

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
CAMPUS TRÊS LAGOAS/MS**

**NELSON BARROS DA SILVA JUNIOR**

**EDUCAÇÃO E INFÂNCIAS: ENTRE MEMÓRIAS E HISTÓRIAS NO MUSEU DAS  
COISAS BANAIS**

**TRÊS LAGOAS**

**2024**

NELSON BARROS DA SILVA JUNIOR

**EDUCAÇÃO E INFÂNCIAS: ENTRE MEMÓRIAS E HISTÓRIAS NO MUSEU DAS  
COISAS BANAIAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – CPTL, Campus Três Lagoas, como exigência para obtenção do título de Mestre em Educação, sob orientação da Profa. Dra. Jaqueline Ap. Martins Zarbato.

Linha de pesquisa: Educação, infâncias e diversidades.

TRÊS LAGOAS  
2024

COMISSÃO EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Jaqueline Aparecida Martins Zarbato (UFMS)

---

Profa. Dra. Maristela Carneiro (UFMT)

---

Profa. Dra. Jose Eduardo de Oliveira Evangelista Lanuti (UFMS)

Três Lagoas, 21 de fevereiro de 2024.

*Aos meus pais  
Juliana e Nelson.  
Por bons motivos e afetos.*

## AGRADECIMENTOS

Amizade é coisa séria, talvez mais que o amor.<sup>1</sup>

Há meses que os agradecimentos deste estudo permanecem em branco. Há meses que os agradecimentos ocupam, e se for para ser sincero, agonizam meu coração, meus pensamentos e reflexões, especialmente sobre os encontros, os abraços e as despedidas. É com insistência que retorno a mim, pois me considero privilegiado por receber muitas heranças, e não se tratam de heranças financeiras, e se for para ser sincero, se fosse financeira essa dissertação jamais teria sido escrita. Falo, portanto, dos sujeitos dos quais me despedi. Falo e recordo-me dos moleques da rua, que jogavam e jogavam incontáveis horas. Falo dos moleques da *lan house* que viviam disputando quem era o melhor, como se aquilo definisse nossa identidade. Falo dos meus amigos da Moreninha: Eriky, Bartolace, Gabriel, Luís, Matheus, Gustavo, Jean, Diogo, Nathan. Ao lado de vocês, pude me formar, mesmo que brincando muito e estudando pouco, vê-los trilhar o próprio caminho me alegra.

É com insistência que retorno a mim e continuo a tratar dos sujeitos dos quais me despedi ou se despediram de mim. É com insistência que retorno a mim e continuo a tratar de pessoas que me atravessaram feito flechas.

Aline. Lembro que seu ato inscreveu marcas em mim, das quais eu jamais consegui me distanciar, e se for para ser sincero, nunca pude. Aline, o universo foi feito para ser visto pelos seus olhos.<sup>2</sup>

Ana Julia Poletto. Lembro do nosso primeiro contato em 2016. Ana, se me pedissem para explicar a potência e a capacidade do virtual, eu apresentaria a gente como exemplo. Ana, eu te devo desculpas, mas com rigor sigo os agradecimentos. Ana, agradeço por ter sustentado nossa amizade no período que estive longe. Ana, agradeço pelos conselhos. Ana, agradeço por ter me amado até aqui. E o mais importante. Ana, saudades, pontos de exclamação.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Éric Rohmer, Contos de Verão, 1996.

<sup>2</sup> Ver: Saturn, Sleeping At Last. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=dzNvk80XY9s&ab\\_channel=SleepingAtLast](https://www.youtube.com/watch?v=dzNvk80XY9s&ab_channel=SleepingAtLast).

<sup>3</sup> Ver: Pontos de Exclamação, Jovem Dionísio. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=vPTxVQDk11U&ab\\_channel=JovemDionisio](https://www.youtube.com/watch?v=vPTxVQDk11U&ab_channel=JovemDionisio)

Ana Claudia. Lembro das infinitas horas dentro da biblioteca. Ana, te agradeço pela companhia, pelos almoços e lanches da tarde. O percurso tornou-se mais leve.

Bruna Pache. Lembro que dez anos atrás nos conhecemos, encontro este que equivale a ganhar um coração, ganhar outra vida. Acredite, é impossível mensurar. Bruna, você é minha melhor amiga desde então, sinceridade e gentileza te constituem e eu sou grato todos os dias por você existir. Bruna, sugiro que jamais esqueça o dia em que me conheceu. Estou sempre assistindo seus passos como a um ballet<sup>4</sup> e atento para te apoiar, mas fica tranquila, você está dançando conforme a música.

Daniel Possari. Obrigado pelas constantes mensagens: não some, estamos com saudades. Saiba que estas foram minhas âncoras. Amigo, você tem razão ao escrever “Raramente, percebemos envelhecer, é que meu coração ainda carrega as mesmas coisas que eu tinha”.<sup>5</sup>

Daiane Ossuna. Lembro de sempre me gabar pelos quatros cantos que não tive dificuldades em te encontrar. Desde 2018, você tem sido minha analista. Embora este período seja composto de encontros e despedidas, suas palavras, minhas palavras, esse misturar de palavras se inscrevem e reescrevem em mim. Daiane, obrigado por me ensinar sobre a importância das palavras. Obrigado por me ensinar a importância de viver.

Gabriele Toscano. Lembro que anos atrás tomei uma decisão importante: estaria sempre olhando por você. Gabriele, vou te incentivar a caminhar pelo mundo, não importa por qual lugar, por quais motivos ou razões. Gabriele, não esquece que eu sou parceiro e sem mais.<sup>6</sup>

Isabela Pereira Cartesiana. Lembro que eu estava em uma aula de filosofia no cursinho em uma quinta ou sexta-feira à noite, e lá estava você sendo a professora: aguentando um velho, barbudo e chato interrompendo a aula. Lembro que, no sábado, nos encontramos por acaso e, desde lá, 6 anos se passaram e continuamos amigos. Amiga, obrigado pelo apoio, pelos conselhos, pelos seriados duvidosos. Amiga, obrigado pelo sobazinho, pelo docinho, pelo bolinho, pelo

---

<sup>4</sup> Ver: Diga, Parte 2. Fresno. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=T7uleRm-4sM&ab\\_channel=Fresno](https://www.youtube.com/watch?v=T7uleRm-4sM&ab_channel=Fresno).

<sup>5</sup> Ver: O retrato feliz da minha infância. Daniel Rosa Possari. Disponível em: Dr. Poesia.

<sup>6</sup> Ben – Rubel. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=IART6xzZTDI&ab\\_channel=Rubel](https://www.youtube.com/watch?v=IART6xzZTDI&ab_channel=Rubel).

chocolate, pelas 24 devassinhas, pelas 40 bolinhas de queijo e por aquele macarrão ao molho branco maravilhoso, te amo.

Jaqueline Zarbato. Lembro das reuniões do grupo de pesquisa no antigo departamento. Lembro em como eu saía contente de cada reunião, de cada texto lido e apresentado, embora em alguns casos eu não tivesse entendido nada além dos cinco minutos iniciais. Me faltava maturidade. Jaqueline, enquanto amiga, eu só tenho a agradecer pelo companheirismo, pelos conselhos no que tange a aspectos pessoais, pelos livros, cafés e pelo incentivo de seguir vivendo. Jaqueline, enquanto orientadora, espero que se sinta orgulhosa do trabalho constituído. Saiba que além dos ensinamentos, das correções, das aulas, dos textos e das orientações, você me ensinou algo valioso: a acreditar em mim. E eu sou eternamente grato.

Jorge Felipe. Lembro que dez anos atrás nos conhecemos, encontro esse que orientou a vida, as amizades e os grupos nos quais pertencemos hoje. Percebo que dez anos se passaram, nossas diferenças aumentaram, opiniões mudaram, no entanto, nossa amizade permaneceu viva e fortalecida. Para além dos bares, festas e cervejas, você sempre foi e sempre será um amigo para a vida.

Leticia Herrera. Lembro que não éramos próximos na adolescência, mas de alguma forma sempre estivemos ali. Amiga, conviver com você equivale a viver, a se sentir feliz, amar e ser amado. Lepipinha, para nós dois, sair de casa já é se aventurar.<sup>7</sup>

Pedro. Lembro de ter te perguntado quem era sua diva pop. Amigo, obrigado pelo tempo dividido na biblioteca, pelas horas de estudo e reclamações. Amigo, como retribuição ficará inscrito nesta dissertação que a Beyoncé é mais diva pop do que a Taylor Swift. Você venceu.

Silvia Ayabe. Lembro dos seus cabelos coloridos e o corte repicado no primeiro dia de aula, certamente eu te julguei. Silvia, desde lá sete anos se passaram. Sinto que somos amigos há uma vida. Poderosos suficientes para preencher o vazio do futuro. Amiga, jamais se esqueça:

---

<sup>7</sup> Último romance, Los Hermanos. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=6w3uAKabfFg&ab\\_channel=EduardoPiva](https://www.youtube.com/watch?v=6w3uAKabfFg&ab_channel=EduardoPiva).

quem tem um amigo, tem tudo. Pronto para o que vier mesmo a qualquer segundo, é um ombro para chorar depois do fim do mundo.<sup>8</sup>

Thaylla. Lembro que, na graduação, sempre duvidamos sobre a capacidade de entrar em um programa de pós-graduação, e aqui estamos. Amiga, desde 2018 o caminho vem sendo traçado e você sempre esteve nele, ora presente, ora ausente, mas sempre ao redor. Amiga, estamos quase lá.

Vinícius Alves ou Vnalves. Agradeço pelos anos de amizade. Amigo, obrigado pelas noites de vôlei, pelas conversas, pelas risadas, pela cerveja após o jogo. Você não sabe, mas te amo.

Agradeço ao Clube do Vôlei sem Migué, as terças e sextas-feiras de vôlei de qualidade questionável tornaram o percurso leve.

Agradeço ao grupo Piauí, as sextas-feiras na rua Iguaçu 544, me salvaram da solidão e tornaram o caminho mais leve.

À minha família, agradeço o suporte. Agradeço por todo apoio do mundo. Agradeço por todo o suporte na caminhada; Agradeço de todo meu coração, eu jamais vou conseguir compensar o sacrifício que vocês têm feito por mim.

Agradeço à Professora Doutora Maristela Carneiro pelo tempo dedicado, pela leitura carinhosa e as críticas pertinentes. Desde a graduação, suas contribuições e comentários sempre estiveram presentes na minha formação e somente se cristalizaram com essa dissertação.

Agradeço à Professora Doutora Nathalia Cristina pela leitura, contribuições, críticas, e, sobretudo, pelo incentivo a continuar no percurso da pesquisa.

Agradeço ao Professor Doutor Jose Eduardo de Oliveira Evangelista Lanuti pelo aceite em participar da banca de defesa. Desde o seminário que apresentei, sua sensibilidade e rigor me inspiraram.

---

<sup>8</sup> Quem tem um amigo tem tudo, Emicida. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=hxsWMIVPdWg&ab\\_channel=Emicida](https://www.youtube.com/watch?v=hxsWMIVPdWg&ab_channel=Emicida).

Agradeço aos funcionários da Biblioteca Central da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul pela contribuição nas orientações sobre livros, empréstimos e sobretudo, pela compreensão ao reservar a sala, isso porque grande parcela deste estudo foi escrito dia após dia nestas salas.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-graduação em Educação, campus de Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, pelos ensinamentos.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo incentivo em forma de bolsa.

*Bem-aventurados os que sabem que a felicidade não  
vem em gotas e que querer contar, medir e pesar é  
deixar de ser feliz.*

*Mario de Souza Chagas (2019, p.50)*

## RESUMO

O presente estudo está situado na área de concentração da educação na linha de pesquisa Educação, Infâncias e Diversidades. O objetivo desta dissertação é estabelecer a relação entre memória, história e educação por meio dos objetos que remetem às infâncias, a partir da exposição *Objetos que aproximam dentro de casa*, que pertence ao Museu Virtual das Coisas Banais (MCB), da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Algumas questões fundamentais norteiam o estudo: como os objetos remetentes às infâncias estão inseridos no museu? Como se dá a relação entre memória, objetos e narrativa? Para compreendê-lo, analiso como os objetos fundamentam a memória dos sujeitos, tendo em vista que os objetos são mediadores das relações humanas, das trajetórias das infâncias, das brincadeiras e dos brinquedos. Esses objetos, em seu turno, também são carregados de narrativas biográficas, que representam alguns acontecimentos históricos. No plano teórico, opero sob a perspectiva da museologia do afeto (Chagas, 2009), isso porque amplia e integra recortes tomando como referência o conceito de rizoma estabelecido por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). Ainda no plano teórico, atuo sob concepções interdisciplinares e transdisciplinares, concentrado nas áreas da Educação, Memória Social, História e Museologia, que, por sua vez, alargam o campo de investigação em relação aos objetos e às narrativas temáticas. No que se refere ao corpo metodológico, as técnicas de pesquisa devem ser adequadas ao objeto de estudo (Bosi, 1993) portanto, opto por uma investigação predominantemente qualitativa, que estabelece a narrativa temática como técnica de recolha e análise dos dados. Nesse sentido, estabeleço como objetivo analisar as interfaces entre memória, história e educação tomando bonecas e pelúcias como documentos de análise. Assim, a pesquisa aponta para a perspectiva da experiência em museus, considerando-o como lugar e meio de memória, que pode legar diferentes narrativas históricas sobre os bens culturais.

**Palavras-chave:** memória social; educação; objetos; infâncias; museu virtual.

## ABSTRACT

This study is located in the area of concentration of education in the research line Education, Childhood and Diversities. The aim of this dissertation is to establish the relationship between memory, history and education through the objects that refer to childhood, from the exhibition Objects that approach inside the house, which belongs to the Virtual Museum of Banal Things (MCB), Federal University of Pelotas (UFPel). Some fundamental questions guide the study: how are the objects reminiscent of childhood inserted in the museum? What is the relationship between memory, objects and narrative? To understand it, I analyze how objects underpin the memory of subjects, considering that objects mediate human relationships, childhood trajectories, games and toys. These objects, in turn, are also loaded with biographical narratives, which represent some historical events. On the theoretical level, I operate from the perspective of the museology of affection (Chagas, 2009), because it expands and integrates clippings taking as a reference the concept of rhizome established by Gilles Deleuze and Félix Guattari (1995). Still on the theoretical level, I work under interdisciplinary and transdisciplinary concepts, concentrating on the areas of Education, Social Memory, History and Museology, which, in turn, expand the field of research in relation to objects and thematic narratives. With regard to the methodological body, the research techniques should be appropriate to the object of study (Bosi, 1993), therefore, I opt for a predominantly qualitative research, which establishes the thematic narrative as a technique for data collection and analysis. In this sense, I aim to analyze the interfaces between memory, history and education, taking dolls and stuffed animals as analysis documents. Thus, the research points to the perspective of the museum experience, considering it as a place and a means of memory, which can bequeath different historical narratives about cultural goods.

**Keywords:** social memory; education; objects; childhoods; virtual museum.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Novo logo do MCB.....	55
Figura 2 – Nova identidade visual.....	56
Figura 3 – Anúncio da exposição.....	57
Figura 4 – Gabinete.....	62
Figura 5 – Gabinete.....	63
Figura 6 – Continuum dos contextos educacionais.....	78
Figura 7 – Paulo, o ovo.....	93
Figura 8 – Livro de receitas da vovó Cicy.....	96
Figura 9 – Página Inicial do MCB.....	103
Figura 10 – Acervo do MCB.....	104
Figura 11 – Dados disponíveis aos pesquisadores.....	105
Figura 12 – Exposição Objetos que aproximam dentro de casa.....	106
Figura 13 – Detalhamento da exposição.....	107
Figura 14 – Boneca Sooraya.....	109
Figura 15 – Boneca Fafá.....	113
Figura 16 – Boneca Russa.....	116
Figura 17 – Lilis.....	120
Figura 18 – Ursinho Pooh.....	122
Figura 19 – Ursinho Pooh e um balão.....	123
Figura 20 – Quadrante.....	125
Figura 21 – Ursinho Pooh e Christopher.....	126
Figura 22 – Pantera Cor-de-Rosa.....	128
Figura 23 – My Little Pony.....	132

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Direções e expressões da memória.....	34
Quadro 2 – Museus virtuais pelo Brasil.....	52

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

BDTD	Banco de Teses e Dissertações
CIDOC	Comitê Internacional de Documentação do ICOM
CNPQ	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
GEMUP	Grupo de Pesquisa em Ensino de História, Mulheres e Patrimônio
ICOM	Conselho Internacional de Museus
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MCB	Museus das Coisas Banais
MINOM	Movimento Internacional para uma Nova Museologia
PIBIC	Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica
PIVIC	Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica
TIC	Tecnologia da Informação e Comunicação
UFMS	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
UFPEL	Universidade Federal de Pelotas
UNESCO	Organizações das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

## SUMÁRIO

<b>QUIS PREPARAR O TERRENO PARA O LEITOR .....</b>	<b>14</b>
QUE SIGAMOS CAMINHANDO, LEITOR .....	16
<b>1 QUIS DAR AO LEITOR A MATÉRIA-PRIMA DA IDENTIDADE.....</b>	<b>25</b>
1.1 MEMÓRIA SOCIAL COMO UM DIREITO.....	27
1.2 MEMÓRIA INDIVIDUAL .....	30
1.3 MEMÓRIA COLETIVA.....	36
1.4 LUGAR DE MEMÓRIA.....	41
<b>1.4.1 Meios de memória: ciberespaço e museu virtual.....</b>	<b>45</b>
<b>1.4.2 Prelúdio: Museu Das Coisas Nada Banais .....</b>	<b>54</b>
<b>2 A MUSEOLOGIA SOCIAL E A EDUCAÇÃO MUSEAL: DEFINIÇÕES E PROPOSIÇÕES .....</b>	<b>59</b>
2.1 TESSITURAS DA MUSEOLOGIA DO AFETO .....	66
2.2 EDUCAÇÃO MUSEAL PELA PERSPECTIVA NÃO FORMAL .....	73
2.3 TESSITURAS ENTRE EDUCAÇÃO MUSEAL NA DIMENSÃO VIRTUAL E A CULTURA PARTICIPATIVA .....	78
<b>3 QUIS MOSTRAR AO LEITOR A RELAÇÃO ENTRE A CASA E A INFÂNCIA .....</b>	<b>84</b>
3.1 UM POSSÍVEL DIÁLOGO ENTRE SONIA KRAMER E WALTER BENJAMIN .....	85
3.2 ENTRE CASAS, QUARTOS, GAVETAS E BRINCADEIRAS .....	89
<b>3.2.1 Casa .....</b>	<b>91</b>
<b>3.2.2 O quarto .....</b>	<b>98</b>
<b>4 POR UMA BIOGRAFIA DOS OBJETOS .....</b>	<b>100</b>
4.1 EPÍLOGO: MUSEU DAS COISAS BANAIS.....	103
<b>4.1.1 Objetos que aproximam dentro de casa.....</b>	<b>105</b>
4.2 DA BONECA SOORAYA AO ANJO DA GUARDA.....	108
4.3 URSINHO POOH E A PANTERA COR-DE-ROSA: O IMAGINÁRIO SIMBÓLICO NAS INFÂNCIAS.....	122
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>140</b>
<b>APÊNDICE – LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO REALIZADO EM 2021 .....</b>	<b>151</b>

## QUIS PREPARAR O TERRENO PARA O LEITOR

Antes de preparar o terreno, é preciso escolher qual será o terreno. Não se engane, os afetos nos atravessam como flechas. A água invade casas, terrenos e plantações. As luzes da cidade penetram nas casas. Trato sobre caminhar por este chão, encontrar outros terrenos e abandonar os demais. A ideia de que qualquer desejo implica perdas me conforta enquanto sujeito e pesquisador. É, antes de tudo, sempre a favor da ideia de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Preparar o terreno para o leitor talvez possa soar um pouco presunçoso de minha parte, isso se deve ao fato de que, quase cotidianamente, estamos a montar e a desmontar nossos territórios, desejos e modos. Ser íntimos de perdas e ganhos, construção e desconstrução, montagem e desmontagem dos nossos territórios, desejos e modos de inserção social, certamente evidencia como esse processo nos estilhaça enquanto sujeitos.

Cantarolar é preciso. “Uma criança, no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando [...] Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 53). O terreno da linguagem é complexo, repleto de raízes e tensões, é preciso o anseio por quebrá-las. É necessário fazer escolhas, não há tempo para tudo. O tempo é indomável, teimoso e em constante fuga. Rubem Alves me contempla, — isso porque existem tantas coisas que eu queria sobre a vida e desta dissertação e precisei abrir mão — sobre o tempo e escolhas: *não poderei escutar todas as músicas que desejo, não poderei ler todos os livros que desejo, não poderei abraçar todas as pessoas que desejo. É necessário aprender a arte de “abrir mão” – a fim de nos dedicarmos àquilo que é essencial.*<sup>1</sup>

A presente seção foi escrita com o objetivo de guiar o leitor, mas percebo que ela é, antes de mais nada, útil a mim. Isso se deve ao fato de que, mais difícil do que escrever uma dissertação, é escolher autores, objetos e caminhos a serem trilhados. A escolha implica, em um único turno, inscrever o outro de forma dispensável, o que significa jogar no esquecimento e “abrir mão”. É curioso, pois até mesmo nosso nome não é escolhido por nós. Escolhemos e somos escolhidos ao longo de toda vida, e parece-me que esse processo nunca deixará de ser árduo.

Atenção ao olhar. Olhar é preciso, especialmente em uma sociedade inundada de pessoas aflitas pelas intempéries do mundo. Olhar para si, para o seu companheiro, para os seus familiares, para as crianças, mulheres, idosos, refugiados e para crise do aquecimento global<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cf. ALVES, Rubem. **Tempus fugit**. Porto Alegre: Paulus, 2005.

<sup>2</sup> Cf. ADORNO, Theodor, W. Introdução a sociologia. São Paulo: UNESP, 2008, p.311

“Senhoras e senhores, tenho a impressão de que mais uma vez o ar-condicionado não funciona. [...] A concentração intelectual em um dia quente como hoje é realmente uma tarefa muito difícil. Praticamente impossível”.

transcende este estudo e, sendo sincero, é mais importante que ler este ou qualquer outro estudo. É dar atenção à alma, aos afetos, aos sentimentos e às aflições, que, em seu turno, são elementos fundamentais para o sujeito. Ao se aventurar por este escrito, é preciso olhar. Observar não será suficiente.

Adriana Friedmann define o conceito de olhar como “Ver com atenção e com todos os sentidos. Para a educação da alma esta diferença é muito importante” (Friedmann, 2014, p. 24). É um olhar que impulsiona o sujeito a acreditar nas próprias percepções, intuições, sentimentos, sinas e imagens. A anunciação de Adriana Friedmann (2014, p. 17) é uma busca incessante pelo “[...] resgate de uma infância com alma, com essência, com significado, aquela na qual as pequenas e simples atitudes, momentos, gestos, sabores, brinquedos, cantos, histórias, pinturas, produções, toques e olhares sejam significativos e valorizados”. É essencial que você se despeça das verdades que vestiu como um uniforme, e se permita ser ingênuo. Ingênuo para ouvir, olhar, observar e ver as infâncias e a cultura material que as cerca. Atenção ao olhar, não se esqueça.

Preparar o terreno significa uma tentativa de demarcar o lugar ou uma tentativa de que o leitor me conheça, mesmo que brevemente. A pesquisa que desenvolvo nesta dissertação está intimamente relacionada a uma trajetória acadêmica em que as relações entre educação, patrimônio e museus estão encadeadas. Ao cursar a graduação em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), a relação entre ensino de história, educação, patrimônio e museus foi percebida, inicialmente, em 2019, a partir do *Grupo de Pesquisa em Ensino de História, Mulheres e Patrimônio* (GEMUP), coordenado pela professora, doutora e pesquisadora Jaqueline Aparecida Martins Zarbato.

