma casa de uma das mestras e matriarcas da comunidade como sede do museu, o quilombo garantiu sua memória e a continuidade das narrativas orais, construídas a partir dos artefatos materiais, uma história recontada por gerações e agora nas mãos das crianças e jovens, que tem de aprender e narrar as vivências da



comunidade aos visitantes. A maneira de organizar os objetos expostos e manter a casa aberta a comunidade, é também uma forma de trazer a tona as memórias do que produziram a partir das relações estabelecidas com a terra e o respeito ao patrimônio coletivo.

O museu comunitário representa esse lugar de resistência política da Comunidade Quilombola do Ipiranga, símbolo da luta contra o esquecimento e a manutenção das memórias, em busca da construção do patrimônio cultural da comunidade. Para além de simples objetos expostos em uma casa de taipa, o museu contempla é apenas a sede simbólica de todo o patrimônio cultural comunitário e representa a continuidade das vivências dos membros do novo quilombo do Ipiranga.

A resistência cultural da comunidade passa pelo autorreconhecimento étnico como remanescentes de quilombolas, o respeito pela ancestralidade negra, a mobilização coletiva, a politização do grupo, o enfrentamento dos posseiros, a resistência a exploração da mão de obra e o encaminhamento burocrático para o reconhecimento territorial legal.

## Referências

Almeida, Mayra Porto de (2016). “A terra é a mãe, é o pai, é tudo! Tudo começa pela terra”: a territorialidade étnica da comunidade Ipiranga – PB. In: *Anais do 2º Colóquio Nacional de Estudos Agrários e Culturais – Cinestar*. João Pessoa, Paraíba, Brasil: UFPB, 2016. Disponível em: <http://plone.ufpb.br/gestar/contents/documentos/publicacoes/artigos/artigo-cinestar.pdf/view>. Acesso em: 26.06.2021.

Bachelard, Gaston (1949). *A psicanálise do fogo*. 3ª ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Barreto, Janaina Lucene Mendonza (2017). *Coco de Roda Novo Quilombo: da roda ao centro, imagens e símbolos de uma tradição*. Dissertação de mestrado em artes visuais. Orientador Dr. Guilherme Schulze. João Pessoa, Paraíba, Brasil: PPGAV UFPB/UFPE.

Brasil. Decreto nº 7.352 (2010). *Dispõe sobre a política de educação do campo e o Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária –*

PRONERA. Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para assuntos jurídicos, de 4 de novembro de 2010. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/decreto/d7352.htm#:~:text=Decreto%20n%C2%BA%207352&text=DECRETO%20n%C2%BA%207.352%2C%20DE%204,que%20lhe%20confere%20o%20art.](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/decreto/d7352.htm#:~:text=Decreto%20n%C2%BA%207352&text=DECRETO%20n%C2%BA%207.352%2C%20DE%204,que%20lhe%20confere%20o%20art.) Acesso em: 21 de junho de 2021.

Chagas, Mário de Souza (2009). *A imaginação Museal: museu, memória e poder* em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro – RJ: MinC/Ibram.

Guerra, Eliane Linhares de Assis (2014). *Manual de pesquisa qualitativa*. Belo Horizonte – MG: Ânima Educação.

Halbwachs, Maurice (1990) [1950]. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo – SP: Editora Revista dos Tribunais LTDA.

Leite, Pedro Pereira (2015). Sobre ecomuseus, ecomuseologia e museus comunitários. In: *Informal Museology Studies*. 28 de novembro de 2015. Disponível em: <https://informalmuseology.wordpress.com/informal-museology-studies/14-ecomuseus-e-museologia-social/sobre-ecomuseus-ecomuseologia-e-museus-comunitarios/>. Acesso em: 21.06.2021.

Le Goff, Jacques (1924). *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 1990.

Lersch, Teresa Morales e Ocampo, Cuauhtémoc Camarena (2004). O conceito de museu comunitário: história vivida ou memória para transformar a história? In.: *Anais da Conferencia Nacional de la Asociación Nacional de Artes y Cultura Latinas*, Kansas City, Missouri, 6-10 octubre.

Moutinho, Mário Canova (1993). Sobre o conceito de Museologia Social. In: *Cadernos de Sociomuseologia*, Vol 01. Nº 01. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467>. Acesso em 21.06.2021.

Ricoeur, Paul (2015). *A Memória, A História, O Esquecimento*. São Paulo: UNICAMP, 2010.

Siqueira Neto, Moysés Marcionilo de e Jourdan, Laetitia Valadares. *Perspectivas e práticas do Museu do Patrimônio Vivo de João Pessoa*. In: Cadernos de Sóciomuseologia, Lisboa – Portugal: Revistas Lusófonas, Vol. 5.

Silva, Cícero Pedroza da (2017). *Coco de roda Novo Quilombo: saberes da cultura popular e práticas de educação popular na Comunidade Quilombola do Ipiranga, na cidade do Conde – PB*. João Pessoa PB: Editora do CCTA.

Tolentino, Átila Bezerra e Guterréz, Mônica Lourdes Franch (2017). *Espaços que suscitam sonhos: narrativas de memórias e identidades no Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo*. João Pessoa – Paraíba: Editora Universitária da UFPB.

Yin, Robert K. (2001). *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Trad. Daniel Grassi. 2<sup>a</sup>. Ed. Porto Alegre: Bookman.