Em continuidade, por meio do Programa de Iniciação à docência (PIBID), obtive minha primeira experiência como docente, na qual pude ter os primeiros contatos com os planejamentos, planos de aula, didáticas e metodologias. Em 2020, a partir do Programa de Iniciação Científica Voluntária (PIVIC), com o projeto intitulado *História Ambiental e a utilização do ecomuseu na educação*, iniciei meus primeiros passos como pesquisador. Em seguida, por meio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), com o projeto *O museu na Escola: ensino de história, América Latina e Educação Patrimonial*, encaminhei as linhas de pesquisas nas quais me debruço atualmente. Esse projeto resultou na elaboração do meu trabalho de conclusão de curso e de um guia didático para os professores da rede pública e municipal de ensino.

Início um movimento de duas considerações a respeito desses projetos. A primeira adquire um tom de agradecimento. Entendo que os sujeitos que leram, avaliaram meus escritos e ouviram minhas comunicações realizaram um movimento acolhedor e gentil ao direcionar

críticas, pontuações e sugestões, estas que, mesmo sem pretensão, de certa forma, desaguam nesta dissertação. A segunda salienta que os estudos anteriores constituíram o terreno, as leituras e os pilares teóricos e metodológicos, que, ao longo da escrita desta dissertação, foram se expandido, ganhando outras formas, outras cores, outros caminhos, outros desejos, implicando, por sua vez, uma reterritorialização. Estou aqui envolvido pelos escritos, pelas pesquisas, pelas ideias e pelo posicionamento de minha orientadora, que, desde a iniciação científica, tem me apoiado e permitido o meu desenvolvimento.

Caminhar pelas infâncias começou a ser delineado a partir das discussões estabelecidas no grupo de pesquisa. Pensar a relação dos museus com a escola, com as mulheres e com as crianças, tornou-se também outro ponto de partida fundamental. A oportunidade de pensar essa relação se cristalizou graças a linha de pesquisa que toma como foco pensar a educação, as infâncias e a diversidade. A pergunta — que, sem pedir permissão, emergiu e gerou uma série de questionamentos, além de ter influenciado e modificado como eu observava as infâncias — nasceu em uma disciplina<sup>3</sup> do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul a partir do recorte sobre as seguintes questões: Como as infâncias são recebidas pelo espaço museal e seus mediadores? Como os objetos remetentes às infâncias estão inseridos nos museus? Como os museus promovem aprendizagem para as infâncias a partir das exposições? Busquei, portanto, considerar os diferentes aspectos os quais a pesquisa abrange: museus, objetos biográficos e narrativas biográficas. Amparado nessas questões, que, em realidade, tornaram-se enigmas, iniciei um árduo movimento de elaboração de um projeto de pesquisa e, conseqüentemente, um desague na dissertação.

## QUE SIGAMOS CAMINHANDO, LEITOR

Orientar-se é preciso. Walter Benjamin alerta: “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução”.<sup>4</sup> Félix Guattari e Suely Rolnik contribuem sobre orientar-se: “Tais cartografias têm em comum a busca de saídas na constituição de outros territórios, para além dos territórios sem saída, outros espaços de vida e de afeto”.<sup>5</sup> Esta dissertação não foi escrita apenas a duas mãos. Na verdade, muitas mãos a escreveram, muitas falas afetaram, muitos

<sup>3</sup> Tópicos Especiais das Infâncias e Modernidades, disciplina cursada como aluno especial no Programa de Pós-graduação em Educação de Três Lagoas, Mato Grosso do Sul.

<sup>4</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única** - Obras escolhidas. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, v. III. p. 73.

<sup>5</sup> Cf. ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

desejos foram inseridos e outros retirados. Inicialmente, gostaria de registrar que escrever é estar no extremo de si e, portanto, escrevo para mim e, especialmente para o outro. Implica olhar a escrita como um terreno repleto de nós e tensões. Escrevo em primeira pessoa do singular, pois “o ato de escrever é, primeiro e antes de tudo, a questão do desejo. Ora desejo de os outros se produzirem em nós, através das palavras, ora o nosso desejo de nos reproduzirmos, nos multiplicarmos, nos transcendermos e, mesmo, nos imortalizarmos, através das nossas palavras”.<sup>6</sup> Eu avisei: se despeça das suas verdades, recue os escudos travestidos de verdades. É indispensável, uma vez que um estudo sobre as infâncias, objetos e brinquedos requer estar sempre aberto à possibilidade do novo. Um estudo sobre infâncias, brincadeiras e objetos biográficos requer, antes de tudo, estar disposto e suscetível à sensibilidade, a novos caminhos, ao quebrar e a buscar novos percursos a partir desta quebra, e sobretudo, suscetível especialmente ao olhar.

A pesquisa é conduzida com uma abordagem ora interdisciplinar, ora transdisciplinar, isso porque une, confronta e, a partir destes confrontos e atravessamentos, produz novos caminhos e direções para os campos da Educação, da História e da Museologia. Considero este estudo um delinear de fronteiras. Sustento que esta dissertação deve ser lida por duas claves que se complementam: (i) *a museologia que não serve para operários, mulheres, idosos, indígenas e crianças não serve para nada*; (ii) *em tempos precários, o amor e o afeto são revolucionários*.

Debruço-me, portanto, nessas duas claves com o objetivo de justificar a crucialidade de a leitura ser guiada por esses princípios. É no professor, museólogo e poeta Mario de Souza Chagas que encontro amparo, suporte e inspiração para caracterizar o campo museológico e os espaços museais como arenas de conflitos e espaços privilegiados de memória. Em nenhum outro sustentáculo, a ideia de uma museologia indisciplinada<sup>7</sup>, uma museologia voltada para a vida, é apresentada com tanto rigor científico e poético como se cristaliza na imaginação museal de Mario Chagas.

Em Mario de Andrade<sup>8</sup>, “há uma gota de sangue em cada poema”<sup>9</sup>, Chagas apresenta a ideia é de que “há uma gota de sangue em cada museu”.<sup>10</sup> Orientar-se pelo seu pensamento

<sup>6</sup> Cf. BERNARDO, Gustavo. **Redação inquieta**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010. p. 11.

<sup>7</sup> Cf. BRITTO, Clovis Carvalho. “**Nossa maçã é que come Eva**”: a poética de Manoel de Barros e os lugares epistêmicos das museologias indisciplinadas no Brasil. Tese (Doutorado em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2019.

<sup>8</sup> Escritor, crítico literário e ativista cultural brasileiro.

<sup>9</sup> Livro publicado pela primeira vez em 1917, durante a Primeira Guerra Mundial. Ver Andrade, 1980

<sup>10</sup> Cf. CHAGAS, Mário de Souza. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 13, n. 13, 1999.

implica admitir, quer seja um museu tradicional, quer seja um museu guiado pela museologia social, a presença da gota de sangue confere ao museu uma dimensão humana e histórica. É, também, aceitá-lo, como espaço de tradição e contradição. Em linhas de projeção, inspirado em Chagas, procuro fornecer tessituras introdutórias ou complementares a uma possível museologia do deslimite<sup>11</sup>. Isso porque as dimensões de análise no Museu das Coisas Banais são fundamentadas por uma perspectiva de museu que integra o cotidiano das pessoas, apresenta a diversidade das infâncias e dos elementos de memória individual e coletiva. A poética do deslimite<sup>12</sup> de Manoel de Barros consiste em uma maneira de ampliar a experiência poética para além dos muros, barreiras e limites apresentados pela literatura.

A imaginação museal de Mario Chagas explicada por Clovis Britto (2019) é entendida a partir do pressuposto de que a *museologia que não serve para vida não serve para nada*, Chagas busca cristalizar a essencialidade de um fazer museológico a serviço do afeto, da sensibilidade, do diálogo, do “desterritório”, da “descoleção”, “desmuzealização” do alargamento das portas e portais museais e patrimoniais, do devir, das imaginações poéticas, da democratização, da educação, do “eu” e também do “outro”, a serviço, portanto, das mulheres, dos idosos, das crianças, dos indígenas e dos operários.

A imaginação museal ou museologia do deslimite de Mario de Souza Chagas possui profundas influências de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) e o conceito de *rizoma*. Devir, imaginações poéticas, desterritório, descoleção e desmuzealização são tensões produzidas no seio da museologia, tensões que implicam devires e deveres conflituosos. É no delinear de Clovis Carvalho Britto (2019, p. 36) que “A imagem do rizoma, nesse aspecto, desconstrói a ideia de um ponto fixo, inaugural, unidirecional, linear. Um rizoma possui formas diversas, conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer”. Faz-se dos museus, rizomas. Faz-se dos museus, linhas de fugas. É preciso desejar, ansiar por museus rizomáticos que celebram a vida, pois é na ruptura que a vida se encontra, é na possibilidade do novo. Portanto, “há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 17).

---

<sup>11</sup> “Já não há sentido em pensar uma museologia pura, limpa, incapaz de sujar as mãos e os pés, incapaz de viver, de afetar e de ser afetada; mas, ainda assim, é preciso reconhecer que muitas outras práticas, mesmo sem sentido para nós e para outros indivíduos e coletivos, continuam se multiplicando. Para algumas delas, é preciso desenvolver uma especial capacidade de enfrentamento, reimaginação social e r(e)existência” Cf. BRITTO, Clovis Carvalho. “**Nossa maçã é que come Eva**”: a poética de Manoel de Barros e os lugares epistêmicos das museologias indisciplinadas no Brasil. Tese (Doutorado em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2019. p. 151.

<sup>12</sup> Ver: SUTTANA, Renato Nésio. **Uma poética do deslimite**: poema e imagem na obra de Manoel de Barros. Dourados: UFGD, 2009.

As museologias indisciplinadas, são, em seu turno, linhas de fuga. É no delinear de Mario que “Os museus-rizomas quebram hierarquias, movimentam-se com agilidade, democratizam as suas práticas, exigem participação, criam linhas de fuga, trabalham a favor das redes e dos movimentos sociais [...] o foco desses museus são as pessoas” (Chagas, 2013, p. 48). Há, nesse sentido, também, a influência de leituras fragmentadas, estas que foram propostas e desenvolvidas por Walter Benjamin (2009, p. 239): “A memória não é um instrumento para a exploração do passado, é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas”.

Por esses motivos que esta dissertação é conduzida e deve ser lida pela chave da imaginação museal<sup>13</sup> de Mario Chagas. Acredito que é necessário descolonizar o conceito de museu e as práticas museológicas. Ao ler esta dissertação, é crucial, em primeiro lugar, descolonizar o pensamento, distanciar-se das noções de museu tradicional, museu-coleção e museu-edificação, uma vez que a pesquisa segue o espectro da museologia social. Posicionar-se ao lado da museologia social significa, portanto, estar em oposição à burguesia. Nesses termos, meu objeto de estudo é a exposição intitulada *Objetos que aproximam dentro de casa*, em especificidade, os objetos que estão situados no *quarto das crianças* no acervo virtual do Museu das Coisas Banais.

É indubitável afirmar que, sem o suporte teórico-acadêmico; sem o conhecimento de Dominique Poulot, Ecléa Bosi, Félix Guattari, Gilles Brougère, Gilles Deleuze, Hugues de Varine, Jô Gondar, Joël Candau, Pierre Lévy, Manuel Sarmiento, Maurice Halbwachs, Mario de Souza Chagas, Monique Magaldi, Myrian Sepúlveda dos Santos, Pierre Nora, Sônia Kramer, Tereza Cristina Scheiner, Walter Benjamin e tantos outros, o caminhar e o descaminhar pelos becos e vielas dos campos da memória social, da museologia e das infâncias seriam impossíveis.

Embora o referencial teórico anuncie conceitos e abordagens os quais busco desenvolver e sustentar, é crucial anunciá-los de forma sistematizada. Nesses termos, é possível afirmar que esta dissertação está de acordo com o referencial teórico proposto, como a *museologia indisciplinada* de Mario Chagas ou a *poética do deslimite* de Manoel de Barros. Portanto, reconheço a existência de um movimento consciente de uma *desobediência epistêmica*. É, por sua vez, não uma reterritorialização dos saberes, tampouco uma territorialização, busco uma desterritorialização. É entender, em um só turno, que em uma dissertação, tese ou livro, há níveis e linhas de articulação e segmentos, mas também tessituras de fuga, movimentos de

---

<sup>13</sup> Cf. BRITTO, Clovis Carvalho. “**Nossa maçã é que come Eva**”: a poética de Manoel de Barros e os lugares epistêmicos das museologias indisciplinadas no Brasil. Tese (Doutorado em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2019. p. 156.

desterritorialização e (des)segmentos (Deleuze; Guattari, 1995). É nos dizeres de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, p. 15) algo que “[...] não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda”.

Em linhas introdutórias, o conceito de *memória* é ocupado a partir do campo de estudo da memória social. Sustento que, neste estudo, o quadro teórico a respeito do conceito de memória é construído na transversalidade. De acordo com Regina Abreu (2006, p. 30), “A memória social é um campo de estudo visitado por pesquisadores das mais diversas procedências e fazem uso de múltiplos referenciais teóricos”.<sup>14</sup> O conceito de *memória individual* é fundamentado nas concepções do antropólogo Joël Candau (2019), isso porque, além de sustentar que a memória transita da dimensão individual para a coletiva, o intelectual preenche lacunas da célebre obra do sociólogo francês Maurice Halbwachs, ao se preocupar em distinguir a ideia de “memória compartilhada” da “memória coletiva”.

Em continuidade, o conceito de *memória coletiva* é ocupado a partir de um quadro teórico<sup>15</sup> construído na transversalidade. Nesses termos, procuro estabelecer um diálogo inicial, sem surpresas, com o perscruto da memória social Maurice Halbwachs. Em linhas de conclusão, em relação a interfaces da memória, o conceito *lugar de memória* é apresentado a partir das concepções do historiador francês Pierre Nora. A fim de distanciar-me da ideia de museu virtual apenas como um *lugar de memória*, busco demonstrar o conceito de *não-lugar* proposto pelo antropólogo Marc Augé. Em seguida, os conceitos de *virtual* e *ciberespaço* são abordados sob as concepções de Pierre Lévy.

Ao caminhar pelo campo da museologia, procuro ocupar o conceito de *museologia social*, como já mencionado anteriormente, a partir da imaginação museal de Mario de Chagas. Em relação ao conceito de *museu virtual*, embora tenha tecido diálogos com vários autores, optei pela conceituação proposta por Rosali Henriques (2018).

No que diz respeito à *educação*, este conceito é abordado a partir das perspectivas de José Carlos Libâneo (2001) e Cipriano Carlos Luckesi (1994). Em relação ao conceito de *educação não formal*, optei por tomar as concepções de Moacir Gadotti (2005) e Martha Marandino (2005). Para o conceito de *cultura*, busquei as concepções de Néstor García Canclíni (2019) e Clifford Geertz (1978). Sobre o conceito de *infâncias*, procurei apoio nos diálogos que Sônia Kramer (2002) e Walter Benjamin (1984) estabelecem. Em continuidade, em relação à

---

<sup>14</sup> Em termos explicativos, Regina Abreu (2005, p.31) alerta sobre o uso destes autores: “Podemos citar indiscriminadamente trechos e fragmentos retirados de obras que integram um conjunto articulado de propósitos, questões e teses? Penso que não. Misturar referências de autores em um texto acadêmico não quer dizer uso indiscriminado desses autores. Alguns cuidados devem ser observados”.

<sup>15</sup> Ecléa Bosí, Jô Gondar, Michel Pollak, Myrian Sepúlveda dos Santos e Pierre Nora.

exposição, ao quarto das crianças e aos objetos, procuro fundamentar a minha análise a partir das concepções de Ecléa Bosi (1999), Daniel Roche (2000), Gaston Bachelard (2008), Gilles Brougère (2008) e Walter Benjamin (1984).

A elaboração desta dissertação guiou-se – e, portanto, tem profunda influência – pela intelectual Ecléa Bosi. Considerando as contribuições da autora, sigo sua regra de ouro: *no tocante às técnicas de pesquisa, estas devem ser adequadas ao objeto* (Bosi, 1993, p. 282). Em relação aos aspectos teórico-metodológicos, retomo duas questões para delimitar o âmbito do estudo: *a presente dissertação não trata sobre memória e, também, não se concentra em museus ou infâncias*. É justamente o contrário, busco criar a convergência desses três elementos.

A inexistência fronteira deste estudo justifica-se em virtude do objeto de pesquisa, isso porque analiso por meio da exposição como os objetos que regem as infâncias, que, por sua vez, são carregados de memória, recordações e subjetividades, são percebidos nos espaços museais. Não se trata, portanto, de uma dissertação com abordagem quantitativa. O meu objetivo é registrar, a partir dos objetos e das narrativas, a vida, as ideias, os pensamentos, os significados culturais e sociais que cada objeto e suas narrativas carregam de sujeitos, que já foram crianças e partilharam uma recordação significativa com o museu.

No que tange a operar com fontes biográficas, George Duby (1989) debruça-se em relação aos desafios de se trabalhar na interdisciplinaridade, pois “os historiadores não inventaram novos processos de leitura de seus documentos, mas emprestaram-nos de outras ciências pioneiras, como a psicologia social, a etnologia e a linguística”. De acordo com Le Goff, que, em primeiro turno, pouco deu atenção à biografia, em 1989, afirmou: “a biografia é um complemento indispensável da análise das estruturas sociais e dos comportamentos coletivos”<sup>16</sup>; em continuidade, em 1999, é ainda mais incisivo: “a biografia é o ápice do trabalho do historiador”. A biografia como fonte, portanto, em especificidade a biografia histórica “não tem por vocação esgotar o absoluto do *eu* de um personagem [...] ela é o melhor meio de mostrar os laços entre o passado e presente, memória e projeto, indivíduo e sociedade”.<sup>17</sup>

A pesquisa, que envolve elementos autobiográficos, como histórias de vida, biografias, autobiografias e memoriais, de acordo com Marina Helena Menna Barreto Abrahão (2003, p. 80), “Se utiliza de diversas fontes, tais como narrativas, história oral, fotos, vídeos, filmes, diários, documentos em geral, reconhece-se dependente da memória.” Dessa forma, as narrativas “permitem, dependendo do modo como nos são relatadas, universalizar as experiências vividas nas trajetórias de nossos informantes” (Abrahão, 2003, p. 81).

<sup>16</sup> LE GOFF, Jacques. Comment écrire une biographie historique aujourd’hui? **Le Débat**, n. 54, p. 48-53, 1989.

<sup>17</sup>ALBJERG, Victor. History through biographical lenses. **The Social Studies**, v. 38, n. 6, 1947.

No que tange às *narrativas biográficas*, Ecléa Bosi considera a narrativa como terapêutica. Bosi (1993, p. 68) explica que “A narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar, é a sua memória”. Em relação à interpretação dessas narrativas escritas, busco amparo no conceito central adotada pela autora, que, em seu turno, se inspira em Simone Weil. Segundo Gonçalves Filho (2008, p. 46), é preciso ter “Atenção e abertura ao objeto. Afetar-se com a experiência, constituir a pesquisa também a partir de uma disposição de entrega ao fluxo narrativo dos participantes e à própria teoria”. De acordo com Ecléa Bosi (2003, p. 5), “Só o objeto biográfico é insubstituível: as coisas que envelhecem conosco nos dão a pacífica sensação de continuidade”. Ao propor a pesquisa autobiográfica — histórias de vida, biografias, autobiografias e memoriais —, aceito conscientemente que há um processo em que se “[...] adota uma tradição em pesquisa que reconhece ser a realidade social multifacetária, socialmente construída por seres humanos que vivenciam a experiência de modo holístico e integrado” (Abrahão, 2003, p. 80).

É, portanto, reconhecer, que, em seu turno, as emoções e as intuições prevalecem em relação aos dados estatísticos, exatos e acabados. Em Moita (1995), a pesquisa autobiográfica tem a potencialidade de tecer diálogos essenciais para entrelaçar o individual e o sociocultural, isso porque “[...] põe em evidência o modo como cada pessoa mobiliza seus conhecimentos, os seus valores, as suas energias, para ir dando forma à sua identidade, num diálogo com seus contextos” (Moita, 1995, p. 113).

No que tange ao processo de interpretação das narrativas, optei pelo procedimento de análise que Abrahão intitula como “compreensão de contexto”. Para a intelectual, “Esta compreensão privilegia [...] o entendimento de que a origem e o sentido profundo dos textos é algo que construímos diuturnamente”. Segundo Abrahão (2003, p. 85), “Trabalhar com narrativas não é simplesmente recolher objetos ou condutas diferentes, em contextos narrativos diversos, mas, sim, participar na elaboração de uma memória que quer transmitir-se”.

Nesse sentido, em relação aos objetos, optei por organizar a análise a partir das seguintes categorias: (i) *bichos de pelúcia* e (ii) *bonecas*. É importante pontuar que optei por tratar a primeira e a segunda categoria isoladas da terceira, isso porque bichos de pelúcia e bonecas ocupam um espaço singular na dimensão da cultura material das infâncias. Em relação às narrativas que acompanham os objetos, é importante salientar que não foram coletadas por mim, elas já estão ligadas aos objetos biográficos doados pelos sujeitos. A veracidade do doador e narrador não me causou preocupação, logo, não busquei documentos de confronto em relação a uma possível distorção dos fatos ou contextos históricos.

No que diz respeito à escolha e à definição dos objetos e às narrativas a serem analisadas, adotei a concepção de *narrativas temáticas*, isso porque procurei nas narrativas elementos temáticos que tangenciam as infâncias. Em um delinear metodológico, o primeiro levantamento resultou em 44 objetos e narrativas. Desses, a grande parcela se concentrou em bichos de pelúcia e em narrativas. Em continuidade, o segundo levantamento resultou na exclusão de 36 objetos e na seleção de 8 objetos. A escolha desses 8 objetos seguiu uma ordem de fatores: (i) narrativas com elementos que tangenciam as infâncias; e (ii) narrativas que cristalizam a relação entre sujeito, contexto e objeto. Em termos rigorosos, esta pesquisa tem como objetivo analisar os objetos da exposição intitulada *Objetos que aproximam dentro de casa* pela relação entre história e memória e as infâncias. Dessa forma, a problemática da pesquisa visa investigar: *Como os materiais da coleção “Objetos que aproximam dentro de casa”, do Museu das Coisas Banais, podem ser elementos das memórias sobre as infâncias?*

A estrutura da dissertação está disposta em formato de funil. O primeiro capítulo, intitulado *Quis dar ao leitor a matéria-prima da identidade*, tem tripla função. A primeira é anunciar que considero a memória como elemento fundante da identidade. A segunda é demonstrar o quadro teórico em relação à memória social como um campo construído de forma transversal. A terceira consiste em estabelecer e manter as bases e os posicionamentos em relação ao conceito de memória social. Em linhas gerais, início um caminhar pela memória individual a partir das concepções do antropólogo Joël Candau, com a intencionalidade de chegar à dimensão de memória coletiva ou social, termo cunhado pelo sociólogo Maurice Halbwachs.<sup>18</sup>

Em continuidade, dedico-me aos lugares de memória, a partir das acepções de Pierre Nora. Discuto, portanto, a gênese dos lugares de memória, tomando como recorte o século XVIII, em especificidade, a Revolução Francesa. Em linhas de conclusão, amplio o conceito *lugar de memória* e abro oportunidade para antecipar o espaço de análise deste estudo. Para isso, ocupo os conceitos de *virtual* e *museu virtual*.<sup>19</sup>

Além disso, sustento, a partir do conceito de *não-lugar*<sup>20</sup>, apresentado pelo antropólogo Marc Augé<sup>21</sup>, que o museu virtual, situado em um ciberespaço, é, em um só tempo, um lugar e

<sup>18</sup> Sociólogo francês.

<sup>19</sup> Cf. Teresa Cristina Moletta Scheiner (1998); Bernard Deloche (2001); Rute Muchacho (2005); Monique Batista Magaldi (2010); e Rosali Henriques (2018).

<sup>20</sup> “Conceito desenvolvido por Marc Augé, diretamente relacionado com as dimensões de circulação, consumo e comunicação, em contraste com as dimensões identitárias, históricas e relacionais que caracterizam os lugares antropológicos”. Ver: SÁ, Teresa. Lugares e não lugares em Marc Augé. **Tempo social**, v. 26, p. 209-229, 2014.

<sup>21</sup> AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9. ed. Campinas: Papius, 2008

um não-lugar. A memória, portanto, é entendida como viva, poderosa, envolvente, enriquecedora, agregadora, detentora das recordações, por vezes excessiva, por outras vezes abusiva. A memória é capaz de evocar e aflorar sentimentos a partir da lembrança de um cheiro, de um cafezinho com a amada, de um abraço e um beijo de despedida. A memória, que não se contenta apenas com lembranças prazerosas e sentimentos românticos, às vezes, evoca recordações traumáticas e sentimentos dolorosos, e, como seres prepotentes, acreditamos dominá-la, mas somos por ela dominados. A memória, portanto, neste estudo, é o elo entre os museus e as infâncias.

No segundo capítulo, intitulado *Museologia do afeto e a Educação Museal: proposições e definições*, entendo que se inicia, de fato, o meu caminhar e descaminhar pelos becos e vielas da área museológica. Nesse sentido, teço linhas introdutórias e abro caminhos para discussão sobre os espaços museais, em um movimento de articular os teóricos da museologia, como, por exemplo, Peter van Mensch, Tereza Cristina Scheiner, Hugues de Varine, Desvallées e Mairesse, com as definições propostas pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM).

Em continuidade, influenciado pela imaginação museal de Mario Chagas, discuto e articulo o conceito de museologia social, que, por sua vez, é fruto do movimento da nova museologia, com o conceito de *educação museal*. Além disso, nesse item, os aportes teóricos do campo da educação passam a ser presentes, como, por exemplo, Moacir Gadotti, Maria da Glória Gohn e Martha Marandino. Introduzo o conceito de *educação museal virtual*, a partir da perspectiva da educação participativa, esta que, por sua vez, se adequa e se relaciona intimamente com a educação guiada pela perspectiva não formal. Além disso, abro espaço para introduzir os conceitos de *cultura e cibercultura*, isso porque ambos os conceitos desaguam no terceiro capítulo.

Em linhas de conclusão, o terceiro e o quarto capítulos abrem portas e portais para que se possa se debruçar sobre o objeto de pesquisa. É, portanto, nesses capítulos que teço diálogos entre Sônia Kramer e Walter Benjamin, com objetivo de ocupar o conceito de infâncias. Além disso, apresento a cultura material das infâncias ao tratar sobre a importância da casa, do quarto, dos brinquedos e das brincadeiras. Portanto, considero que este estudo está organizado do macro para o micro, isso porque entendo que há um direcionamento em compreender a importância da casa, caminhar por ela e seus cômodos e desaguar no quarto das crianças.

## QUIS DAR AO LEITOR A MATÉRIA-PRIMA DA IDENTIDADE

De antemão, aviso: não aspiro esgotar-me nas questões em relação ao conceito de memória e nem presunçosamente acreditar que, em um campo com tantas armadilhas, becos e vielas, poderei dominá-la. É importante alertar, e aqui apoiado em Jô Gondar<sup>30</sup> (2005, p. 15), que o campo da memória social “não pertence a nenhuma disciplina tradicionalmente existente, e nenhuma delas goza do privilégio de produzir seu conceito”. Portanto, justifico a presença de autores de diferentes campos do conhecimento na construção do conceito de memória. Não somente nesta seção, mas em todo o estudo, o diálogo é tecido em conjunto com autores da História, da Sociologia, da Antropologia, da Filosofia e da Psicologia.

Abro um parêntese com objetivo de sedimentar como o conceito de memória pode ser bem articulado na transversalidade. Em Ecléa Bosi, nas suas obras clássicas *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*, *Cultura de Massa e Cultura Popular* e *o Tempo Vivo da Memória*, é possível perceber os diálogos tecidos na transversalidade. Bosi fundamenta-se em uma doutrina bergsoniana, que parte da experiência individual do perceber e do lembrar. Contudo a intelectual não se enquadra somente nesse quadro teórico. Há, pelo menos, três momentos em que ocorre um processo de transversalidade.

Para Bosi (1993, p. 282), em suas obras “há um embasamento propriamente bergsoniano que encarece a dimensão temporal inerente a memória [...] há o momento propriamente psico-social lastrado na pesquisa e inspirado em Halbwachs e outros autores que acentuam as relações com a família, a classe, a comunidade”. A intelectual, em seguida, busca o suporte em Walter Benjamin e em Theodor Adorno, uma vez que compreende a “sensibilidade, de ambos, em relação aos fenômenos psicológicos” (Bosi, 1993, p. 282). Marilena Chauí, em homenagem à Ecléa Bosi, elucida o caminho teórico da intelectual:

Partindo da complexidade conceitual e real da memória, tomada como totalização temporal, Ecléa explora essa complexidade ao reunir as contribuições da teoria da Gestalt – a existência de campos de significações na vida subjetiva e na vida intersubjetiva –, da filosofia bergsoniana – a dimensão temporal inerente à memória –, da filosofia de Hegel – o passado concentrado no presente –, da psicologia social, particularmente de Halbwachs – o papel das relações com a família, o grupo cultural, a classe, a comunidade para a interpretação dos dados –, da filosofia de Benjamin – particularmente a figura do narrador e o caráter redentor da memória –, e da filosofia dialética (Marx e Adorno sobretudo) para a compreensão do fenômeno das ideologias (Chauí, 2008, p. 18).

---

<sup>30</sup> Doutora em Psicologia Clínica pela PUC-Rio. Professora titular da UniRio, atua no Programa de Pós-graduação em Memória Social.

Ecléa Bosi é um amparo para caminhar nas trilhas traiçoeiras que o campo da memória produz devido à sua amplitude, à diversidade de abordagens e aos múltiplos autores que procuram, na memória, sustentar, mesmo que parcialmente, seus objetos de estudo. Dessa forma, adoto o conselho de Bosi, não somente para esta pesquisa, mas também para a carreira acadêmica: “no tocante às técnicas de pesquisa, estas devem ser adequadas ao objeto: é a lei de ouro” (Bosi, 1993, p. 282). Em retomada — fecho o parêntese —, é importante revisitar que a concepção do conceito de memória, neste estudo, se origina na contemporaneidade, uma vez que a memória já havia ocupado a reflexão de importantes pensadores clássicos<sup>31</sup> e pertencentes à modernidade<sup>32</sup>. A memória é, na obra clássica *Os quadros Sociais da Memória*, de Maurice Halbwachs, apresentada como uma construção social. A discussão, portanto, é delineada a partir do século XIX, pois, no que diz respeito à concepção da memória, é um marco teórico.

De acordo com Jô Gondar (2005, p. 18), “No século XIX o próprio social se tornou objeto legítimo de saber, e permitiu inclusive o surgimento de um novo campo de estudo, o das ciências sociais”. No delinear de Myrian Sepúlveda dos Santos (1993), Maurice Halbwachs lançou as bases para a compreensão do significado de memória coletiva, isso porque, como citado anteriormente, no contexto no qual a obra foi escrita, a memória era considerada um fenômeno individual.

As seções seguintes tecem os fios do campo da memória. A memória, enquanto fenômeno e objeto, fundamenta o objeto de pesquisa e a dimensão de análise proposta. É, portanto, necessário investir esforços na articulação do conceito de memória, uma vez que me propus a um caminhar duradouro pelos campos da educação, da museologia, dos objetos e das narrativas biográficas.

Nesse sentido, conceituo a dimensão da memória individual utilizando como aporte teórico os estudos do antropólogo Joël Candau, que se configura como uma referência obrigatória nos estudos antropológicos da memória. Em segundo plano, dediquei-me à dimensão da memória coletiva a partir dos estudos de Maurice Halbwachs, Michael Pollak, Ecléa Bosi, Myrian Sepúlveda dos Santos e outros autores suportes. Em um terceiro momento, tendo conceituado a dimensão da memória individual e coletiva, posso finalmente debruçar-me nos lugares, meios e suportes da memória.

---

<sup>31</sup>A memória, neste período, é defendida como ontológica.

<sup>32</sup> Henry Bergson encarece a dimensão temporal inerente à memória. Ver: BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

## 1.1 MEMÓRIA SOCIAL COMO UM DIREITO

[...] o conceito de memória social não pode ser formulado em moldes clássicos, sob uma forma simples, imóvel, unívoca. Pensamos, ao contrário, que se trata de um conceito complexo, inacabado, em permanente processo de construção.<sup>33</sup>

A presente epígrafe caracteriza a maneira que compreendo o campo da memória social. É crucial salientar que a memória tem um caráter polissêmico. De um lado do tabuleiro, há signos simbólicos, enquanto do outro, há signos icônicos. Conforme Jô Gondar (2005, p. 12), “os signos simbólicos, os símbolos icônicos e mesmo os signos indiciais, podem servir de suporte para construção de uma memória”. A memória social é um campo de estudo amplo que transpõe diferentes áreas disciplinares, por isso, é um terreno de pesquisa que exige atenção ao ser costurado e conceituado.

Em relação às abordagens multi, inter e transdisciplinar, sustento que o campo da memória social deve ser compreendido, sem contestação, a partir de um viés transdisciplinar. A escolha da abordagem, portanto, se alinha às proposições apresentadas por Jô Gondar (2016) no artigo *Cinco Proposições sobre a memória social*.

O campo da memória social é transdisciplinar. Essa proposição trata da relação da memória social com os campos do saber. A proposta transdisciplinar tem como objetivo a valorização de pesquisas capazes de atravessar diferentes domínios e níveis do saber, para construir ideias que possam dar origem a novas formas, práticas e discursos para a pesquisa (Gondar, 2016, p. 176).

Nesse sentido, “O objeto transdisciplinar não é comum a diferentes disciplinas; ele é criado como um novo objeto, de maneira transversal, quando problemas que até então eram próprios de um campo de saber atravessam seus limites e fecundam outros” (Gondar, 2005, p. 15).

Considero a memória social como um sistema articulado de atribuição de significado, tendo como referência as acepções simbólicas de cultura consolidadas por Geertz, que a defende sob uma perspectiva semiótica. Elsa Peralta (2007, p. 16) salienta que “De acordo com esta perspectiva, a memória fornece referentes de significação constituídos por visões partilhadas do passado que são geradas pelo presente e orientadas para o futuro”. A dialética entre o passado, o presente e o futuro está em constante atividade. Isso se deve ao fato de o passado ser, em sua constituição, conflituoso e constituído em um campo de litígio. O passado é incontrolável, indomável, acreditar que se pode domá-lo é “bobagem”, é ingenuidade. Beatriz

---

<sup>33</sup> GONDAR, Jô. Quatro Proposições sobre Memória Social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. **O que é memória social**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005. p. 7.

Sarlo alerta-me que o passado (2007, p. 09) “[...] continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera”.

A lembrança, em seu turno, se dá como um sujeito inconveniente, que se convida a um casamento, ou como um cheiro que ocupa os espaços sem ser convocado. De acordo com Sarlo (2007, p. 10), “a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa”. A lembrança nunca está completa porque necessariamente ela implica o presente, isso porque o tempo próprio da lembrança é o presente. Ora, qual seria outro tempo apropriado para se lembrar senão no presente? Beatriz Sarlo (2007, p.10) ocupa tempo e esforço e afirma “o passado sempre chega ao presente”.

A memória, em seu turno, enquanto construção social, permeia a manipulação ideológica e as experiências individuais ou coletivas. Nesse sentido, de acordo com Elsa Peralta (2007, p. 18), “a memória é uma construção intencional baseada em traços mnemônicos de experiências anteriores”. A partir dessa perspectiva, portanto, consigo dar atenção à dimensão social da memória sem esquecer a sua faceta individual.

Em linhas de conceituação, Elsa Peralta traça com excelência que:

A memória é social porque nela influem os constrangimentos sociais próprios de determinado grupo. A memória é social porque pressupõe sempre uma relação de partilha cultural no seio do grupo social. Mas a memória é social principalmente porque é um sistema de organização e mediação cultural do ato mental de recordar (Peralta, 2007, p. 18).

A memória é social porque é um direito. A memória é social porque é uma necessidade vital para a alma humana. Walter Benjamin (2018, p.40) enquadra a “memória como uma faculdade épica, por excelência”. Em analogia, a memória é como uma mãe que está sempre ali para atender ao chamado do filho. A memória atende ao chamado do presente. A memória, não satisfeita em somente atender ao chamado do presente, ainda serve como um apoio para construção do presente. A memória é como um pássaro. A memória opera com grande liberdade, assim, observaremos posteriormente o voo da memória ao passado e ao presente, tornando-a, portanto, um elemento detonador da Revolução Francesa.

De acordo com Ecléa Bosi, a memória é um direito. De tal maneira que, de acordo com a autora, “Não temos o direito de refutar o fato contado pelo memorialista, como se ele estivesse no banco dos réus, e dele exigir que nos diga a verdade, somente a verdade. Ele, como todos nós, vai nos contar a sua verdade” (Bosi, 2003, p. 66). De fato, o abismo entre o fato narrado e o acontecido é como o abismo entre o pensar e o sentir. É nas palavras de Ecléa que me apoio: “Nós estávamos e sempre estaremos ausentes do fato que está sendo narrado” (Bosi, 2017, p.3)

A memória é um direito, pois, como suporte para construção do presente e como objeto para reconstrução do passado, torna-se um mar de razões com o qual podemos e devemos incansavelmente lutar. É mais do que isso, é em um só tempo incentivar as próximas gerações a também lutarem pelo direito de memória. A memória se afasta, portanto, de um caráter restaurador do passado e assume sua potencialidade como um elemento gerador do futuro.

O vínculo entre passado e memória, é, em seu turno, um movimento em que a memória “opera com grande liberdade, recolhendo fatos memorados no espaço e no tempo não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices de significação comum. São constelações de eventos mais intensas quando, sobre elas, incide o brilho de um significado coletivo. [...] O vínculo com o passado, que é vital, porque dele se extrai a seiva para formação da identidade (Bosi; Bruck, 2017, p. 2).

Como apoio para essa inquirição, que está longe de acabar, inauguro a contribuição da filósofa Simone Weil e o conceito de *enraizamento*. Enraizar-se é preciso. Enraizar-se é uma ação vital para a alma do sujeito. Erguer os escudos pelo direito fundamental do ser humano em enraizar-se, é, em um só tempo, lutar pelo direito de memória também.

Na esteira da reflexão, Simone Weil (2001, p. 411) concebe:

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro.

O enraizamento toma como pressuposto a participação; o entranhamento dos sujeitos entre si, em uma coletividade, é, por sua vez, uma condição básica. É por meio dos grupos, da transmissão de conhecimento dos mais velhos, da transmissão material, da constelação de objetos situados em uma casa, cidade, comunidades, lugares religiosos e de memória, que o homem é gradualmente assentado, enraizado. Em continuidade, Fernando Frochtengarten nos alerta em relação ao processo de enraizamento.

É preciso esclarecer que a comunicação enraizada com o passado não se confunde com uma atitude meramente contemplativa. Tampouco assume uma orientação reacionária. Onde os homens espriam raízes, lutas e construções dos antepassados, suas ideias e tradições, alicerçam realizações que, por sua vez, poderão revesti-las com novos significados (Frochtengarten, 2005, p. 368).

O enraizamento é passivo ou sujeito ao isolamento geográfico e social. Simone Weil (2001, p. 418) sustenta a necessidade de o sujeito ser ativo, isso porque “[...] o futuro não nos traz nada, não nos dá nada; nós é que para construí-lo, devemos dar-lhe tudo, dar-lhe nossa própria vida”. Implica, nesse sentido, distanciar-se da passividade e assumir uma postura ativa. Isso porque o futuro é, antes de tudo, um vazio. É, em sua plenitude, buscar o outro. É uma multiplicação de contatos e trocas de influência, pois, é somente nestas duas posições que há

condição de “alimentar revelações de parte a parte e estimular a originalidade de seus partícipes. É por meio da aparição diante do outro que os homens desenham sua identidade pessoal” (Frochtengarten, 2005, p. 369).

É nesse sentido, portanto, que buscar o enraizamento é também garantir o direito de memória. Isso porque, se há um movimento de enraizamento, a vida moderna nos implica a uma condição do desenraizamento. Ecléa Bosi é implacável ao afirmar que “Um dos mais cruéis exercícios da opressão na sociedade moderna é a espoliação das lembranças” (Bosi; Bruck, 2017, p. 3). De fato, a memória de cada rua, de cada bairro, de cada casa e de cada objeto está longe de estar segura. A vida moderna desarticula e promove um grau intolerável de desenraizamento. É, também, uma desarticulação à identidade individual e coletiva. A seção seguinte trata sobre a memória individual como matéria-prima da identidade.

## 1.2 MEMÓRIA INDIVIDUAL

Antecipo que a identidade “é uma construção social, de certa maneira sempre acontecendo no quadro de uma relação dialógica com o outro” (Candau, 2019, p. 9). Em Le Goff (2013, p. 435), “a memória é um elemento essencial daquilo que passamos a chamar de identidade individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades do presente, na febre da angústia”. Em outras palavras, memória e identidade são inseparáveis. Para Ivan Izquierdo (2002, p. 89), “são as ruínas de Roma e as ruínas de nosso passado; [...] memória é o nosso senso histórico e nosso senso de identidade pessoal (sou quem sou porque me lembrou quem sou)”.

Embora minha intenção seja debruçar-me sobre a dimensão social, considero crucial o esclarecimento desses conceitos preliminares, pois, ao caminhar para a dimensão da memória coletiva, a compreensão da metamemória torna-se essencial. Nesse sentido, alicerço a análise nas obras *Antropologia da Memória* (2005) e *Memória e Identidade* (2019), de Joël Candau. Segundo Mirian Martins Finger<sup>34</sup>, é na primeira obra que Candau explica a relevância da abordagem psicológica para o estudo da memória. A autora pontua que Candau apresentou quatro grandes correntes<sup>35</sup> da memória e distinguiu-as, propondo sob uma perspectiva antropológica, classificar a memória em três níveis. Previamente, esclareço que a classificação

<sup>34</sup> Ver: FINGER, Mirian Martins. Das concepções de memória e identidade de Candau à representação dos carretéis de Iberê Camargo. **Cadernos de História**, v. 18, n. 29, p. 629-644, 2017.

<sup>35</sup> “O autor também pondera sobre as bases míticas de memória, distinguindo quatro grandes correntes. As três primeiras lidam com formas arcaicas de memória, que a consideram somente como forma de atingir o passado. Na quarta orientação busca em Aristóteles o interesse na relação entre a percepção do tempo e da memória aqui anuncia o advento dos tempos modernos e suas representações”. (2017, p.630)

proposta pelo autor só se aplica quando se pensa na dimensão individual. Sendo assim, ao considerar a memória em um nível de sociedade, grupo e comunidade, os dois primeiros níveis de memória perdem sua aplicabilidade.

A memória de baixo nível, também chamada de *protomemória*, é a forma que os saberes, as experiências resistentes e compartilhadas por membros de grupos e comunidades são constituídas. Conforme Candau, “podemos dispor sob esse termo a memória procedural – a memória repetitiva ou memória-hábito de Bergson [...] bem como as múltiplas aprendizagens adquiridas na infância e mesmo durante a vida intrauterina” (Candau, 2019, p. 22). É, portanto, uma memória imperceptível que se desenvolve sem a tomada de consciência do indivíduo. Candau, em seguida, recorre e faz um paralelo à ideia de *habitus*<sup>36</sup>, de Pierre Bourdieu (2011, p. 112 Apud Candau, 2019, 25), que descreve com precisão: “essa experiência muda o mundo como indo além daquele que procura o sentido prático”. Em delineamento, Candau define a protomemória:

A protomemória, de fato, é uma memória “imperceptível”, que ocorre sem tomada de consciência. Ela é essa forma de memória bem descrita por Anne Muxel que trabalha o corpo sem relaxar, esculpindo-o para fazer dele um corpo *mimesis* e que é “alienação fundadora da identidade (Candau, 2019, p. 23).

A memória propriamente dita, também chamada de *memória de alto nível*, é uma memória de recordação, uma memória de evocação a partir dos saberes, crenças, sensações e sentimentos. É uma memória que tende a sofrer inferências externas<sup>37</sup> e incorporar em si elementos artificiais. De acordo com Candau (2019, p. 23), “a memória de alto nível, feita igualmente de esquecimento, pode beneficiar-se de extensões artificiais que derivam do fenômeno geral da expansão da memória”. Defendo que este estudo situa-se nessas dimensões de memória, uma vez que o foco é nos objetos das e sobre as infâncias presentes nos museus, que, por sua vez, evocam nos indivíduos sentimentos, crenças, saberes, recordações e experiências. A *metamemória* é a faculdade da memória. Em linhas explicativas, tanto a protomemória quanto a memória propriamente dita dependem da metamemória. “A metamemória, que é, por um lado, a representação que cada indivíduo faz da sua própria memória, o conhecimento que tem dela, de outro, o que diz dela, dimensões que remetem ao ‘modo de aflição de um indivíduo a seu passado’” (Candau, 2019, p. 50).

<sup>36</sup> Sobre a teoria de *habitus* ver: SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, n. 20, p. 60-70, 2002.

<sup>37</sup> Em termos explicativos, as inferências externas se dão por meio dos suportes da memória, como, por exemplo, os objetos.

Em síntese, de acordo Jacob Pierre<sup>38</sup>, “a metamemória é uma forma de ‘metarrepresentação’, quer dizer, “uma representação da ordem superior de uma representação de um estado das coisas”<sup>39</sup> (Jacob, 1997, p. 45 apud Candau, 2019, p. 51). Candau busca definir que cada indivíduo tem uma noção, uma ideia da própria memória, e, que, portanto, “é capaz de discorrer sobre ela para destacar suas particularidades, seu interesse, sua profundidade ou suas lacunas: aqui se trata então da metamemória” (Candau, 2019, p. 24).

O intelectual sustenta que não há como construir uma memória coletiva se as memórias individuais não se conectarem, não se transmitirem, não se comunicarem umas com as outras, visando a objetivos verossímeis. Em Candau, essa relação é analisada a partir de uma perspectiva antropológica, isso porque no “[...] campo da Antropologia da Memória, mais importante que memória enquanto uma faculdade humana é analisar as formas como ela se manifesta variável de acordo com os indivíduos, grupos e sociedades” (Candau, 2019, p. 26).

No campo neurobiológico, pincelo o entendimento da memória. Para tanto, sustento-me no texto *A memória coletiva para Joël Candau e Maurice Halbwachs: coesão dos grupos sociais em um mesmo espaço*, dos autores Nicolli Bueno Gautério e Renata Ovenhausen Albernaz, no qual citam Izquierdo (1989):

Izquierdo (1989) completa ao afirmar que “o aprendizado e a memória são propriedades básicas do sistema nervoso; não existe atividade nervosa que não inclua ou não seja afetada de alguma forma pelo aprendizado e pela memória”. Assim, Izquierdo (1989), em uma perspectiva neurobiológica, mesmo percebendo ser uma tarefa difícil classificar, exaustivamente, tais mecanismos que operam a memória, esboça uma classificação criada de acordo com: 1) as substâncias que são liberadas para a aquisição de tais informações (B-endorfina, adrenalina etc); 2) o tipo de informação a ser adquirida: como “saber que”/“saber como”, ou que envolvem eventos e situações específicas; e 3) a classe que distingue hábitos de memórias (Izquierdo, 1989 apud Gautério; Albernaz, 2022, p. 88).

A memória individual está intimamente ligada à consciência dos indivíduos. Candau, citando Alcmeon de Crotona<sup>40</sup>, diz que “*os homens morrem porque não são capazes de juntar o começo ao fim*”. O estudioso sustenta que “somente a *Mnemosyne*, divindade da memória, permite unir aquilo que fomos ao que somos e ao que seremos” (Candau, 2019, p. 59). A memória, entrelaçada intimamente com a consciência, anuncia, portanto, que, se não existe memória ou se há uma amnésia da memória, logo, há uma perda de identidade. Candau, ao exemplificar, invoca a obra *Os Desvaneios do Caminhante Solitário*, do filósofo Jean-Jacques Rousseau, na qual “uma queda que o teria feito desmaiar, Rousseau conta, que ao retomar a

<sup>38</sup> Sua pesquisa concentra-se na metafísica da intencionalidade e na filosofia da ciência cognitiva.

<sup>39</sup> Ver: JACOB, Pierre. **Porquoi les choses ont-elles un sens?** Paris: Odile Jacob, 1997, p. 45.

<sup>40</sup> Ver: CUERVO ESCOBAR, Julio Enrique. Alcmeon, de Crotona. **Ideas y Valores**, v. 4, n. 15-16, p. 77-89, sept. 1962. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/29023>. Acesso em: 14 abr. 2023.

consciência, não se lembrava de nada, tendo como consequência perder a noção de si próprio” (Candau, 2019, p. 60).

Logo, sem memória, o sujeito se esvai, sua identidade desaparece, assim como suas capacidades conceituais e cognitivas. O sujeito “não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si” (Candau, 2019, p. 60). Candau utiliza a obra *Du côté de chez swann*, de Marcel Proust, com objetivo de relacionar a perda da memória com a perda da identidade, portanto, “[...] quando Proust desperta em seu quarto em Combray no meio da noite sem recordar o lugar onde repousa, sente-se ‘mais desprovido do que os homens das cavernas’, e apenas a lembrança virá ‘tirar-lhe o vazio’” (Candau, 2019, p. 60). Em termos explicativos, é possível notar em Proust o efeito do tempo sobre seu amor e identidade.

Porque eu compreendia que morrer não era algo novo, mas que, ao contrário, desde minha infância eu havia já morrido algumas vezes. Para tomar o período mais antigo, não tinha dado à Albertina mais do que minha vida? Poderia então conceber minha pessoa sem a continuação de meu amor por ela? Ora, eu não a amava mais, eu era não mais o ser que a tinha amado, mas um ser diferente, eu cessei de amá-la quando me tornei outro (Proust, 1987, p. 833 apud Candau, 2019, p. 78).

Na esteira do conhecimento, busco sedimentar que, apesar de o indivíduo idealizar ou ter a consciência de que ele detém as rédeas da memória, defendendo que o processo verte e subverte a ordem. A memória, tem, portanto, o poder organizador e desorganizador de um jogo social no qual estamos inseridos. Aqui, recorro ao texto *A memória e a infância em Marcel Proust e Walter Benjamin*<sup>41</sup>, do professor e doutor Paulo Niccoli Ramirez<sup>42</sup>: “[...] não somos nós que detemos a memória, mas é a memória que toma conta de nosso ser de modo tão surpreendente que, num piscar de olhos, deparamo-nos com a reminiscência de um evento passado”. A memória é percebida e, aqui, mantenho-me fiel a Candau, sob uma perspectiva tridirecional, ou seja, a memória observada em três direções distintas.

<sup>41</sup> Cf. RAMIREZ, Paulo Niccoli. A memória e a infância em Marcel Proust e Walter Benjamin. *Aurora*, n. 10, p. 119-134, 2011.

<sup>42</sup> Possui Doutorado e Mestrado em Ciências Sociais. Ver: RAMIREZ, Paulo Niccoli. **Antropologia do estranhamento**: fragmentos sobre Thaumata, Unheimlich, Neutro, Emaltema. 2014. 202 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/3568/1/Paulo%20Niccoli%20Ramirez.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2023.

Quadro – Direções e expressões da memória

DIREÇÕES	EXPRESSÕES
Memória do Passado	Balancos, avaliações, lamentos, fundações, recordações
Memória da Ação	Curta duração, presente
Memória de Espera	Projetos, resoluções, promessas, esperanças, futuro

Fonte: Elaborado pelo autor.

Ao observar o Quadro 1, é possível notar que as três direções da memória estão intimamente ligadas ao conceito de tempo. Há a influência da noção de duração cunhado por Bergson. É impossível ocupar o conceito de memória sem se ater ao conceito de *tempo*. No dizer de Santo Agostinho (1984), “o tempo é o tema mais banal de nossas conversas cotidianas, e não fazemos outra coisa senão falar disso”. Em continuidade, Bergson atribui ao tempo a noção de duração, ou seja, em Bergson, o tempo é duração. Segundo Jô Gondar (2006, p. 109), “enquanto algo dura, esse algo está sempre se diferenciando; onde pensamos ver uma permanência, um estado, uma fase, o que encontramos, de fato, é um formigar de diferenças”.

Para Jô Gondar, em conversa no Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), é possível compreender o conceito de duração de Bergson como continuidade indivisível e criação permanente do novo. O tempo, portanto, é pensado como contínuo e não pode ser dividido. É sempre um fluxo que traz novidade ininterrupta. Portanto, duração é a mudança contínua. É possível, dessa forma, compreender que o conceito de duração nada se assemelha ao entendimento sobre permanência. Para Bergson, duração é continuidade, é criação, é um processo de constante atualização.

A duração é aquilo que nos permite escapar da determinação pura e simples entre estímulo sensório e resposta motora, a determinação pura e simples de um arco reflexo. Nos seres vivos se instaura um intervalo de tempo entre um estímulo e sua resposta; Bergson vai chamar esse intervalo de tempo de intervalo de indeterminação. Ou seja, há o estímulo, mas ao invés de sua resposta imediata dá-se um entre, um intervalo de indeterminação, uma experimentação de possibilidades; esse tempo permite que o ser vivo escolha criativamente uma resposta entre as possíveis. Este intervalo é um outro modo da duração, e a ele Bergson vai fornecer mais um nome: “subjetividade”. Ou seja, subjetividade é tempo, é indeterminação, é ação retardada. Quanto mais um ser vivo é complexo, numa escala evolutiva, maior será o seu intervalo de indeterminação — menos o seu comportamento será automático, determinado, e mais chance ele terá de hesitar, esperar, escolher, inventar (Gondar, 2006, p. 210).

A sociedade produziu uma nova relação com o tempo e com a temporalidade, isso porque o homem tem procurado incansavelmente domesticar o tempo. Gilles Deleuze,

estudioso de Bergson, debruça-se sobre o conceito central de duração caracterizando a memória enquanto multiplicidade. Georges Perec, na obra *Pensar e classificar*, eleva uma série de questionamentos preciosos a este estudo: “penso antes de classificar? Classifico antes de pensar? Como classifico o que penso? Como penso quando classifico?” (Perec, 1985 p. 110). Se a sociedade anseia pela classificação, estratificação e linearidade, com o tempo essa relação se estabelece de maneira distinta. A ótica do senso comum estabelece uma linearidade e segmentos, conhecidos como passado, presente e futuro.

A forma de pensar essa temporalidade é cristalizada nas escolas, nas sociedades, no cotidiano, nas relações e em tudo que o sujeito toca ou se debruça. Tomo como exemplo os prazos de conclusão estabelecidos nos programas de pós-graduação, ou seja, tenho 24 meses para defender a dissertação e 48 meses para defender a tese. É, em seu turno, aceitar que o tempo e os prazos estão aí para nos devorar, isso porque, em grande parcela, a exigência em se produzir, reproduzir, criar e apresentar resultados opera com dominância e prevalece perante o sujeito, implicando-o ao esquecimento enquanto ser humano afligido pelas afecções do mundo. Não há mais tempo para sentir, para sofrer, para viver o luto, para amar, para se apaixonar, para viver. É tudo em nome da produção.

De acordo com Domenico Uhng Hur (2013, p. 180):

Deleuze instaura um abalo sísmico nesta concepção retilínea do senso comum ao compreender o tempo não por sua linearidade e sim por altos, acelerações, rupturas e diminuições de velocidade. [...] e, ao invés de uma linha de tempo, tem-se um emaranhado de tempo, em vez de um fluxo, uma massa; em lugar de rio, um labirinto; não mais um círculo, porém um turbilhão em espiral; não uma ordem do tempo, mas variação infinita, nem mesmo uma forma de tempo, mas um tempo informal, plástico.

A duração, portanto, se estreita ao tempo subjetivo. É, em seu turno, entender a importância das vivências, experiências, intensidades; é um tempo que não está acorrentado aos segmentos e às linearidades. É, de acordo com Deleuze (1969, p. 169), seguir sob a égide de Aion:

Segundo Aion, apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo.

A memória, em Deleuze, opera sempre a partir de três pressupostos básicos: múltipla, difusa e caótica. A memória, a partir dessa concepção, conforme Domenico Uhng Hur (2013, p. 181), “[...] se ramifica e se desdobra de uma maneira magmática, a partir de uma interconexão de múltiplos planos temporais, que inclusive podem contradizer-se um com o outro”. Em Candau (2019 p. 84), “É a partir de múltiplos mundos classificados, ordenados e nomeados em

sua memória [...] que um indivíduo vai construir sua própria identidade”. Para ele, “a era do cibernundo e da ‘videoesfera’ transforma radicalmente nossa experiência de temporalidade e o instante invade a consciência, submetida a um tempo uniforme, indiferenciado, banalizado” (Candau, 2019, p. 93). No dizer de Candau, “nossa sociedade merece o título de cronógrafa não porque ela devora o tempo, mas porque ela o escamoteia em suas características próprias que são a duração, o fluxo e passagem” (Candau, 2019, p. 93). Ainda para Candau, “são as diferentes temporalidades próprias às sociedades consideradas que vão ter um papel fundamental nos processos identitários”.

Os processos identitários, portanto, são conduzidos por duas categorias de memória. A *memória profunda*<sup>43</sup> e a *memória longa*<sup>44</sup>. É preciso se debruçar sob as diferentes temporalidades que, em seu turno, agenciam os processos identitários. De acordo com Candau (2019, p. 85), “Estes vão ser forjados e instaurados a partir de memória cuja natureza depende estreitamente das modalidades segundo as quais os membros de um grupo representam o tempo”. Para discutir a memória em sua dimensão coletiva, busco fôlego na tese da intelectual Myrian Sepúlveda dos Santos (1993), intitulada *Memória Coletiva e Teoria Social*. Além disso, teço diálogos com Ecléa Bosi, Pierre Nora e Michel Pollak.

### 1.3 MEMÓRIA COLETIVA

O objetivo desta seção é discutir o conceito de memória em sua dimensão coletiva. Em primeiro lugar, tomo posse e guio o leitor pelas ideias apresentadas por Maurice Halbwachs (2006), consideradas sustentáculos para o campo da memória. Em seguida, demonstro a estrutura que sustenta a memória coletiva. Por fim, fundamento como a memória compartilhada em grupos e comunidades findam as tradições e *os lugares de memória*.

Maurice Halbwachs, sociólogo da escola francesa, utiliza como ponto de partida o trabalho desenvolvido por Durkheim em relação às representações individuais e coletivas. Halbwachs (2006, p. 30) defende que as “Lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto ocorre porque jamais estamos sós”. A partir das concepções durkheimianas, Halbwachs (2006) enfatiza que a memória assegura a coesão social. De acordo com Daniele Achilles e Jô Gondar (2016), o sociólogo estabelece um contraponto

<sup>43</sup> Sobre memória profunda, ver: CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. 5. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2019. p. 86.

<sup>44</sup> Sobre memória longa, ver: CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. 5. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2019. p. 87.

entre memória coletiva e memória histórica, de forma que “[...] enquanto a memória coletiva apoia-se sobre o ‘passado vivido’ e sobre a ‘continuidade temporal’, a memória histórica seria ‘descontínua’, apoiando-se sobre um ‘passado produzido enquanto objeto de ciência’ [...]” (Achilles; Gondar, 2016, p. 178).

A memória coletiva, portanto, não procura suporte em fórmulas ou leis, mas sim em quadros criados a partir da própria experiência. “Os quadros coletivos da memória não se resumem a datas, nomes e fórmulas, eles representam correntes de pensamento e de experiência em que reencontramos nosso passado porque este foi atravessado por isso tudo” (Halbwachs, 2006, p. 71).

A memória, mesmo aquela entranhada em uma dimensão íntima do *Eu*, não se resume somente ao sujeito. Em Halbwachs, a memória coletiva pode ser sintetizada em uma única afirmação: “[...] para ele, tal como a memória, os sonhos também deveriam ser compreendidos a partir dos quadros sociais constituídos” (Santos, 1993, p.56). Para o intelectual, a formação da memória ocorre quando a criança é imersa nos meios sociais e, conseqüentemente, ao entrar em contato com o passado dos grupos semelhantes, assimila, de certa forma, a corrente de pensamentos destes.

A concepção de mundo por meio de lembranças feitas pela criança tem como base o meio onde se encontra e valores vivenciados por seus pais, no meio doméstico. A criança trabalha com objetos exteriores por meio de noções apreendidas com os pais. Seu espanto e medo vêm do castigo que experimenta ao perceber que se encontra em seu pequeno mundo. É criança, mas experimenta vivência de adulto (Halbwachs, 2006, p. 78).

De acordo com Myrian Sepúlveda dos Santos (1993), a obra de Halbwachs postula três premissas fundamentais: “(i) a crença de que memórias só podem ser pensadas em termos de convenções sociais, denominadas quadros sociais da memória; (ii) a abordagem a estas convenções a partir do mundo empírico observável [...]; e (iii) a afirmação de que o passado existe” (Santos, 1993, p. 53). Em Halbwachs, os sonhos, as afasias e as amnésias devem ser compreendidos de acordo com quadros sociais já existentes. Isso porque, em uma tentativa de dar materialidade às construções sociais, esses aspectos só podem ser percebidos dentro da estrutura, de tal forma que é necessário excluir aspectos relacionados à mente e ao corpo do indivíduo. Dessa forma, é possível afirmar que, para o intelectual, afetividades, emoções, características individuais, amnésias e distúrbios de linguagem devem ser considerados problemas decorrentes do contexto social<sup>45</sup> (Santos, 1993).

---

<sup>45</sup>Ao considerar somente a construção social, Maurice Halbwachs rejeitou as concepções sobre “Memória Hábito”, esta primeira atribuída por Henri Bergson. E “noção do inconsciente” de Freud.

Apesar de Myrian Sepúlveda dos Santos considerar essa afirmação radical, a intelectual afirma que “O sociólogo tem o mérito, portanto, de ter sustentado a tese de que, mesmo que o indivíduo estivesse só, recordaria através de memórias que não seriam só suas” (Santos, 1993, p. 58). A autora prossegue afirmando que “[...] foi ele quem primeiro afirmou que nenhuma lembrança pode existir sem a sociedade. De fato, é inegável que não podemos separar a memória da linguagem. Essa foi sua grande contribuição” (Santos, 1993, p. 58).

Michel Pollak, em seu turno, desenvolveu importantes estudos sobre memória no campo das ciências sociais. As obras *Memória e Identidade Social* (1992) e *Memória, esquecimento, silêncio* (1989) estabelecem diálogos bem-sucedidos entre áreas como a Sociologia, a História e a Psicanálise. Apesar de Pollak, assim como Halbwachs, considerar a memória como um fenômeno coletivo, o primeiro não acredita que o social se define em oposição ao individual, configurando, portanto, um contraponto ao pensamento de Halbwachs, que, por sua vez, sustenta que o sujeito está totalmente submetido aos quadros sociais da memória. Considerando que memória coletiva é composta pela memória individual, é importante salientar que ambas não se confundem, não são sinônimas.

Em Halbwachs, há um aspecto que “evolui segundo suas leis e, se às vezes determinadas lembranças individuais também a invadem, estas mudam de aparência a partir do momento em que são substituídas em um conjunto que não é mais uma consciência pessoal” (Halbwachs, 2006, p. 72). A memória coletiva, em Halbwachs, se dá, portanto, e aqui recorro ao texto *Memória coletiva e a Teoria das Representações Sociais: confluências teórico-conceituais*<sup>46</sup> de Janderson Carneiro de Oliveira e Luci Mara Bertoni:

No momento em que componentes unificadores desses grupos se confluem de tal forma que são capazes de superar as próprias divergências, ao passo que isso mesmo revela uma identidade grupal, embora se perceba a existência de diversos grupos (Oliveira; Bertoni, 2019, p. 251).

Finalmente, postulei as bases e estou em condições de prosseguir. A transmissão é um elemento fundamental para o desenvolvimento da memória coletiva. É preciso, inicialmente, ter em mente que a sociedade contemporânea está experimentando uma transmissão profusa, isso porque, no dizer de Candau, “calcula-se que uma edição de fim de semana do *New York Times* contenha muito mais informações do que uma pessoa comum, vivendo na Inglaterra no século XVII, pudesse encontrar ao longo da sua existência” (Candau, 2019, p. 112). Candau

---

<sup>46</sup> Ver: OLIVEIRA, Janderson Carneiro de; BERTONI, Luci Mara. Memória coletiva e teoria das representações sociais: confluências teórico-conceituais. **Gerais, Revista Interinstitucional de Psicologia**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 244-262, dez. 2019.

aponta que, no artigo que abre o primeiro volume da obra *Lugares de Memória*, é possível constatar que:

Nenhuma época foi assim tão voluntariosamente produtora de arquivos como a nossa, não apenas pelo volume que secreta espontaneamente a sociedade moderna, não apenas pelos meios técnicos de reprodução e conservação de que ela dispõe, mas pela crença e respeito de traços deixados. O inchaço hipertrófico da função da memória e a “religião conservadora” incitam tudo guardar, em uma compulsão arquivística (Candau, 2019, p. 112).

Candau, portanto, sustenta que “transmitir uma memória, fazer viver, assim, uma identidade não consiste, portanto, em apenas legar algo, e sim uma maneira de estar no mundo” (Candau, 2019, p. 118). As vias de transmissão podem ser constituídas de duas maneiras: por meio da *transmissão protomemorial ou memorial*. A primeira reverbera no indivíduo de maneira involuntária, desde a primeira infância. Para o intelectual, é “[...] mais do que uma transmissão explícita [...] conserva, reitera e reproduz bem mais do que transforma, cria e reconstrói”. Candau exemplifica com clareza: “permite ao cavaleiro lutar ‘sem se preocupar com sua montaria’ [...] as múltiplas aprendizagens adquiridas na infância e mesmo durante a vida intrauterina” (Candau, 2019, p. 22).

Essa forma de transmissão é particularmente atuante em numerosos rituais humanos, evoca a ordem social ao mesmo tempo em que evoca a memória com o objetivo de afirmar a continuidade de uma sociedade ou de um grupo “a despeito da ameaça da morte” que os acompanha a todo instante (Candau, 2018, p. 121).

Em relação à transmissão memorial, Candau sustenta que “a transmissão contínua de conhecimentos entre gerações, sexo, grupos lhe permite aprender tudo ao longo da sua vida” (Candau, 2019, p. 106). A dimensão coletiva, a transmissão em ciclo, repetida, imposta e compartilhada por um número significativo de indivíduos, resultará, sem dúvidas, em um ensaio de reprodução de memória e tradição. A transmissão memorial é entendida como a expansão da memória humana e a exteriorização dessa memória. É imperativo retomar o jogo social da memória, uma vez que discutir a transmissão memorial é também pensar em linguagem. Candau aponta que uma das primeiras expressões de preocupação do ser humano em transmitir é encontrada nas gravuras pré-históricas.

As gravuras pré-históricas (Lascaux, grutas de Cosquer, Chaveut) ou proto-históricas (Vallée des Merveilles) são provavelmente a primeira expressão de uma preocupação propriamente humana: inscrever, deixar traços, assinar, deixar iniciais, “fazer memória”, quer se trate de uma memória explícita (objetos, animais) ou de uma memória mais complexa e de mais intensa concentração semântica, aquelas das formas, das abstrações, dos símbolos, tão bem descritas por Leroi-Gourhan (Candau, 2019, p. 110).

Candau descreve o poder memorial da escrita de maneira excepcional: “a escrita, sem dúvida, permitiu a socialização da memória e a possibilidade de estocagem de informações” (Candau, 2019, p. 108). É evidente que a escrita, o impresso e o processo de estocagem de informação pelos documentos tornaram-se mais eficazes que a transmissão oral. Sendo assim, em uma comunidade de dimensões reduzidas, a transmissão oral consegue comportar e exercer a função de inculcar no sujeito tradições, símbolos e cultura (Candau, 2019). Portanto, sustentar o poder memorial da escrita apenas como um instrumento da memória é um erro, pois, antes de ser um instrumento, a escrita é um testemunho para memória. “A tradição escrita vai facilitar o trabalho dos portadores e guardiões e difusões da memória” (Candau, 2019, p. 107). A memória coletiva, portanto, é formada a partir da transmissão da memória individual para os seus semelhantes. Em outras palavras, a memória individual é transmitida, recebida e moldada pelos grupos.

Halbwachs se equivocou ao “não distinguir a ação inicial da lembrança (a recordação de tal ou tal acontecimento a partir de índices efetivamente fornecidos pela sociedade e o desenvolvimento da amnésia)” (Candau, 2019, p. 36). Dessa forma, Candau se preocupa em diferenciar a ideia de memória coletiva da ideia de uma memória compartilhada. Em complemento, Gautério e Albernaz (2022), afirmam que “os indivíduos de um mesmo grupo podem compartilhar os mesmos marcos memoriais, mas não as mesmas representações” (Gautério; Albernaz, 2022, p. 90).

Em continuidade, trago a *memória das tragédias* para elucidar como a memória coletiva opera na construção dos lugares de memória. O trauma, o luto, a perda, a dor, a saudade, as lembranças dolorosas e as recordações são elementos que constituem a memória das tragédias. Myrian Sepúlveda dos Santos (2013), em termos conceituais, ressalta o colapso da compreensão e a incapacidade das testemunhas e sobreviventes de traduzirem as experiências traumáticas.

Em casos de violência extrema, como no Holocausto, ou mesmo em casos em que a violência atinge a alma ou o espírito, como tem sido diagnosticado em comportamentos abusivos muitas vezes impostos a mulheres, crianças, idosos, negros e homossexuais, o passado ressurgiu não como uma narrativa de um evento vivenciado anteriormente, mas através de reações que indicam a incompletude dessa experiência. Admite-se o colapso da compreensão e a incapacidade de testemunhas de traduzirem por meio de narrativas a experiência vivenciada, que muitas vezes retorna como se estivesse impressa em uma tela, sem tradução. Por mais que explicações sejam procuradas para as barbáries cometidas, o excesso permanece além da compreensão. Ao analisar o livro do escritor Art Spiegelman, *Maus*, Hirsh utiliza o conceito de pós memória para explicar uma forma de conexão entre presente e passado que é realizada não pela lembrança, mas por um investimento imaginativo e criativo de Spiegelman sobre o vazio narrativo que seus pais deixaram sobre o passado vivenciado em forma de trauma (Santos, 2013, p. 63).

A memória das tragédias auxilia na compreensão de como estes acontecimentos afetam profundamente os indivíduos. Candau sustenta que a “memória dos sofrimentos e memória dolorosa, memória do infortúnio, essa memória deixa traços compartilhados por muito tempo por aqueles que sofreram ou cujos parentes ou amigos tenham sofrido” (Candau, 2019, p. 151). A memória das tragédias, portanto, é considerada um recurso identitário. Em síntese, a memória das tragédias exerce um peso significativo sobre a identidade do sujeito.

Candau apresenta diversos eventos, como, por exemplo:

Lembrança da usurpação da terra pelos brancos e suas violações de tratados de paz exerceu um papel fundador da emergência de um grupo indígena nos Estados Unidos ou Paul Ricoeur aponta Auschitz como um acontecimento fundador negativo. Os judeus herdaram uma “memória destrutiva e fundadora ao mesmo tempo” (Candau, 2019, p. 153).

Portanto, “a identidade historicizada se constrói em boa parte se apoiando sobre a memória das tragédias coletivas” (Candau, 2019, p. 151). É possível, portanto, tomar os atos fúnebres como exemplo, pois todos os sentimentos, tanto nos adultos quanto nas crianças, são evocados. É nesse sentido que, sustentado em Ernest Renan, a partir da obra *Qu'est-ce qu'une nation*, Candau afirma: “o sofrimento em comum une mais do que a alegria” (Candau, 2019, p.151). Dessa forma, percebo, e aqui me apoio em Anne Muxel, que esses lugares são uma experiência viva que atravessa a memória.

Pierre Nora (1993, p.7) salienta que o fundamental de um lugar de memória “é a de deter o tempo, bloquear o trabalho de esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte”. Portanto, essas categorias não apenas fundamentam os lugares de memória, mas também as identidades individuais, coletivas, regionais e locais. Na próxima subseção, abordarei os conceitos de *lugar de memória*, *meios de memória* e *suportes de memória*.

#### 1.4 LUGAR DE MEMÓRIA

Um lugar de memória é um monumento, um museu, um arquivo, um símbolo ou até mesmo um ato em homenagem aos mortos. O projeto coletivo relacionado aos lugares de memória desenvolveu-se ao longo de uma década e se deve aos esforços do historiador francês Pierre Nora e os demais antropólogos, sociólogos e memorialistas. A memória, na consagrada obra *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*<sup>47</sup>, de Pierre Nora, é considerada

---

<sup>47</sup> Pierre Nora buscar arrancar a História da Memória: “Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe a outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de

viva. É uma memória “sempre carregada por grupos vivos, e nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta a dialética da lembrança e esquecimento” (Nora, 1993, p. 9).

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é um lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança (Nora, 1993, p. 21).

Os lugares de memória devem ser, a um só tempo: material, simbólico e funcional. A tríade observada sob um ou dois prismas esvazia o conceito, e, portanto, o lugar de memória se tornaria somente a memória de um lugar ou um lugar de história. Segundo Nora, “é material por ser conteúdo demográfico; funcional por hipótese [...], mas simbólica por definição visto que se caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos” (Nora, 1993, p. 22).

Na esteira do conhecimento, os lugares de memória nascem do elo afetivo entre a pessoa e o lugar. Para o intelectual, esses lugares nascem e vivem, sobretudo, do sentimento de necessidade de “criar arquivos, manter aniversários, celebrações, pronunciar elogios fúnebres e notariar atas” (Nora, 1993, p. 13). Não seria exagero considerar que os lugares de memória são, a um só tempo, balizas da memória e balizas identitárias.

Em Ricouer, as lembranças são preciosas, pois, tecem, em um só tempo, a memória íntima e a memória compartilhada entre os grupos. Para o autor — sustentado no conceito de *estética transcendental* de Kant —, a evocação da lembrança implica considerar a espacialidade corporal e ambiental. Assim, quando evoco lembranças de uma viagem a um lugar específico, se me lembro de ter morado em uma determinada residência ou cidade, essas recordações têm em sua gênese a espacialidade corporal, que está vinculada ao espaço do ambiente.

Em síntese, Ricouer cristaliza que:

Da memória compartilhada passa-se gradativamente à memória coletiva e suas comemorações ligadas a lugares consagrados pela tradição, foi por ocasião dessas experiências vividas que fora introduzida lugares de memória, anterior às expressões e às fixações que fizeram a fortuna ulterior dessa expressão (Ricouer, 2007, p. 157).

Candau corrobora o entendimento de que o mundo contemporâneo produz traços e imagens em níveis jamais observados. Se há uma transmissão profusa da memória, não seria exagero considerar que a sociedade contemporânea está passando por uma multiplicação

---

repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente” (Nora, 1993, p.9)

descontrolada dos lugares de memória. De acordo com Candau (2019, p. 113), “as casas de memória por excelência, que são as bibliotecas, não escapam ao fenômeno”. Jean Chesneaux<sup>48</sup> observa que esses espaços correm o risco de se transformarem em “terrenos documentais abandonados”.

De acordo com Dominique Poulot<sup>49</sup> — orientado por Pierre Nora — o museu é conhecido como *Templo das Musas*, que “toma como referência este duplo estereótipo conservatório do patrimônio da civilização e escola das ciências das humanidades” (Poulot, 2013, p.15). Chagas (1997, p. 62) explica que “As musas, por seu turno, foram geradas a partir da união celebrada entre Zeus (identificado com o poder) e Mnemósine (identificada com a memória)”. O discurso espaço-temporal que se sustentou durante a modernidade apresentou os espaços museais como baluartes da civilização.

É crucial cristalizar que, em todo lugar de memória, há uma gota de sangue, uma vez que “onde há poder, há resistência”.<sup>50</sup> No dizer de Chagas (2002), “onde há memória, há esquecimento”.<sup>51</sup> Para o autor, é sempre possível uma nova leitura, de tal forma que o intelectual evidencia que: *onde há poder, há memória*. Na esteira da reflexão, os museus são, portanto, casas privilegiadas de memória. Em Chagas, encontro afago para compreender que, além de serem casas de memória, é “preciso considerá-los, a um só tempo, como palcos de subjetividades, de poder, de esquecimento, de resistência, de falação e de silêncio” (Chagas, 2001, apud Chagas, 2009, p. 25).

Indicar que as memórias e os esquecimentos podem ser semeados e cultivados corrobora a importância de se trabalhar pela desnaturalização desses conceitos e pelo entendimento de que eles resultam de um processo de construção que também envolve outras forças, como por exemplo: o poder. O poder é semeador e promotor de memórias e esquecimentos (Chagas, 2002, p. 44).

Considero que os espaços dedicados à preservação do patrimônio histórico-cultural, incluindo aqui as bibliotecas, arquivos e centros culturais, são locais privilegiados que produzem e apresentam um discurso específico sobre a realidade no qual se está inserido ou lhe convém. Esse discurso é composto pela dialética entre o “som e silêncio, cheio e vazio, presença e ausência, lembrança e esquecimento” (Chagas, 1997, p. 43). Amparado na sugestão de

<sup>48</sup> Historiador e militante político, foi professor da Universidade de Paris VII e da Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais.

<sup>49</sup> É professor na Universidade de Paris 1 Panthéon Sorbonne e é responsável pela linha de pesquisa museus e patrimônio na história da arte. É membro do Laboratório HICSA, História Social e Cultural da Arte, onde coordena o projeto *Musée domicile des arts*. Ele também é membro do LAHIC, Laboratório de Antropologia e de História da Instituição e da Cultura, da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (EHESS). Dominique Poulot é, por fim, membro honorário do Instituto

<sup>50</sup> Cf. Foucault, 1997, p. 91 apud Chagas, 2002, p. 66.

<sup>51</sup> Cf. Chagas, 2002, p. 44.

Nietzsche, Chagas destaca: “é impossível viver sem a perda, é inteiramente impossível viver sem que a destruição jogue o seu jogo e impulsione a dinâmica da vida” (Chagas, 1997, p. 44).

O jogo social, no qual a memória é o elemento organizador e desorganizador, é caracterizado pelas dialéticas: “poder e memória”, “memória e identidade” e “memória e esquecimento”. Compreender, portanto, que memória e esquecimento compõem um jogo social, no qual o sujeito está inserido, implica admitir que há um processo de construção promovido pelo conceito de poder. De acordo com Chagas (1997), “reconhecer que existem relações entre o poder e a memória implica em politizar as lembranças e os esquecimentos” (Chagas, 1997, p. 44).

Visando elucidar os lugares de memória, tomo como exemplo a Revolução Francesa. Igrejas incendiadas, estátuas derrubadas, decapitadas e castelos saqueados.<sup>52</sup> Para Odete Dourado, “a institucionalização da preservação do patrimônio cultural, tal como é sentida pela modernidade, diz respeito mais ao esquecimento que lhe é genético do que propriamente à memória que lhe é estranha” (Dourado, 1989, p. 70). Tanto o patrimônio quanto os museus foram e são instrumentos e práticas sociais pertencentes à modernidade. Implica reconhecer que esses espaços são, a um só tempo, colonizados e colonizadores. Não somente advindos da modernidade, são instrumentos que foram política e culturalmente arquitetados pelas elites para serem mecanismos de preservação e manutenção das tradições.

De acordo com Chagas, “o discurso protecionista e de autopreservação dos povos e grupos sociais também produz muros, muralhas e cercas, muitos dos quais nascem e se sustentam no desejo de destruição do outro” (Chagas, 1997, p. 47). A memória, na Revolução Francesa, conforme Le Goff, flutua em dois movimentos. A memória como um elemento detonador se cristaliza devido ao movimento de velejar até o passado e lá criar raízes. “Como o culto à saudade, lembrança que aliena e evade o sujeito de si e do seu tempo, lembrança reificada e saturada de si mesma” (Chagas, 1997, p. 47).

Na esteira do pensamento, a memória, que no seu turno, lega ao presente, é uma memória instalada na vida dos sujeitos e se articula, de tal forma, que funda o conjunto de identidade do indivíduo e produz o jogo social, composto por lembrança e esquecimento. É, portanto, articulada por esses dois movimentos que a “memória acumulada” é compreendida como um dispositivo detonador para a Revolução Francesa.

Conforme as orientações de Nietzsche (1999), “aquele que não for capaz desses esquecimentos não conseguirá manter-se concentrado num ponto como uma deusa de vitória”

---

<sup>52</sup> Sobre patrimônio, ver: CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

e “nunca saberá o que é felicidade e, pior ainda, nunca fará algo que torne os outros felizes” (Nietzsche, 1999 apud Chagas, 1997, p. 38). Se, por um lado, a memória serviu como dispositivo para a revolução, por outro a revolução serviu de mola propulsora para novas articulações de memória.

De acordo com Joël Candau (2019), “funciona um ‘aparelho ideológico da memória’: a conservação sistemática dos vestígios, relíquias, testemunhos e impressões “serve de reservatório para alimentar as ficções da história que se constrói a respeito do passado” (Candau, 2019, p. 159). A burguesia, nesse sentido, observará a memória como instrumento para “opor-se à antiga classe dominante, a memória agora é usada pela burguesia e vai penetrar com ou sem sutileza nas escolas, nos museus e nas bibliotecas” (Chagas, 1997, p. 47). A burguesia observará esses espaços como *lugares privilegiados da memória*.<sup>53</sup>

#### 1.4.1 Meios de memória: ciberespaço e museu virtual

Há locais de memória porque não há mais meios de memória.<sup>54</sup>

Anteriormente, apresentei a epígrafe com objetivo de fornecer suporte, dar o tom e caracterizar os conceitos que seriam ocupados. Nesta seção, há um movimento inverso, isso porque tenho em vista ampliar o conceito de *lugar de memória* desenvolvido por Pierre Nora. Um lugar, portanto, se define como identitário, relacional e histórico.

Em continuidade, um lugar é incorporado à sua identidade. Em um lugar, os sujeitos têm identidades e compartilham modos de ser, estar e sentir. Para Augé, “o lugar se completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice locutores” (Augé, 2008, p. 73). Em linhas argumentativas, amparado por Augé, a modernidade e a supermodernidade<sup>55</sup> não apagam os lugares de memória, mas os coloca em segundo plano, portanto, “eles são como que indicadores do tempo que passa e que sobrevive” (Augé, 2008, p. 73).

<sup>53</sup> É neste sentido que Chagas sustenta que o plano museológico traçado pela burguesia é um arquétipo de projeto bem delineado. “A convenção nacional de 1972” aprovou a criação de 4 museus: “Museu do Louvre”, “Museu dos Monumentos”, “Museu de História Natural e Museu de Artes e Ofícios.” Para Chagas, esse período é compreendido como “a idade de ouro nos museus” A importância desses espaços privilegiados da memória é também percebido por Foucault, sobretudo, em relação aos documentos. Esses espaços sobrepõem os textos, arquivos e palavras.

<sup>54</sup> Cf. NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

<sup>55</sup> Marc Augé se distancia do termo “pós-modernidade”, uma vez que considera que os elementos culturais, políticos e sociais são contínuos e não fixados.

Em Marc Augé, “o lugar e o não lugar, são, antes, polaridades fugidas: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente” (Augé, 2008, p. 74). Em termos estratégicos, a linha argumentativa tecida por Augé, em busca de uma definição do “não lugar”, me contempla.

Os não lugares, contudo, são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume, distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios considerados “meios de transporte” (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre (Augé, 2008, p. 75).

É preciso salientar que não busco uma oposição entre lugar e não-lugar, muito menos atribuir valor negativo a esses não-lugares. Debruçar-se nos não-lugares implica compreender o desenvolvimento das Tecnologias da Informação e da Comunicação (TICs) e sua influência nos lugares de memória, que, neste estudo, são a casa, o quarto e os museus. Em linhas argumentativas, procuro empreender como o museu virtual pode ser observado, em um só tempo, como um lugar e um não-lugar.

Rute Muchacho (2005) demonstra a relevância do desenvolvimento da tecnologia da informação e comunicação para os espaços museológicos. A autora concorda com Tereza Scheiner (1994) quando afirma que os museus são, de fato, importantes instrumentos de comunicação, logo, podem e devem aproveitar todo o progresso comunicacional e tecnológico que estiver à sua disposição. Concordo com a autora, porque as novas correntes museológicas, fundamentalmente, influenciaram os museus a pensarem para além, e, de certa forma, a se libertarem do espaço tradicional.

Ambas as autoras compreendem que o museu virtual promove uma democratização, um (des)território e, além disso, força as portas museológicas para longe dos territórios. Amparada em Moutinho (1989), Rute Muchacho acentua que não deve haver uma procura pela substituição da museologia tradicional devido às novas correntes museológicas, pois “as novas correntes museológicas não surgem como um substituto à museologia tradicional, mas como uma nova forma de entender o espaço museal” (Muchacho, 2005, p. 01).

A instituição museológica enfrenta desafios decorrentes da contemporaneidade. Com o passar dos anos, a relação entre educação e tecnologia se estreitou de maneira incomensurável. Os espaços museológicos também foram inseridos nessa relação, pois, sendo um espaço educativo, que desperta curiosidade e um espaço histórico rico em objetos e relações históricas, é evidente que novas maneiras de pensar e promover acessibilidade aos museus foram desenvolvidas. O museu da atualidade enfrenta um enorme desafio: *a comunicação com seu*

*público*. Conceituar o que é museu virtual é um caminho árduo, visto que há diversos autores brasileiros que se propõem a contribuir nos estudos sobre museus virtuais. É, em um só tempo, um lugar e um não-lugar. É repleto de identidade, memória, pertencimento, esquecimento, ausências, felicidades, tristezas, medos, ansiedades, lutos contínuos, lutas diárias, modos de ser, estar e se portar neste mundo. É uma teia de sentimentos, um espaço e um não-espaço, que é vivido, experimentado, dinâmico, fluido, construído e desconstruído pelos sujeitos.

As fronteiras e os territórios não são os mesmos que conhecemos. Tereza Scheiner aponta que “habitamos espaços de comunicação – espaços virtuais, difíceis de representar pelos sistemas e códigos tradicionais” (Scheiner, 1994, p. 104). Na contemporaneidade, lidamos com um organismo vivo que pode modificar as pessoas, sentimentos, espaços e modos de se relacionar no mundo. Se em épocas anteriores, atuamos como agricultores e manipuladores dos acontecimentos, atualmente, de acordo com Scheiner, somos, sobretudo, mensageiros (Scheiner, 1994). É por esse motivo que as relações entre sujeitos e espaços são tecidas, simultaneamente, em movimentos de aproximação e distanciamento. Considerados mensageiros, constantemente emitimos, recebemos e reproduzimos o que nos é entregue. Nesse sentido, “construímos simulacros para que pensem por nós, para nós e através de nós” (Scheiner, 1994, p. 105).

As linhas tecidas anteriormente finalmente desaguam nos museus virtuais. As fronteiras e os territórios já foram ultrapassados pelas relações, produções, sujeitos históricos de gerações diferentes. O reino das informações é, sobretudo, criado a partir do visual. Portanto, o mundo imagético tem capacidade de criar, modificar e reproduzir imagens. É nesse sentido que me debruço nos estudos do filósofo Pierre Lévy, pois considero que me fornecem uma tripla sustentação: primeiro, no sentido filosófico, sobretudo, no conceito de virtualização; em segundo, no aspecto antropológico; e, em terceiro, em uma perspectiva sociopolítica, pois abarca as mutações contemporâneas.

Em definição, antecipo: *o virtual não se opõe ao real, mas ao atual*.<sup>56</sup> Do ponto filosófico, o termo “virtual” vem do latim *virtualis*, derivado, portanto, de *virtus*. Assim, cristализo que o virtual, aqui, é entendido como força e potência. Gilles Deleuze, na obra *Différence e répétition*, coloca que o “virtual possui uma plena realidade enquanto virtual”. De acordo com Deleuze, “o possível já está todo constituído, mas permanece no limbo”. (Deleuze, 2018, p.199). Nesse sentido, o virtual não se opõe ao real, pois, em um só tempo, o virtual pode

---

<sup>56</sup> LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2011. (Coleção TRANS).

ser a continuidade do real ou vice-versa. Pierre Lévy afirma que “só eclode com a subjetividade humana” (Lévy, 1996, p. 40).

O conceito de *ciberespaço* é palco para muitos debates e definições. Em exemplo, para Willian Gibson, na obra *Neuromancer* publicada em 1984, “o cyberspaço, é uma representação física e multidimensional do universo abstrato da ‘informação’. Um lugar para onde se vai com a mente, catapultada pela tecnologia, enquanto o corpo fica para trás” (Gibson, 1984, p. 6). Em Pierre Lévy, é “um espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores” (Lévy, 1999, p. 92). O autor afirma, ainda, que:

Essa definição inclui o conjunto dos sistemas de comunicação eletrônicos (af incluídos os conjuntos de rede hertzianas e telefônicas clássicas), na medida em que transmitem informações provenientes de fontes digitais ou destinadas à digitalização. Insisto na codificação digital, pois ela condiciona o caráter plástico, fluido, calculável com precisão e tratável em tempo real, hipertextual, interativo e, resumindo, virtual da informação que é, parece-me, a marca distintiva do ciberespaço. Esse novo meio tem a vocação de colocar em sinergia e interfacear todos os dispositivos de criação de informação, de gravação, de comunicação e de simulação. A perspectiva da digitalização geral das informações provavelmente tornará o ciberespaço o principal canal de comunicação e suporte de memória da humanidade a partir do próximo século (Lévy, 1999, p. 92-93).

Lévy considera o ciberespaço um universo de informações. Nesse sentido, “o termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo” (Lévy, 1999, p. 16). Em contraponto a Lévy, Koepsell (2004, p. 125) afirma que:

É um meio composto de chips de silício, fios de cobre, fitas e discos magnéticos, cabos de fibra ótica e de todos os outros componentes de computadores, meios de armazenamento e redes que armazenam, transmitem e manipulam bits [...]. O software existe no ciberespaço como o texto existe no papel ou como uma estátua existe em pedra (Koepsell, 2004, p. 125).

Saliento que a conceituação apresentada por Pierre Lévy é a que adotei para o caminhar deste estudo. A escolha é justificada, pois os sustentáculos teóricos que buscam discutir o conceito de museu virtual observam Pierre Lévy como uma referência. Bernard Deloche (2001), um dos teóricos da museologia que se dedica ao estudo do museu virtual, apresenta o virtual sob a perspectiva da estética e sustenta que os museus virtuais não devem ser substituídos pelos museus institucionais. Além disso, Deloche pontua que “*el error más frecuente reside, em*

*efecto, em confundir lo virtual com el ámbito de las imagens digitales, que, a veces, se califican de virtuales*<sup>57</sup> (Deloche, 2001, p. 129).

Afirmo-me em Monique Magaldi (2010), quando a autora salienta que:

Para Deloche, a relação entre o museu e o virtual é uma questão que pode ser resolvida pelo ponto de vista filosófico. Concordando com Deleuze e Lévy, afirma que o virtual seria “todo campo problemático susceptible de establecer vínculos entre objetos o procesos en apariencia ajenos entre sí; lo virtual es enteramente real, aunque todo en él no esté actualizado”. Scheiner, de certa forma, adota esta idéia [sic], quando lembra que “o virtual é um modo de ser do Real” (Magaldi, 2010, p. 109).

Em uma consulta ao dicionário de conceitos-chave da museologia, referência obrigatória, o cibermuseu é considerado “coleção de objetos digitalizados [...] que, por sua conectividade e seu caráter multiacessível, permite transcender os modos tradicionais de comunicação e interação com o visitante” (Desvallés; Mairesse, 2013, p. 67). Considero incipiente tomar o dicionário como aporte teórico em relação à definição de “museu virtual”. É, portanto, necessário considerar os estudos dos demais autores, sobretudo, os teóricos concentrados na América Latina.

De acordo com Tereza Scheiner (1994), “vivemos hoje num universo notadamente visual, onde a força mágica das imagens nos dá ilusão de que o real é o que vemos diante de nós” (Scheiner, 1994, p. 106). A força imagética atua no campo da memória, uma vez que os sujeitos passam a criar ilusões, no sentido de produzirem memórias manipuladas. Em outras palavras, apropriando-se de Tereza Scheiner (1994, p.106) “é como se fosse possível mergulhar em nossos próprios sonhos, abraçar o nosso museu interior”.

A autora compreende que o fascínio e o prazer de estar no mundo virtual é representar a imortalidade, pois, “pode-se voar, cair no abismo, fazer a guerra nas estrelas, namorar Jessica Rabbit – este é um mundo em que o homem não morre” (Scheiner, 1994, p. 108). Por outro lado, o fascínio do museu virtual se encontra na noção de que “cada Louvre pode multiplicar-se em corredores infinitos, e cada um de nós pode ser simultaneamente Mozart e o bandido do oeste americano” (Scheiner, 1994, p. 108). A autora pretende, dessa forma, reforçar que, para um museu ser considerado virtual, é necessário que o visitante consiga interagir com a coleção e com o espaço expositivo, pois, sem essa interação, o museu nada mais é do que um museu, catálogo de coleção, um *site* de museu.

A definição de Tereza Scheiner se concentra, sobretudo, em explicar a natureza do museu virtual.

---

<sup>57</sup> É um erro, mas acontece frequentemente, em se confundir o virtual com o ambiente das imagens digitalizadas, que, às vezes, se qualificam como virtuais (Tradução nossa).

Museu virtual é o que ganha corpo e forma na tela do computador. É o museu que se institui no contemporâneo, e que dele herda a face: impessoal, pode ser o museu de um só autor ou o resultado de uma colagem; intemporal, existe apenas no presente; imaterial, independe da existência prévia de testemunhos, podendo surgir pela presentificação imagética das imagens e sensações do museu interior. Desterritorializado, e o museu do não lugar – e simultaneamente de todos os lugares, pois entra em rede e alcança o mundo em tempo real (Scheiner, 1994, p. 108).

O Museu das Coisas Banais, neste sentido, representa a expressão máxima de um museu que se institui no contemporâneo. É um museu, antes de tudo, desterritorializado. É um museu criado e cocriado pela comunidade acadêmica e pelos sujeitos que doam seus objetos e histórias. Como pontuarei na seção posterior, é um museu em constante linha de fuga, que se recria atendendo as demandas contemporâneas. Considero a dissertação intitulada *Cibermusealização: o estudo de caso do Museu Virtual das Coisas Banais da Universidade Federal de Pelotas/RS*, defendida por Rafael Teixeira Chaves, em 2020, um respaldo para as discussões sobre o conceito de *museu virtual* no que tange às reflexões de autores brasileiros. Chaves utilizou a entrevista semiestruturada como instrumento para investigar a compreensão dos autores em relação ao museu virtual. Por meio de formulário *online*, ele direcionou diversos questionamentos<sup>58</sup> às especialistas, de tal modo, que escolhi me ater aos apontamentos das intelectuais Manuelina Maria Duarte Cândido, Rosali Henriques e Juliane Serres.

De acordo com Cândido em entrevista a Rafael Chaves:

Considero um museu que não é físico e existe em meio digital, um museu digital. Adoto a ideia de que virtual é algo que está para acontecer, um processo de musealização é virtualmente um museu, pois pode vir a ser. Neste sentido, minha resposta a esta questão diz respeito ao que chamo de museu digital. Penso que se ele desenvolve toda a cadeia operatória museológica de salvaguarda e de comunicação, documentando, conservando, expondo e realizando ação educativo cultural a partir de referências patrimoniais preservadas, é sim, um museu. Não há dificuldade em relacionar seus fazeres às teorias museológicas. (Chaves, 2020, p.26)

A percepção do que é real e da ilusão está profundamente envolvida. A fotografia, inserida como objetos de acervo e recurso gráfico, dá suporte aos museus, tanto em relação a exposições e coleções, quanto por meio de folhetos, cartazes, convites, catálogos de acessórios, ou exposições que serão comercializadas. Dessa forma, por meio da imagem fotográfica, o museu se representa e populariza sua imagem institucional: “o filme e o vídeo representam um passo adiante neste processo: o que importa agora já não é o suporte, mas esse mundo fantástico que se projeta em luz, cor e movimento em qualquer espaço desejado” (Scheiner, 1994, p. 106).

---

<sup>58</sup> O que é um museu virtual? Esse museu é um museu? Como relacionar as teorias museológicas com este tipo de museu que transcende as limitações físicas?

De acordo com Juliane Serres:

Um museu virtual é aquele que se configura no espaço virtual, porém não pode ser definido como aquele que não apresenta um caráter físico. Há uma fisicalidade, ele está plasmado nesse lugar que são as redes de informações no espaço de internet. Ele tem cor, forma, conteúdo, porém não é visitável de forma presencial como tradicionalmente entendemos. Ele se configura em um museu a medida em que desenvolve práticas, como salvaguarda e comunicação, não se limitando a um espaço físico, o que o torna diferente. A desmaterialização do espaço físico do museu já ocorreu quando se revisaram as teorias que propunham que museu era uma coleção dentro de um edifício. A virtualização “avança” nessa desmaterialização ao propor um museu em outro lugar, a internet.<sup>59</sup>

O museu virtual, nesse sentido, “participa do processo de aceleração do tempo presente em um contexto de surgimento do que convencionou-se chamar de ciberespaço: um meio, um lugar, espaço fluido de troca de dados (Bezerra; Oliveira; Serres, 2016, p. 138). Na internet, o emissor e o receptor flutuam na mesma dimensão, ou seja, se estava anteriormente postulado quem fala e de onde fala, na contemporaneidade, no ambiente virtual, sujeito e objeto se entrelaçam por meio de suportes tecnológicos, como computadores, celulares e *tablets* (Magaldi, 2010). A autora sustenta que as características de um museu virtual são:

não existe em materialidade, a não ser através de um possível registro em código informacional; a exposição existe apenas na tela do computador; pode apresentar todas as características de um dos demais tipos de exposição; pode apresentar a interpretação virtualizada de uma exposição já existente num museu; mas pode ser uma criação apenas virtual; não tem público, na acepção tradicional, mas visitantes individuais, onde cada visitante tem o potencial de alteração da exposição (Magaldi, 2010, p. 93).

Em Rosali Henriques:

Museu virtual é um museu que tem suas ações museológicas realizadas no espaço virtual. É um museu como qualquer outro, mas que utiliza a internet como meio para alcançar seus objetivos patrimoniais. Por não ter limitações físicas, o museu virtual transcende o seu próprio espaço físico. No entanto, suas ações museológicas possuem características distintas das ações museológicas dos museus físicos.<sup>60</sup>

De acordo com o estudo de Henriques, autores como Deloche e Mario Chagas interpretam o museu virtual a partir das concepções do “museu imaginário” apresentado por André Malraux (2000). Malraux, fundamentado no conceito de memória, propôs que o museu imaginário abrigaria as obras de arte do mundo devidamente fotografadas. A memória, em um só tempo, modela o indivíduo e, também, é modelada por ele, tornando-se, portanto, uma memória viva. Henriques (2018, p. 62) argumenta que “a maioria dos autores trabalham com o

<sup>59</sup> Cf. CHAVES, Rafael Teixeira. **Cibermusealização**: estudo de caso do Museu Virtual das Coisas Banais da Universidade Federal de Pelotas/RS. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. p.29

<sup>60</sup> Ibidem, p.27

conceito de museu virtual limitando-o à digitalização do patrimônio e sua exposição através da *internet*”.

A autora sustenta que “museu virtual é aquele que faz da internet espaço de interação através de ações museológicas com o seu público”. Apresento e endosso a conceituação proposta pela autora em sua dissertação de mestrado intitulada *Memória, museologia e virtualidade: um estudo sobre o Museu da Pessoa*, de 2004. A conceituação do museu virtual da autora é baseada nos pressupostos teóricos apresentados por Pierre Lévy. Para a autora, Lévy não vê a virtualização como uma ameaça e sim como um complemento. Nesse sentido, a virtualização altera as concepções de espaço, desterritorializando-o, e de tempo, causando um desprendimento do aqui e agora (Henriques, 2018, p. 55). Assim, “O museu virtual é um espaço virtual de mediação e de relação do patrimônio com o seu público. É um museu paralelo e complementar que privilegia a comunicação como forma de envolver e dar a conhecer determinado patrimônio” (Henriques, 2004, p. 67 apud Henriques, 2018, p. 62-63).

Para compreender a iminência na contemporaneidade de museus virtuais, realizei uma busca nos museus virtuais do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). O levantamento foi realizado na plataforma Museusbr: Rede nacional de identificação de Museus, que é um sistema vinculado ao Ibram e permite encontrar os museus pelo Brasil a partir dos seguintes tipos: tradicional/clássico, virtual, museu de território/ecomuseu, unidade de conservação da natureza e jardim zoológico/botânico. Além disso, a plataforma oferece a busca por estado e por temáticas, como, por exemplo: História, Ciências Exatas, Antropologia, Arqueologia, entre outros. No Quadro 2, é possível perceber a ampliação do número de museus virtuais que estão espalhados pelo Brasil.

Quadro – Museus virtuais pelo Brasil

ESTADO	QUANTITATIVO
RIO GRANDE DO SUL	9 MUSEUS
PARANÁ	2 MUSEUS
SÃO PAULO	13 MUSEUS
RIO DE JANEIRO	14 MUSEUS
MINAS GERAIS	7 MUSEUS
GOIÁS	1 MUSEU
DISTRITO FEDERAL	8 MUSEUS
BAHIA	2 MUSEUS
PERNAMBUCO	3 MUSEUS
CEARÁ	1 MUSEU

Fonte: Elaborado pelo autor.

A concentração dos museus virtuais está acentuada nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. No que diz respeito ao Rio Grande do Sul, é claro que, em Pelotas e em Porto Alegre, as universidades federais incentivam a difusão dos museus virtuais, que, em grande parcela, são projetos de extensão liderados por docentes com a participação remunerada e voluntária de discentes.

Como apresentado, o conceito de museu virtual continua longe de ser sedimentado. Para Chaves (2020, p. 32), “estas instituições se alimentam na rede, e oferecem aspectos museais mais maleáveis, como exemplo da curadoria colaborativa de que cada visitante pode fazer parte do acervo e até mesmo criar coleções”. A escolha do termo apresentado por Henriques (2004 apud Henriques, 2018) justifica-se pela preocupação da autora em compreender a importância da mediação e da relação com o patrimônio. Nesse sentido, adoto essa definição, uma vez que é a assumida atualmente pelo Ibram. Em termos estratégicos, e aqui concordo com Chaves (2020), “utilizo a nomenclatura ‘Museu Virtual’ a fim de buscar padronizar esta terminologia e não abrir mais nomenclaturas, considerado ponto negativo muitos autores utilizando nomenclaturas diversas e fragmentando o termo” (Chaves, 2020, p. 32). À medida que a sociedade avança nas questões virtuais, tecnológicas e sociais, a conceituação dos espaços relacionados à virtualidade também se modifica. Igualmente ocorre com museus. É possível afirmar que o conceito de museu virtual está em constante transformação. É um processo inacabado.

As definições apresentadas são fundamentais para a reflexão de que o museu, antes de tudo, é um museu desterritorializado. Tereza Scheiner é assertiva ao afirmar que esses museus são museus de não lugares e, simultaneamente, de todos os lugares. Em outras palavras, a virtualidade possibilita que o visitante utilize o museu por meio de *notebook*, computadores, *tablets* e celulares em tempo real. Limitar o museu virtual à digitalização do patrimônio e sua exposição por meio da internet é um duplo equívoco. O primeiro equívoco se dá no sentido de ignorar que o compromisso do museu é, antes de tudo, com o sujeito, logo, este espaço precisa ser visto como um espaço virtual de mediação, que possui ações, interações e mediações museológicas e não como um catálogo de objetos museológicos. O segundo equívoco surge quando se começa a observar o museu virtual como uma substituição do museu físico. Em outras palavras, se um museu virtual surge de um museu físico, ele é apenas uma extensão ou complementação deste museu.

Inauguro, finalmente, o espaço de análise deste estudo, que, por seu turno, não se cristaliza como objeto de pesquisa. Em termos estratégicos, antecipar este espaço é relevante uma vez que procuro utilizar o *Museu das Coisas Banais* como um suporte no processo de ocupação do conceito “meios de memória”.

#### 1.4.2 Prelúdio: Museu Das Coisas Nada Banais

Prelúdio, abertura, entrada. Essa subseção compreende apresentar o *Museu das Coisas Banais* ou a rigor o *Museu das Coisas Nada Banais*. De acordo com Rafael Teixeira Chaves, este, considerado membro-fundador, integrante e pesquisador voluntário desde 2019, “a ideia do projeto surgiu a partir das discussões em uma disciplina ministrada pela professora Juliane Serres para o Curso de Museologia, criando um grupo de pesquisa com alunos da Graduação e da Pós-Graduação” (Chaves, 2020, p. 54). A proposta do museu, conforme exposto no projeto, é “*preservar e compartilhar as memórias de toda e qualquer pessoa, por meio de seus objetos biográficos, objetos esses que, acompanham a vida dos sujeitos e adquirem valor afetivo*”. (Museu das Coisas Banais, 2023)

Em continuidade, conforme exposto no espaço virtual do museu, o MCB tem como missão: “*preservar no espaço virtual, através do compartilhamento de memórias, todo e qualquer objeto, com valor afetivo, pertencente a toda e qualquer pessoa. Dessa forma, visa ampliar e democratizar a constituição de acervos, por meio de um museu virtual, formado por objetos biográficos, além de fomentar uma reflexão sobre a relação entre as pessoas e as coisas*” (Museu das Coisas Banais, 2023).

De acordo com Bezerra, Oliveira e Serres (2016, p. 148):

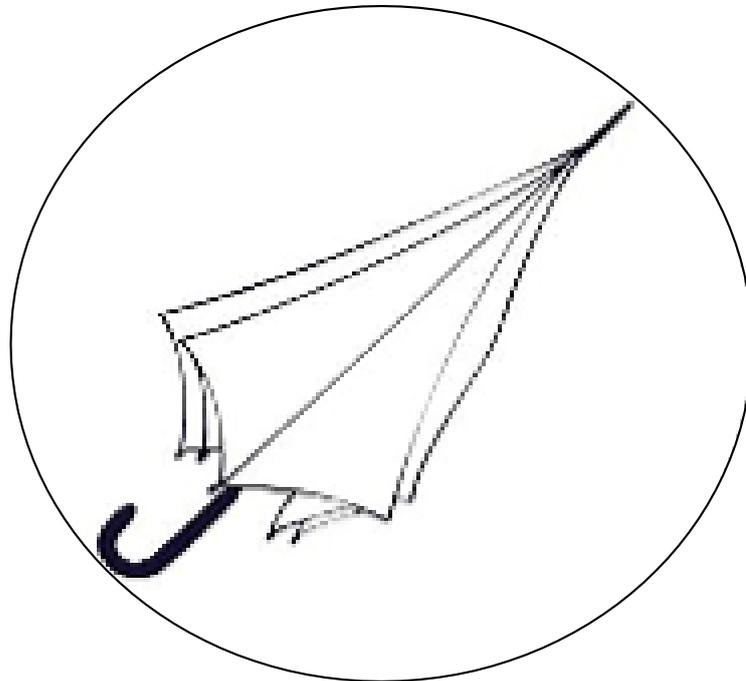
Talvez a sua principal questão seja “como preservar no ciberespaço, de modo que o cibermuseu desempenhe a função de um lugar de memória acessível e democrático?” Tanto no que se refere ao seu acesso facilitado pela Rede como no que se refere à constituição do acervo, por meio da doação de fotografias e narrativas pessoais sobre objetos comuns que pertencem a pessoas comuns.

Este espaço virtual museal nasceu em 2014 como um projeto de pesquisa vinculado ao Departamento de Museologia, Conservação e Restauro, no Curso de Bacharelado em Museologia do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). O objetivo deste projeto buscava responder à seguinte questão: “*Como preservar no ciberespaço, de modo que o cibermuseu desempenhe a função de um lugar de memória acessível e democrático?*” (Bezerra; Oliveira; Serres, 2016, p. 148). De acordo com Rafael Teixeira Chaves

(2020, p. 53), “os processos de musealização do MCB compreendem aquisição, documentação, salvaguarda e comunicação”.

Como se trata de um museu virtual, é importante considerar três categorias variáveis para contemplar a ação: “usabilidade; interação com os usuários; impactos da tecnologia” (Chaves, 2020, p. 53). O Museu das Coisas Nada Banais, como exposto anteriormente, é potencialidade, é atualização, é a reconstrução em si. Nesse sentido, durante o processo de pesquisa e análise do acervo, entre 2022 e 2023, o Museu das Coisas Nada Banais passou por transformações, tanto em sua terminologia quanto na elaboração de uma nova coleção. Houve nesse período também uma aproximação entre mim e a equipe do museu, o que resultou em planos animadores para o futuro.

Figura – Novo logo do MCB



Fonte: Museu das Coisas Banais (2023c).

Atualmente, o museu está intitulado como *Museu das Coisas Nada Banais*. Se anteriormente o museu era caracterizado por um guarda-chuva aberto, sua nova identidade visual cristaliza como foco central um guarda-chuva fechado.

Figura – Nova identidade visual



Fonte: Museu das Coisas Nada Banais (2023).

A Figura 2 traz como legenda o seguinte texto: “Aguardem um novo museu que está por vir”. Além disso, justifica a mudança a partir da ideia de que “os museus se transformam assim como as sociedades se transformam”. Em relação ao acervo, a nova coleção proposta pelo museu em suas redes sociais direcionará seus olhares aos objetos de luto. A imagem nos indica alguns elementos essenciais: (i) *objetos que ficam das pessoas que se foram*; (ii) *Luto*; e (iii) *objetos que lembram as pessoas que se foram*.

É nesse sentido que o Museu das Coisas Nada Banais dará atenção aos objetos de sujeitos que se foram na pandemia. Os objetos são, em seu turno, muito mais que anunciantes da presença do sujeito na casa, no quarto, no espaço vivido. Os objetos denunciam e escancaram as ausências dos sujeitos. De acordo com Peter Stallybrass, na obra *O casaco de Marx: roupas, memória e dor*, “a roupa recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores” (Stallybrass, 2008, p. 10).

Figura – Anúncio da exposição



Fonte: Museu das Coisas Banais (2023).

A exposição *Objetos que ficam de pessoas que se foram*<sup>61</sup> toma o contexto da pandemia da covid-19, que, em seu turno, provocou milhares de vítimas, inquietações e situações excepcionais. De acordo com o texto postado pela equipe do museu no Instagram: “Para suprir esta lacuna, surgiram diversas maneiras de experimentar o luto e, ao mesmo tempo, de celebrar a vida. Como seres sociais, atribuímos significados aos objetos, pois eles emanam memórias e guardam uma relação pessoal marcada pelos afetos” (Museu das Coisas Nada Banais, 2023).

Os museus virtuais, considerados ambientes virtuais de memória são, ao mesmo tempo, um lugar e não-lugar. Em continuidade, os conceitos de memória e lugar de memória já foram ocupados nas linhas e seções anteriores. Como já foi demonstrado, os manuscritos, os objetos, a oralidade, em síntese, a cultura material é considerada suporte da memória.

A profusão e a proliferação das tecnologias digitais, reelaboraram novas formas e aparências. De acordo com Pierre Lévy, o mundo virtual, no sentido da possibilidade de cálculo computacional, é um “universo de possíveis calculáveis a partir de um modelo digital e de entradas fornecidas por um usuário” (Lévy, 2005. p.76). Em seguida, é possível tomar como

<sup>61</sup> “A exposição ‘Objetos que ficam das pessoas que se foram’ busca oferecer um espaço seguro para vivenciar e compartilhar essas memórias afetivas. E é a partir desses objetos, nada banais, carregados de significados, afetos e histórias, que convidamos você a compartilhar objetos digitais e suas memórias aqui no Museu” (Museu das Coisas Banais, 2023).

exemplos: hipertextos, banco de dados, simulações interativas e programas de edição de texto, desenhos ou músicas. Nesse sentido, relembro: o virtual não faz oposição ao real, e sim ao atual. Pensar em virtualidade é pensar em possibilidades.

Foucault (2007), na obra *As palavras e as coisas*, pontua que “a linguagem se desenvolve no interior da representação” (Foucault, 2007, p. 133). Lévy, em seu turno, define linguagem como “tipo de representação”, ou seja, as línguas, músicas, fotografias, desenhos, imagens animadas, símbolos e danças. Na esteira da reflexão, as tecnologias de informação e comunicação alargam as possibilidades de democratização das instituições museais, oferecendo, conseqüentemente, oportunidades de acesso a esses espaços.

Para Rosali Henriques (2004, p. 54):

A Internet pode também ser entendida como um lugar, na medida em que cria relações entre as pessoas através de redes e conexões etc. Nesse sentido, as instituições de memória quando criam laços na rede podem transformar-se em lugares de memória virtuais. A transformação do não lugar em lugar de memória é possível e cria relações de uso da tecnologia.

Em seguida, Daniele Borges Bezerra, Priscila Chagas Oliveira e Juliane Conceição Primon Serres (2016, p. 140) evidenciam que “para resituar o patrimônio musealizado<sup>62</sup>, cada vez mais transcrito para a linguagem eletrônica e contextualizado na era das redes, é imprescindível pensar a experiência no tempo e nos lugares”. Dado que o processo de musealização está cada vez mais transcrito para uma linguagem eletrônica, é necessário tecer um contraponto e expandir a ideia tradicional de *lugar de memória*, proposta por Pierre Nora. Se a cultura, os afetos, as memórias e os sentimentos são compartilhados e tecidos no ciberespaço, torna-se, portanto, impossível enclausurá-los em um estaque de tempo e espaço. A memória, que, anteriormente, navegava fluidamente ao passado, cristalizando-se nos documentos, nos escritos, nos monumentos e nos museus, com a patrimonialização e a musealização transcritas para uma linguagem eletrônica, atualmente está em processo de constante atualização.

Em Bezerra, Oliveira e Serres (2016, p. 14), busco fôlego e suporte no movimento de fazer ser compreendido:

Para Lehrer (apud Simon; Ashley, 2010, p. 251), ao contrário do que foi dito por Pierre Nora (1993, p. 7), para quem só existe “lugar de memória” quando não existem mais os meios de memória, os “lugares patrimoniais” não são apenas lugares (onde a

<sup>62</sup> Em definição terminológica: musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal.

memória se cristaliza), mas meios da memória, onde abstraídos das histórias nacionais homogeneizantes são postos em causa dentro da narrativa diária e de vida às quais se sobrepõem histórias individuais.

De acordo com Bezerra, Oliveira e Serres (2016, p. 140), “os clássicos lugares de memória, dos quais os museus são representantes, reformatam-se a fim de tornarem-se dinâmicos, fluidos e de narrativas plurais”. Vera Dodebei (2006), ao exemplificar a reformatação da memória, toma como exemplo o “Museu da Pessoa”, pois, situado no ciberespaço, promove a “oportunidade de registrar as memórias individuais, de transformar o privado em público, de autorizar a reformatação das memórias, e acima de tudo, de dividir a autoria” (Dodebei, 2006, p. 5).

O museu virtual, é, em um só tempo, um lugar e um não-lugar. Em Marc Augé, encontra-se a definição precisa “na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não lugares misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja” (Augé, 2008, p. 98).

Em um movimento de finalizar as tessituras iniciadas no início deste capítulo, um museu localizado no ciberespaço, como mencionado anteriormente, é um espaço de meio, de troca e fluido, e que, portanto, está em constante processo de atualização sobre si, é considerado um museu virtual. O museu virtual, portanto, é um “lugar”, isso porque constitui a tripla concepção proposta por Marc Augé: um lugar é identitário, relacional e histórico. Além de ser um “lugar”, é também um “lugar de memória”, pois, conforme Pierre Nora, é simbólico, representativo e funcional. Sendo, portanto, em um só tempo, lugar e não-lugar, é considerado um meio de memória, pois “é uma forma dinâmica de preservação, compartilhamento e exercício da memória que remonta antigos ritos de compartilhamento em grupos e aciona novas formas de experiência com o museu” (Bezerra; Oliveira; Serres, 2016, p. 156).

Em um movimento de entrada na museologia do afeto e na educação museal, buscarei, no próximo capítulo, tecer estas linhas, que desembocam no objeto de pesquisa.

## **A MUSEOLOGIA SOCIAL E A EDUCAÇÃO MUSEAL: DEFINIÇÕES E PROPOSIÇÕES**

O termo *museu* é derivado da palavra grega *museion*.<sup>63</sup> A palavra *museum* tem origem na língua latina. Considerando a origem do mito, os museus são espaços de poder e memória. É necessário ocupar o conceito museu, uma vez que, ao longo dos anos, as formas e as funções

---

<sup>63</sup> É o templo das nove musas que são filhas de Zeus e de Mnemosine, considerada a deusa da memória. Ver: COSTA, Karine Lima da. **Noções gerais de museologia**. Curitiba: Intersaberes, 2020.

do museu foram sendo construídas, desconstruídas e reconstruídas, demonstrando uma sensibilidade em relação ao papel e à função dos espaços museais.

Em suporte argumentativo, uso as definições de 1974, 2007 e 2022 apresentadas pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) como ponto de partida para discutir essas transformações. Em 1974, o estatuto do ICOM, que regulamentava o museu, estabelecia as seguintes características:

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, e que realiza pesquisas sobre os testemunhos materiais do homem e seu meio, que ele adquire, conserva, investiga, comunica e expõe, com fins de estudo, educação e deleite (ICOM, 1974 apud ICOM, 2020).

A definição de 1974 serviu como referência para o ICOM por 30 anos. Em 2007, a 24ª Conferência Geral do ICOM adotou uma nova concepção que complementa a definição de 1974. Os membros do ICOM consideraram relevante este processo, uma vez que os espaços museais devem conduzir os novos desafios contemporâneos.

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM, 2007 apud ICOM, 2020).

A definição, elaborada em 2007, inclui elementos como o patrimônio material e imaterial. Durante esse período, ocorreu uma série de convenções com objetivo de discutir as questões patrimoniais, sobretudo na América Latina. Em 2003, a Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura<sup>64</sup> apresentou discussões e definições em relação às questões patrimoniais. A conferência reconheceu que, ao mesmo tempo em que os processos contemporâneos facilitam o diálogo entre as comunidades, eles também geram intolerância e graves riscos de destruição e desaparecimento do patrimônio cultural e imaterial.

A discussão a respeito da proposta foi conflituosa. O documento<sup>65</sup> disponibilizado pelo ICOM aponta que os representantes dos museus discutiram em relação ao “museu ser uma instituição sem fins lucrativos”. Desvallées e Mairesse são, portanto, úteis como suporte nessa questão.

<sup>64</sup> Ver: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguada.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2023.

<sup>65</sup> Sobre as definições, ver: [https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020\\_ICOM-Czech-Republic\\_224-years-of-defining-the-museum.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020_ICOM-Czech-Republic_224-years-of-defining-the-museum.pdf).

Uma definição “científica” de museu deve, assim, distanciar-se de alguns dos elementos aportados pelo ICOM, tais como, por exemplo, o caráter não lucrativo do museu: um museu lucrativo (como o Museu Grévin, em Paris, por exemplo) ainda assim é um museu, mesmo que não seja reconhecido pelo ICOM (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 65).

Peter van Mensch<sup>66</sup> se distancia das definições normativas do ICOM. Para o teórico, o museu pode ser “uma instituição museal permanente, que preserva as coleções de ‘documentos físicos’ e produz conhecimento a partir deles”. No dizer de Martin Schärer, “o museu é um lugar em que as coisas e os valores que se ligam a elas são salvaguardados e estudados, bem como comunicados enquanto signos para interpretar fatos ausentes” (Schärer, 2007 apud Desvallées; Mairesse, 2013, p. 65). Tenho plena convicção de que o museu é construído, não somente na interdisciplinaridade, como também na transversalidade. O museu é um “lugar de memória” (Nora, 1987), um “fenômeno” para Scheiner (1994), que, portanto, abarca instituições, espaços, territórios e experiências. As definições apresentadas até o momento são baseadas em uma perspectiva tradicional da museologia.

Entendo ser necessário recuar aos *Gabinetes de Curiosidades*. Esse recuo se dá devido a dois fatores. O primeiro é a indigência de tratar o conceito de *coleção* cristalizado que, no campo da museologia, é um conceito-chave, um conceito-pilar, e, portanto, obrigatório de ser analisado. E o último, porque compreendo os gabinetes como ancestrais dos museus modernos, e, portanto, são antecessores diretos dos museus tradicionais.

Seja ela material ou imaterial, a coleção figura no coração das atividades de um museu. “A missão de um museu é a de adquirir, preservar e valorizar suas coleções com o objetivo de contribuir para a salvaguarda do patrimônio natural, cultural e científico” (Código de Ética do ICOM, 2006).

Nesse sentido, portanto, e aqui amparado em Desvallées e Mairesse, o conceito de coleção é visto como:

Um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 32).

Em continuidade, influenciado pelo Renascimento e pela expansão marítima, o colecionismo cristalizou-se na Europa. As coleções principescas, surgidas a partir do século XIV, passaram a ser enriquecidas, ao longo dos séculos XV e XVI, de objetos e obras de arte da antiguidade, de tesouros e curiosidades provenientes da América e da Ásia e da produção de

---

<sup>66</sup> Cf. VAN MENSCH, Peter. **Towards a Methodology of Museology**. Tese (Doutorado em Museologia) – Universidade de Zagreb, Zagreb, 1992.

artistas da época, financiados pelas famílias nobres. É nesse contexto, portanto, que emerge uma proliferação dos Gabinetes de Curiosidades.

Krzysztof Pomian, em *La culture de la Curiosité*, afirma que existiam centenas e até mesmo milhares de gabinetes espalhados pela Europa, que eram mantidos, em grande parcela, por membros da nobreza, humanistas e ricos da burguesia. A diversidade de objetos presente nesses gabinetes buscava contemplar o desejo de totalizar todo o universo em uma sala. A tentativa de reduzir o universo a uma sala pode ser vista no gabinete de Pierre Borel e do Rei Frederico III. Ao analisar o gabinete do Rei Frederico III, da Dinamarca, Pomian identificou que “existiam várias salas específicas por tipo de objeto: gabinete das medalhas, gabinete de curiosidades naturais, gabinetes das Índias e outros” (Raffaini, 1993, p. 160).

Figura – Gabinete de Curiosidades



Fonte: Facta. Art (2023c)

Em gabinetes menores, como do médico Pierre Borel, também se identificou a multiplicidade desses objetos. “Raridades do homem, bestas de quatro pés, pássaros, peixes e zoófitos do mar, conchas, outras maravilhas marinhas, insetos e serpentes, plantas, primeiramente os bulbos e raízes, folhas, flores, sementes e grãos” (Raffaini, 1993, p. 160).

Podemos mencionar, dentre estes, alguns dos mais conhecidos, o Gabinete dos Médicos em Florença, as coleções do imperador Rodolpho (1576-1612), em Praga, coleção do arquiduque Ferdinando, no castelo de Ambras, em Viena, e a Câmara de Curiosidades do duque Alberto V, da Baviera. (Raffaini, 1993, p. 159).

A coleção, observada a partir da materialidade, e, que, portanto, constitui-se de objetos materiais, em Pomian é definida como:

Todo conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, submetido a uma proteção especial em um lugar fechado, mantido com este propósito, e exposto ao olhar (Pomian, 1984, p.55).

Figura – Gabinete de Curiosidades



Fonte: Facta.Art (2023c).

É preciso evidenciar que essas coleções não eram abertas ao público, de modo que somente os proprietários dos gabinetes e pessoas próximas teriam acesso. Em Pomian, entendemos que esses objetos, que, por sua vez, são provenientes do novo mundo, passam por um movimento de reificação, e, portanto, tornam-se semióforos.<sup>67</sup> “Um gabinete é, então, o universo inteiro que se pode ver de um só golpe, é o universo reduzido, por assim dizer a dimensão dos olhos” (Pomian, 1984, p. 342). Em outras palavras, aqui, amparado por Desvallés e Mairesse, é possível entender o que significa um objeto se tornar um semióforo: “Pomian define, assim, a coleção por seu valor simbólico, na medida em que o objeto perde a sua utilidade ou o seu valor de troca para se tornar portador de sentido (“semióforo” ou portador de significado)” (Desvallés; Mairesse, 2013, p. 34).

<sup>67</sup> Em relação ao conceito semióforo, ver Pomian: O semióforo desvela o seu significado quando se expõe ao olhar. Tiram-se assim duas conclusões: a primeira é que um semióforo acede à plenitude do seu ser semióforo quando se torna uma peça de celebração; a segunda, mais importante, é que a utilidade e o significado são reciprocamente exclusivos: quanto mais carga de significado tem um objecto, menos utilidade tem, e vice-versa.

É, portanto, nesse sentido que o movimento de ordenar e sistematizar, ou em termos técnicos, musealizar, deve ser entendido como um processo regado de intenções. É um dispositivo político, seletivo, subjetivo e vinculado a um jogo de imputações de valores socioculturais. É admitir, portanto, que existe um poder em ação. É compreender que onde há poder, há resistência<sup>68</sup> e onde há memória, há esquecimento.<sup>69</sup> Na obra *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*, Mario Chagas examina como as obras de Mario de Andrade se relacionam com o campo da museologia. Chagas reconhece, com precisão, que, assim como há uma gota de sangue em cada poema, há também uma gota de sangue em cada museu e em tudo o que o homem produz.

Portanto, Chagas observa o museu como uma arena de conflito.

Há uma gota de sangue em cada poema e, de igual modo, há uma gota de sangue em cada museu, e em tudo que é criação humana. A lição que quero apreender em Mario de Andrade é aquela que insinua que não é ocultando o conflito e fechando os olhos para as guerras que se alcança a paz; não é pelo engodo e pela farsa da globalização que o colóquio amoroso entre os povos se estabelece; e também não é pelo ocultamento das provas, pelo aviltamento e destruição dos outros, que o conflito desaparece (Chagas, 1999, p. 36).

A herança cultural enraizada no bojo da sociedade produziu discursos e construiu um imaginário social sobre museus como “lugar de velharia”.<sup>70</sup> Em 1987, Mario de Souza Chagas, juntamente com um grupo de discentes, realizou uma pesquisa de opinião em distintos bairros da cidade do Rio de Janeiro, com a finalidade de compreender como os sujeitos percebiam os espaços museais. Chagas obteve como resultado a conclusão<sup>71</sup> de que “a imagem mais difundida no imaginário social dos respondentes estava ligada à ideia de museu como ‘coisa velha, coisa antiga’” (Chagas, 2010, p. 49). Embora os gabinetes de curiosidades tenham produzido suportes para esse imaginário social, é um equívoco atribuir somente a eles este papel. É, nesse sentido, portanto, que elenco os dicionários do século XIX como um dos suportes que respaldam esses discursos.

Em 1813, no Dicionário da Língua Portuguesa de Antônio de Moraes Silva, encontramos a seguinte definição MUSEU: “Templo das Musas; Lugar ou edifício em que se estudam artes cênicas; onde estão guardados os preciosos produtos da natureza, e da arte, livros, medalhas” em 1859, o novo Dicionário da Língua Portuguesa de Eduardo do Faria afirma: MUSEU: “Lat. Museum, livreria, lugar onde se ajuntam os estudos. Templo das Musas. Estudo da Poesia e das Boas Artes. História

<sup>68</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. Uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. *Verve*, n. 5, p. 260-277, 2004.

<sup>69</sup> Cf. CHAGAS, Mário de Souza. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 13, n. 13, 1999.

<sup>70</sup> É necessário lembrar que a palavra “velharia” denota uma desqualificação dos objetos.

<sup>71</sup> As categorias que obtiveram o maior número de citação: velho/velharia, antigo/coisa do passado, passado/memória.

Natural, pintura, escultura e peça curiosa, rara. Em 1873, o *Thesouro da Língua Portuguesa* do Dr. Fr. Domingos Vieira define MUSEU como “Antigo Templo das Musas. Por extensão: Edifício em que nós entregamos à Arte, à Poesia, à Erudição, etc. Particularmente: o grande estabelecimento estudado por Ptolomeu na Alexandria para cultura das letras e das ciências. Modernamente: Lugar destinado ao estudo e ao ajuntamento dos monumentos das Belas Artes, das Ciências, e dos objetos antigos, etc. (Chagas, 1987, p. 144).

Portanto, é preciso transcender esse caráter tradicional. De acordo com Judith Spielbauer,<sup>72</sup> o museu deve ser concebido como um instrumento, um fio facilitador na “[...] percepção da interdependência do homem com o mundo natural, social e estético, oferecendo-lhe informação e experiência, e facilitando a compreensão de si mesmo em um contexto mais amplo”. É com base nessa concepção que os princípios do “ecomuseu”<sup>73</sup>, são identificados, princípios estes profundamente influenciados pela “nova museologia”<sup>74</sup>.

A nova museologia promoveu uma proliferação de arranjos museológicos, o que resultou na valorização dos museus como um movimento em potência, sobretudo na área educacional, a partir do pressuposto de que é necessário desenvolver um pensamento crítico. Ao retomar as linhas de definições propostas pelo ICOM, em 2020, inicia-se o processo de elaboração e aprovação para uma nova definição de museu. O processo<sup>75</sup> incluiu etapas colaborativas, de forma que, de acordo com o ICOM, no Brasil, foram registradas 2.300 participações.

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos (ICOM, 2022).

Inclusão, diversidade, sustentabilidade e educação, estes são os conceitos inseridos na nova definição, aprovada em 24 de agosto de 2022, na Conferência Geral do ICOM. A definição interfere profundamente no conceito museológico, isso porque promove uma reflexão no sentido de desconstruir a ideia do que se pensa sobre museus e patrimônios. Embora esses

<sup>72</sup> Teórica da Museologia. Cf. DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. (ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013. p.66

<sup>73</sup> “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. É por isso que ele não pode ser trancado num edifício, restrito a uma coleção e uma exposição ou administrado por profissionais competentes sem conexão ou comunicação com a comunidade” (De Varine, 2014, p. 29).

<sup>74</sup> “O século XX revolucionou o universo dos museus no mundo. De acordo com Peter van Mensch, o mundo dos museus passou por duas revoluções. A primeira no final século XIX e a segunda no final da década de 1970” A primeira revolução trouxe elementos que até então não estavam presentes nos museus, como a organização profissional, os códigos de ética e as transformações nas exposições. Van Mensch, afirma que a segunda revolução foi denominada como *New Museology*.

<sup>75</sup> Para ampliar o conhecimento em como o ICOM elabora o processo de definição em níveis globais, ver: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.

conceitos já tenham sido percebidos no campo museológico e patrimonial, mesmo antes da atual definição, a importância da inclusão de maneira institucional não é reduzida, uma vez que é extremamente importante o processo de construção colaborativa pelo qual se passou para chegar a uma nova definição.

De acordo com Tereza Scheiner (2005, p. 95):

O museu toma forma possível em cada sociedade sob a influência de seus valores e representações, intrinsecamente vinculado às diferentes expressões do real (passado, presente ou devir), do tempo (duração), da memória (processo) e do pensamento humano (homem como produtor de sentidos).

Para Alice Duarte (2013, p.99), “a nova museologia é um movimento de larga abrangência teórica e metodológica, cujos posicionamentos são ainda centrais para uma efetiva renovação de todos os museus do século XXI”. Sendo assim, o museu, enquanto espaço educativo, tem um papel fundamental na oferta educacional à comunidade. Em contrapartida, a comunidade, por sua vez, também tem um papel fundamental e atuante na construção desse espaço. É uma relação que pode ser duradoura ou terminar a qualquer momento.

Além disso, em tom incisivo, Varine tece críticas aos museus guiados por uma lógica tradicional. “Eles eram, supostamente, instituições culturais e se tornaram, na maioria, armadilhas para turistas e grupos escolares. Alguns museus novos ou antes renovados abertos para novas funções” (De Varine, 2014, p. 244). Na subseção seguinte, procurarei demonstrar como o surgimento da museologia social contribuiu para a proliferação de novos museus e tipologias de museus, sobretudo aqueles que estão ligados à virtualidade.

## 2.1 TESSITURAS DA MUSEOLOGIA DO AFETO<sup>76</sup>

A museologia que celebra a vida é aquela que estamos a procura; que é de outro mundo, que não tem nada a ver com este mundo do neoliberalismo, dos museus imperiais, é uma outra história (Mario Moutinho, 2013).<sup>77</sup>

Em paráfrase, bem-aventurados os que sabem que os afetos não vêm em gotas e que empenhar-se para tentar mensurar é se distanciar da felicidade.<sup>78</sup> Dessa maneira, afirmo e abro a subseção: os museus também são constituídos na sensibilidade e no afeto. A subseção em inquisição deve ser encarada como uma entrada. Além de tecer e unir, esses conceitos resultam

<sup>76</sup> Declaração do Rio, em 2013, intitulada como “museologia do afeto”. Mario Chagas costuma utilizar o termo museologia do afeto em suas entrevistas, palestras e textos.

<sup>77</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6PZI0TM0KtM>. Acesso em: 21 de junho de 2023

<sup>78</sup> “Bem-aventurados os que sabem que a felicidade não vem em gotas e que querer contar, medir e pesar é deixar de ser feliz”. Ver: CHAGAS, Mario de Souza. **Terracidade**. Rio de Janeiro: Espirógrafo Editorial, 2019.

em uma análise mais aprofundada sobre os espaços museais e os objetos biográficos. A compreensão do conceito *afeto* é fundamentada nas concepções de Spinoza. Como aponta Marcos André Gleizer (2005, p. 33), na obra *Espinosa e Afetividade humana*, “por afeto (affectum) entendo as afecções (affctiones) do corpo, pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as ideias [sic] dessas afecções”.

Milena Behling Oliveira (2019, p. 40) fundamentada em Marcos André Gleizer (2005), sustenta que o afeto é “um estado da alma, um sentimento. De acordo com a *Ética* III, 3, definição 3, de Spinoza, o afeto é uma mudança ou modificação que ocorre simultaneamente no corpo e na mente”. Podemos entender, portanto, que afeto, conforme Gomes e Mello (2010, p. 684), “diz respeito àquilo que afeta, ao que mobiliza, por isso reporta à sensibilidade, às sensações. Podemos, ainda, referir afeto como ser tomado por atravessado, perpassado, quer dizer: afetado. Esse atravessar, perpassar é o que propriamente dá o caráter de afecção”.

A museologia social, ela parte de um princípio, que é o comprometimento com o ser humano, ela está fundamentalmente comprometida com o ser humano, com a melhoria da qualidade de vida, com a ampliação das justiça sociais, com a redução das desigualdades sociais, portanto, é uma museologia, que tomando o museu como ponto de partida, tem um objetivo muito claro, muito específico, que é lutar a favor da dignidade social, das melhorias sociais.<sup>79</sup>

Chagas concebe o museu como um espaço de conexão entre memória e esquecimento, entre o “eu” e o outro, entre o presente e o futuro, de modo que “sem memória a criatividade não existe, sem criatividade a memória fica estagnada”.<sup>80</sup>

Conforme mencionado em entrevista, os museus guiados por uma perspectiva da museologia social, de acordo com Chagas, podem ser caracterizados como museus rizomáticos.<sup>81</sup>

Escrever não é certamente impor uma forma [de expressão] a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe ou do inacabamento. [...] Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido.<sup>82</sup>

<sup>79</sup> Entrevista de Mario Chagas para o Pequeno documentário de memória que marca um dos momentos mais importantes dessa Nova Museologia na 23ª Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM), realizada na Cidade das Artes, Rio de Janeiro, em agosto de 2013.

<sup>80</sup> Idem.

<sup>81</sup> Em termos explicativos, Mario Chagas toma como referência o conceito de rizoma de Gilles Deleuze.

<sup>82</sup> DELEUZE, Gilles. *La Littérature et la Vie*. In: DELEUZE, Gilles. **Critique et Clinique**. Paris: Minuit, 1993. pp. 11-17.

Chagas argumenta que é possível aplicar o comentário de Gilles Deleuze ao campo dos museus e da museologia. É, preciso, portanto, denunciar e criticar os *museus necrófilos*<sup>83</sup> e colocar em evidência os museus que buscam germinar novas experiências, iniciativas e práticas museológicas e museais. Moutinho, em uma entrevista concedida no Rio de Janeiro, é assertivo em responder o que seria uma museologia que celebra a vida. A museologia que celebra a vida “é aquela que estamos à procura; que é de outro mundo, que não tem nada a ver com este mundo do neoliberalismo, dos museus imperiais, é uma outra história”.<sup>84</sup>

Estranhamento. O olhar museológico na perspectiva da museologia social é definido em estranhamento. Além de estranhar, esse olhar museológico incentiva o reinterpretar, o ressignificar dos espaços, grupos e categorias, sobretudo nos museus ditos tradicionais. Conceitualmente, a nova museologia alargou o papel e as funções dos museus, portanto, se anteriormente se pensava em preservação, coleções, edifícios e territórios, a partir desta revolução, se tem uma aproximação dos museus com a comunidade, de tal forma, que o museu integrado à comunidade passa a admitir que ele não está isolado dos acontecimentos da sociedade, e que, portanto, precisa se integrar e admitir seu compromisso social.

Em linha de análise, optei pelos seguintes documentos: a *Declaração de Santiago do Chile*, de 1972; a *Declaração de Quebec (MINOM)*, de 1984, e a *Declaração de Caracas*, de 1994. Os documentos germinados nesses encontros são considerados fundamentais para a construção do conceito de museologia social, logo, considero um equívoco discutir a museologia social sem retomar estes documentos balizadores.

O documento elaborado na *Declaração de Santiago do Chile* reconhece e subverte a ordem, colocando o museu em um papel de destaque social. Luís Menezes argumenta que “se reivindique para o museu um papel de vanguarda de transformação social, por via do processo interativo que desenvolve com a participação da comunidade na tomada de consciência dos seus problemas e da forma de os solucionar” (Menezes, 1993, p. 103). Dessa forma, o museu é concebido como um instrumento cuja premissa é fortalecer o desenvolvimento e a identidade individual e social.

A *Declaração de Santiago* provoca uma ruptura,<sup>85</sup> uma vez que inverte a relação, de forma que o objeto, e, conseqüentemente, a coleção, são colocados em uma posição secundária,

<sup>83</sup> Em termos explicativos: Mario Chagas faz uma crítica aos museus tradicionais que não buscam tecer diálogos com a perspectiva da museologia social. Para o museólogo, estes espaços são museus necrófilos.

<sup>84</sup> Entrevista de Mario Moutinho para o documentário de memória que marca um dos momentos mais importantes dessa Nova Museologia na 23ª Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM), realizada na Cidade das Artes, Rio de Janeiro, em agosto de 2013.

<sup>85</sup> Em relação à continuidade desta ruptura: “A declaração de Caracas toma esta ruptura e leva-a mais longe, direcionando a sua reflexão essencialmente para os meios e processos de que a organização museológica deve

enquanto a comunidade, por sua vez, é evidenciada em uma posição primária. A mesa-redonda propôs, então, os seguintes passos para que se pudesse traçar um caminho para uma mudança nos museus da América Latina:

1 – A necessidade de abrir os museus às disciplinas que não entram tradicionalmente nas suas competências, para haver uma melhor compreensão sobre o desenvolvimento das nações sulamericanas. 2 – Os museus devem intensificar o seu trabalho na recuperação do patrimônio cultural e usá-lo para fins sociais a fim de o melhor preservar. 3 – Os museus devem tornar o seu espólio acessível não só aos investigadores, mas a todos os interessados. 4 – As técnicas museográficas devem ser modernizadas para melhorar a comunicação objecto – público. 5 – O museu deve criar os seus sistemas de avaliação para verificar a eficácia da sua acção na Comunidade. 6 – Aperfeiçoar e desenvolver a formação e reciclagem do pessoal dos museus (De Lima, 1993, p. 112).

A declaração ainda disciplinou os olhares sobre o meio rural e o meio urbano de maneiras distintas. Nesse sentido, foi estabelecido que os museus devem promover a conscientização dos problemas que ocorrem no meio rural,<sup>86</sup> resultando em duas normativas a serem seguidas. Em relação ao meio urbano,<sup>87</sup> estabeleceu-se quatro normativas que os museus devem adotar, com o objetivo de conscientizar a sociedade em relação aos problemas urbanos.

Mario Moutinho (1993) é assertivo ao tratar sobre o conceito de museologia social e como ele tem sido discutido nos principais órgãos que regulam as instituições museais. Moutinho nos apresenta o discurso do Diretor Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), Frederic Mayor, na abertura da XV Conferência Geral do Conselho Internacional dos Museus (ICOM).

Esta evolução é evidentemente, tanto qualitativa como quantitativa. A instituição distante, aristocrática, olimpiana, obcecada em apropriar-se dos objectos para fins taxonômicos, tem cada vez mais – e alguns disso se inquietam – dado lugar a uma entidade aberta sobre o meio, consciente da sua relação orgânica com o seu próprio contexto social. A revolução museológica do nosso tempo – que se manifesta pela aparição de museus comunitários, museus ‘sans murs’, ecomuseus, museus itinerantes ou museus que exploram as possibilidades aparentemente infinitas da comunicação

---

dispor para uma gestão mais eficiente e eficaz” Ver: MENEZES, Luiz. A evolução dos conceitos entre as declarações de Santiago e de Caracas –Textol. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 1, n. 1, 1993.

<sup>86</sup> a) Exposição de tecnologias aplicáveis ao aperfeiçoamento da vida da comunidade; b) Exposições culturais propondo soluções diversas ao problema do meio social e tecnológico, a fim de proporcionar ao público uma consciência mais aguda sobre estes problemas, e reforçar as relações nacionais, a saber: I. Exposições relacionadas com o meio rural nos museus urbanos; II. Exposições itinerantes; III. Criação de museus de sítios.

<sup>87</sup> a) Os “museus de cidade” deverão insistir de modo particular no desenvolvimento urbano e nos problemas que ele coloca, tanto em suas exposições quanto em seus trabalhos de pesquisa; b) os museus deverão organizar exposições especiais ilustrando os problemas do desenvolvimento urbano contemporâneo; c) com a ajuda dos grandes museus, deverão ser organizadas exposições, e criados museus em bairros e nas zonas rurais, para informar os habitantes das vantagens e inconvenientes da vida nas grandes cidades; d) deverá ser aceita a oferta do Museu Nacional de Antropologia do México, de experimentar, através de uma exposição temporária sobre a América Latina, as técnicas museológicas do museu integral.

moderna – tem as suas raízes nesta nova tomada de consciência orgânica e filosófica (Moutinho, 1993, p. 7).

Este discurso já abria caminhos para alargamentos das funções tradicionais dos museus e o papel que deveriam assumir na contemporaneidade. Isso porque, conforme o autor Atila Bezerra Tolentino (2016), “Nessa Mesa-Redonda, os participantes delinearão as premissas de um ‘museu integral’”<sup>88</sup> (Tolentino, 2016, p. 35). Para muitos museólogos e profissionais que atuam nos museus da América Latina, a mesa-redonda tornou-se um marco, um símbolo de ruptura de uma museologia tradicional, uma museologia com limites, com muros e barreiras, enraizada no edifício, no objeto e de modelo tipicamente europeu (Tolentino, 2016).

De acordo com Judite Santos Primo (2008), com a proposta de um museu integral<sup>89</sup> apresentada na mesa-redonda de Santiago, a instituição é percebida enquanto instrumento de mudança social. Varine reconhece um processo de alargamento e não de ruptura com os museus tradicionais. Em 1984, na *Declaração de Quebec: Princípios de base para uma nova museologia*, é possível compreender que o primeiro movimento rumo a uma nova museologia se cristalizou na “Mesa-redonda de Santiago do Chile”. O documento prossegue detalhando os princípios do movimento, que tem como objetivo ampliar as funções tradicionais estabelecidas até então aos museus.

Além disso, o documento estabelece que a nova museologia abrange a ecomuseologia, a museologia comunitária e outras formas de museologia ativa. Em 1985, ocorre um encontro denominado “Il Atelier Internacional” em Lisboa. Além de reconhecer as proposições inscritas na *Declaração de Quebec*, há o processo de fundação do Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM), que será a nova instituição afiliada ao ICOM.

A museologia deve procurar, num mundo contemporâneo que tenta integrar todos os meios de desenvolvimento, estender suas atribuições e funções tradicionais de identificação, de conservação e de educação, a práticas mais vastas que estes objetivos, para melhor inserir sua acção naquelas ligadas ao meio humano e físico (De Quebec, 1999, p. 223).

---

<sup>88</sup> Em entrevista a Mario Chagas, concedida em 1995, remotamente, Hugues de Varine respondeu a 9 perguntas. Nessa entrevista, vários pontos foram elucidados, principalmente, a relação de Paulo Freire com a Nova museologia ou a Museologia social e a diferença entre o Museu Total e Museu Integral, que, na entrevista, Varine trata como museu global.

<sup>89</sup> Um museu total não é mesma coisa que um museu global. O museu total seria um museu onde todas as disciplinas, todos os conhecimentos seriam representados sob todos os seus aspectos. Isto seria absurdo. [...] Um museu global é um museu que retoma a frase latina em sua totalidade: Homo (Museum) sum et nil humanum a me alienum puto”. Evidentemente, um museu global também não existe, mas não é absurdo procurar tal ideal. Um museu global pode se interessar por tudo, nos limites do seu objetivo. Cf. VARINE, Hugues. **Entrevista de Hugues de Varine concedida a Mario Chagas**. *Museologia Social. Cadernos do Ceom*. Ano, v. 27, p. 239-248, 2014.

A *Declaração de Quebec*, nesse sentido, estabeleceu e articulou as novas práticas museológicas. A nova museologia, a ecomuseologia, os museus comunitários e as novas formas de pensar museológico se preocupam com o homem, com o sujeito, com o desenvolvimento e com ações em benefício das populações. Mario Chagas destaca que “o compromisso do museu é antes de mais nada com o homem: criador, conservador e transformador de bens culturais. A sobrevivência humana está inevitavelmente comprometida com a conservação da natureza, com a manutenção do equilíbrio ecológico” (Chagas, 1994, p. 152).

Segundo Duarte Alice (2013, P. 113), “a Nova Museologia desdobra-se, nomeadamente, na consideração da sua função social e das suas narrativas e estratégias expositivas”. Rafael Teixeira Chaves (2020, p. 18) sustenta que “a Nova Museologia trouxe uma nova perspectiva e reorganização teórica e metodológica [...] Um dos exemplos deste novo formato pode ser visto na curadoria colaborativa.”

“A Nova Museologia diria que é uma bandeira, a Sociomuseologia é uma área de conhecimento que tem a ver com a enorme maioria dos museus que há no mundo.”<sup>90</sup> Em Moutinho, entende-se que a nova museologia é um campo que concentra a área de conhecimento da sociomuseologia. Embora discorde do autor nas distinções entre sociomuseologia e museologia social, Moutinho é indispensável para compreender como essa área de conhecimento se deu no Brasil: “*tudo aquilo estava em grande ebulição a tal ponto que se conseguiu um Ministério da Cultura com Gilberto Gil, onde todas estas ideias de Museologia Social, Nova Museologia, ganharam consistência.*”<sup>91</sup>

Além disso, Moutinho reconhece que no Brasil, há um movimento de militância, uma convicção, muito mais sólida, se compararmos com Portugal. “*No Brasil há uma militância muito maior que em Portugal. Há uma convicção, as pessoas que estão nestas áreas da Museologia são pessoas envolvidas a cem por cento.*”<sup>92</sup>

Pensar em museologia social significa ampliar os diálogos, se livrar das amarras museais e alargar o conhecimento e as experiências. Pensar em museologia social implica reconhecer o patrimônio natural, as questões de classe, raça e gênero bem como as diversas relações que os seres humanos possuem com o meio ambiente. Chagas defende que a nova museologia é relevante porque questiona as práticas existentes em relação a:

1 – À função social da instituição museu e à sua sobrevivência; 2 – ao processo de musealização e atribuição de sentidos aos bens culturais e naturais; 3 – a tendência de

<sup>90</sup> CARVALHO, Ana. Decifrando conceitos em museologia: entrevista com Mário Caneva Moutinho. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 4, n. 8, p. 252-269, 2015.

<sup>91</sup> Ibidem

<sup>92</sup> Ibidem.

contextualização de bens culturais e naturais. 4 – À busca de formas alternativas (velhas e novas) de museus, de exposições e de ações preservacionistas e educativo-culturais; 5 – à necessidade de se substituir a ideia de coleção pela ideia de patrimônio, e a ideia de edifício ou prédio de museu pela ideia de território ou região e a ideia de visitante pela ideia de comunidade participante (Chagas, 1994, p. 68).

No campo da museologia social, perspectiva a qual escolho e defendo, a museologia precisa estar relacionada intimamente com o homem. Ancorado nas ideias de Chagas, entendo que os museus devem ser vistos como espaços que não são e nem devem ser neutros ou apolíticos. A museologia, guiada pelos aspectos de poder e memória, reconhece a linha tênue existente entre libertação<sup>93</sup> e domesticação dos homens. “Trabalhar os museus e a museologia nesta perspectiva implica afirmar o poder dos museus como agências capazes de servir e de instrumentalizar indivíduos e grupos de origem social diversificada” (Chagas, 1999, p. 70).

Pensar em museus sob uma perspectiva da museologia social significa ser instrumento de colaboração para que mulheres, indígenas, negros e outras categorias inseridas no movimento LGBTQIAP+ possam ser ouvidas. É crucial, portanto, refletir qual tem sido a função social dos museus em relação às infâncias e qual a relação das infâncias com estas instituições. Na perspectiva da museologia social, para muito além da dimensão do colecionismo, “o museu deve ir para além de suas portas e interferir, ideologicamente, na percepção que a população tem de si mesma, da cultura que produz no seu cotidiano para que, assim consciente, possa exercer com plenitude a cidadania” (Tavares, 2005, p. 49). O Museu das Coisas Banais, tomando o objeto biográfico, objeto do cotidiano, detém a potencialidade de oferecer ao sujeito um tempo, um espaço, um momento, no qual ele olha para si como se olhasse para um espelho.

A museologia social serviu de mola propulsora para que novos tipos de museus se espalhassem pelo mundo. A museologia social rompeu limites e barreiras e promoveu um distanciamento da ideia eurocêntrica e tradicional de museus monumentos-edifícios voltados para o colecionismo e para a burguesia. A ideia de e sobre os museus foi usada para estabelecer barreiras e construir discursos colonizadores sustentados em pilares como religião, história, antropologia, arte, ciência e filosofia. “As noções de edifício, coleção e público como limites para os museus atravessaram os séculos XVIII, XIX, XX e chegaram ao século XXI” (Chagas,

---

<sup>93</sup> “Paulo Freire é o maior pedagogo político de nossa época, porque ele colocou em prática suas ideias, antes de exprimi-las. [...] Paulo Freire propõe inverter o processo educativo. Considera antes que o objeto da educação, o educando, tem também alguma coisa importante a oferecer, da qual o educador e todos nós temos necessidade. No domínio da cultura, é importante inverter igualmente a relação da oferta e procura. Todo cidadão, toda comunidade oferece alguma coisa em troca o que o agente cultural pode lhe oferecer” Cf. VARINE, Hugues. **Entrevista de Hugues de Varine concedida a Mario Chagas**. *Museologia Social. Cadernos do Ceom*. Ano, v. 27, p. 243, 2014

2019, p. 311). Mergulhado na perspectiva da museologia social, entendo ser preciso caminhar rumo ao processo de desterritorialização, (des)patrimônio, (des)coleção e (de)coloniedade.

Pensar em museologia social é reconhecer os esforços que os museus têm feito para se adequarem às condições da sociedade contemporânea. Pensar em ecomuseus, museus itinerantes, museus virtuais e museus que exploram as novas possibilidades decorrentes das demandas contemporâneas é compreender também que há um alargamento na noção de patrimônio em virtude da constante redefinição dos objetos museológicos.

## 2.2 EDUCAÇÃO MUSEAL PELA PERSPECTIVA NÃO FORMAL

A discussão em relação à educação formal e não formal é um tema de grande relevância. Há autores que desconsideram essa distinção ao pensar em formas de aprender e educar. Nesse sentido, pretendo, nesta subseção, de certa forma, dar tom, introduzir e encaminhar a relação entre a museologia social e os museus com a educação. Antes, é necessário pincelar questões referentes ao campo educativo. José Carlos Libâneo (2001, p. 156) argumenta que “o campo educativo é bastante vasto, uma vez que a educação ocorre em muitos lugares e sob variadas mobilidades: na família, no trabalho, na rua, na fábrica, nos meios de comunicação, na política, na escola”. É por esse motivo que Hugues de Varine sempre pensou em museu social, ecomuseus e museus comunitários a partir das premissas de Paulo Freire. A relação entre o ideário de Paulo Freire e Hugues de Varine torna-se mais estreita quando analisamos como se dá um espaço museal guiado pela museologia social. O museu, enquanto espaço educativo, tem a oferecer à comunidade, a comunidade também tem algo a oferecer ao museu. É uma relação que pode ser duradoura ou terminar a qualquer momento.

Conforme os argumentos de Libâneo (2001), as práticas educativas são permeadas de ideologia, pensamento político, intencionalidades e seleções. É imperativo, portanto, buscar alicerces teóricos. Libâneo sustenta que, ao escolher as práticas educativas que serão promovidas, já há uma intencionalidade, que tem como pano de fundo colaborar para um determinado tipo de ideologia.

Luckesi (1994) esclarece esse movimento:

A educação é uma prática humana direcionada por uma determinada concepção teórica. A prática pedagógica está articulada com uma pedagogia, que nada mais é que uma concepção filosófica da educação. Tal concepção ordena os elementos que direcionam a prática educacional (Luckesi, 1994, p. 21).

Nesse sentido, ao relacionar as ideias destes intelectuais à educação museal, é possível compreender que a educação, sendo uma prática social, é extremamente receptiva à educação

museal conduzida pelos museus guiados a partir da museologia social, isso porque “educação, como prática social, busca a humanização plena dos sujeitos valendo-se da comunicação, da interação e do conjunto de experiências humanas acumuladas, configurando-se também como uma prática cultural”. (Silva, 2018, p. 89). Em consulta ao dicionário de conceitos-chave de museologia, a educação museal é definida como:

Um conjunto de valores, de conceitos, de saberes e de práticas que têm como fim o desenvolvimento do visitante; como um trabalho de aculturação, ela apoia-se notadamente sobre a pedagogia, o desenvolvimento, o florescimento e a aprendizagem de novos saberes (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 38).

Em continuidade, Allard e Boucher (1998) afirmam que “a pedagogia museal é um quadro teórico e metodológico que está a serviço da elaboração, da implementação e da avaliação de atividades educativas em um meio museal” (Allard; Boucher, 1998 apud Desvallées; Mairesse, 2013, p. 39). Em continuidade, Desvallées e Mairesse pontuam que os conceitos de aprendizagem, didática, ação cultural, transmissão e mediação formam o campo da pedagogia museal.

Considerando que há uma gota de sangue em cada produção humana, que há uma gota de sangue em cada museu, é, portanto, possível considerar que também há uma gota de sangue nas práticas educativas museais, isso porque os museus tradicionais fizeram “suas escolhas preservacionistas a partir dos valores da classe dominante, há que se reconhecer que uma parte significativa da produção humana tem referências espalhadas nos centros de memória” (Silva, 2018, p. 90).

De acordo com Marília Lucia Bianconi e Francisco Caruso (2005), “a educação formal pode ser resumida como aquela presente no ensino escolar institucionalizado, cronologicamente gradual e hierarquicamente estruturado” (Bianconi; Caruso, 2005, p. 20). A contribuição dos autores não se limita à distinção entre a educação formal e não formal, de modo que consideram a educação informal como “aquela na qual qualquer pessoa adquire e acumula conhecimentos, através de experiência diária em casa, no trabalho e no lazer” (Bianconi; Caruso, 2005, p. 20).

Em suma, os intelectuais definem a educação não formal como “qualquer tentativa educacional organizada e sistemática que, normalmente, se realiza fora dos quadros do sistema formal de ensino” (Bianconi; Caruso, 2005, p. 20). É imperativo cimentar, e aqui repito o pensamento de Moacir Gadotti, uma vez que não procuro evidenciar uma oposição entre as formas de educação. A educação não formal deve ser lida pela chave da sua especificidade e não por oposição a um sistema formal de ensino. Dessa forma, Gadotti direcionará a sua crítica à educação não-formal, observada em oposição à educação formal.

Gostaria de definir a educação não-formal por aquilo que ela é, pela sua especificidade e não por sua oposição à educação formal. Gostaria também de demonstrar que o conceito de educação sustentado pela Convenção dos Direitos da Infância ultrapassa os limites do ensino escolar formal e engloba as experiências de vida, e os processos de aprendizagem não-formais, que desenvolvem a autonomia da criança. [...] A educação não-formal é mais difusa, menos hierárquica e menos burocrática. Os programas de educação não-formal não precisam necessariamente seguir um sistema sequencial [sic] e hierárquico de “progressão”. Podem ter duração variável, e podem, ou não, conceder certificados de aprendizagem. A educação não-formal é também uma atividade educacional organizada e sistemática, mas levada a efeito fora do sistema formal. Daí também alguns a chamarem impropriamente de “educação informal”. São múltiplos os espaços da educação não-formal. [...] Na educação não-formal, a categoria espaço é tão importante como a categoria tempo. O tempo da aprendizagem na educação não-formal é flexível, respeitando as diferenças e as capacidades de cada um, de cada uma. Uma das características da educação não-formal é sua flexibilidade tanto em relação ao tempo quanto em relação à criação e recriação dos seus múltiplos espaços. Trata-se de um conceito amplo, muito associado ao conceito de cultura. Daí ela estar ligada fortemente à aprendizagem política dos direitos dos indivíduos enquanto cidadãos e à participação em atividades grupais, sejam esses adultos ou crianças (Gadotti, 2005, p. 4).

Embora Gadotti não adote o termo “ciberespaço”, é evidente que o intelectual, ao afirmar que “são múltiplos os espaços da educação não formal [...] na educação não-formal a categoria espaço é tão importante como a categoria tempo” (Gadotti, 2005, p. 4), esteja se referindo, portanto, aos múltiplos espaços, virtuais ou não, que naquele contexto estão em evidência. Segundo Ariane Abrunhosa da Silva (2018) “Gadotti defende o uso do ciberespaço como um ambiente com potencial de nutrir uma educação permanente ou ‘uma educação ao longo da vida’ (conceito propagado pela Unesco)” (Silva, 2018, p. 86).

Dessa forma, a educação não formal se desenvolve por via dos processos de compartilhamento de experiências, da mesma forma que a memória coletiva é constituída entre os grupos. Conforme Maria da Glória Gohn (2014, p. 40), “a educação não formal articula-se ao campo da educação cidadã [...] essa educação volta-se para formação de cidadãos (as) livres, emancipados, portadores de um leque diversificado de direitos, assim como deveres.” É importante salientar que a educação não formal não é dada pela natureza ou por qualquer divindade que se pense. Ao contrário, ela é construída e recheada de condicionamentos e intenções. Portanto, não há nada espontâneo, mas sim condicionado aos processos pautados por intenções e propostas.

É possível, portanto, observar que práticas de educação não formal se cristalizam, usualmente, distante dos muros escolares e acadêmicos. Gohn explica que, geralmente se desenvolvem nas “organizações sociais, nos movimentos, nos programas de formação sobre direitos humanos, cidadania, práticas identitárias, lutas contra desigualdades e exclusões sociais. Elas estão no centro das atividades das ONGs nos programas de inclusão social” (Gohn, 2014, p. 41).

Pensar em memória, museologia social e educação não formal, diante do que foi apresentado, é formar uma tríade condizente. Os museus são casas de memória, antros de conhecimento, experiências e múltiplas aprendizagens. A museologia social possibilitou a abertura de portas e portais, no sentido de criar articulações, pensar novos espaços, refletir sobre patrimônio, educação patrimonial e ambiental nos espaços museais. A educação não formal, que se cristalizou nos movimentos e nas organizações sociais, sobretudo, no centro das atividades das ONGs, é um instrumento que detém a potencialidade de atuar no processo de formação e na construção de cidadania.

[...] quando é acionada em processos sociais desenvolvidos em comunidades carentes socioeconomicamente, ela possibilita processos de inclusão social via o resgate da riqueza cultural daquelas pessoas, expressa na diversidade de práticas, valores e experiências anteriores (Gohn, 2014, p. 42).

Em continuidade, tomo como exemplo um museu de território, guiado pela perspectiva da museologia social. O Museu das Remoções é um museu localizado na Cidade do Rio de Janeiro, na Vila Autódromo. A criação do Museu das Remoções representa o resultado de um processo de resistência, no qual os moradores da Vila Autódromo se mobilizaram, sobretudo, entre 2009 e 2016, contra a remoção de aproximadamente 77.206 residências.

Apesar de o museu não atribuir um espaço educativo específico em seu *site*, a educação não formal é evidenciada, sobretudo, no pressuposto de que memória não se remove, e que, portanto, é um elemento essencial na construção de cidadania. O Museu das Remoções, desde a sua exposição até os trabalhos acadêmicos produzidos, implica, em sua gênese, um espaço para serem desenvolvidos aspectos socioculturais nos sujeitos, sendo possível tomar como exemplo a articulação entre cidadania e a luta contra a gentrificação.

Portanto, se fosse obrigatório encaixar a educação museal a um modelo de educação, embora não considere ser necessário, a educação não formal se evidencia como a mais adequada a ser desenvolvida nos espaços museológicos. É necessário refletir, pois, o museu é um espaço privilegiado da memória, um espaço com acervos riquíssimos, e, aqui, é pensado no sentido simbólico, e, logo, de valor monetário incomensurável.

Como discutido amplamente neste estudo, a museologia tradicional já não atende às demandas contemporâneas. A museologia social, em seu turno, proporcionou um novo fazer museal e alargou a função e o papel dos museus. E a virtualidade? E a internet? Como é possível difundir o conhecimento, não somente salvaguardado nesses espaços, e sim cocriando dentro dos museus? É perceptível que o progresso da teoria da comunicação e informação tornou-se

um aliado crucial no que diz respeito à difusão e à visibilidade desses estoques culturais presentes nos museus ou para além deles.

A criação de instrumentos *online*, conseqüentemente, é outro fator que auxilia a educação museal, por colaborar para suprir as demandas da sociedade contemporânea. Nesse sentido, e aqui concordo com Silva (2018), ao definir a educação museal virtual em uma perspectiva não formal como: “A educação museal virtual (não formal) pode ser compreendida como uma extensão da educação não formal desenvolvida presencialmente pelos museus ou como uma atualização criativa e inovadora” (Silva, 2018, p. 87).

Segundo Gohn (2006), “na educação informal, os agentes educadores são os pais, a família em geral, os amigos, os vizinhos, colegas de escola, igreja paroquial, os meios de comunicação de massa”.<sup>94</sup> Os museus, tradicionais ou não, virtuais ou não, são casas que proporcionam sonhos. A educação formal, assim como a museologia social, abre janelas de conhecimento sobre o mundo no qual o indivíduo circunda. Para além, o museu virtual é instrumento para o indivíduo transpor esses elementos circundantes e criar vínculos por meio das interações configuradas no ciberespaço.

Em Gohn, a educação não formal é oposição à barbárie, ao egoísmo e ao individualismo:

A educação não formal capacita os indivíduos a se tornarem cidadãos do mundo, no mundo. Sua finalidade é abrir janelas de conhecimento sobre o mundo que circunda os indivíduos e suas relações sociais. Seus objetivos não são dados a priori, eles se constroem no processo interativo, gerando um processo educativo. Um modo de educar surge como resultado do processo voltado para os interesses e as necessidades que dele participa. A construção de relações sociais baseadas em princípios de igualdade e justiça social, quando presentes num dado grupo social, fortalece o exercício da cidadania. A transmissão de informação e formação política e sócio cultural [sic] é uma meta na educação não formal. Ela prepara os cidadãos, educa o ser humano para a civilidade, em oposição à barbárie, ao egoísmo, individualismo etc. (Gohn, 2006).

Em termos de definição, adotei o *continuum* elaborado por Martha Marandino em relação à educação formal, não formal e informal. O quadro é essencial para compreensão da dimensão educativa dos museus em contextos educacionais.

---

<sup>94</sup> Cf. GOHN, Maria da Glória. Educação não-formal na pedagogia social. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 1., 2006. **Proceedings online** [...]. São Paulo: Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2006.

Figura – *Continuum* dos contextos educacionais

Contextos Educacionais			
	Formal	Não-formal	Informal
• <b>Propósitos:</b>	Geral, com certificação	Específico, sem necessidade de certificação	
• <b>Organização do conhecimento:</b>	Padronizada, acadêmica	Individualizada, prática	
• <b>Tempo:</b>	Longo prazo, contínuo, sequencial	Curto prazo, tempo parcial	
• <b>Estrutura:</b>	Altamente estruturada, currículo definido, atividade determina perfil do aprendiz, baseada na instituição, avaliativa	Flexível, ausência de currículo, aprendiz determina perfil da atividade, relacionada à comunidade não avaliativa	
• <b>Controle:</b>	Externo, hierárquico	Interno, democrático	
• <b>Intencionalidade:</b>	Centrada no educador	Centrada no aprendiz	

Fonte: Marandino (2005).

Em síntese, a educação não formal é considerada flexível, desprendida de currículo, o aprendiz que determina o perfil da atividade, e o mais importante, é intimamente relacionada à comunidade e de acesso democrático. Em análise, tomando o museu virtual como ponto de partida, em uma dimensão educativa, relaciona-se intimamente com a educação em sua dimensão não formal, no sentido de que para ser considerado um museu virtual, em linhas gerais, depende predominantemente da interação para com o visitante. Amparado pela conclusão de Gohn (2014), entendo, portanto, que a educação não formal é o elo de cultura e política, conjuntos de valores e representações, memória e esquecimento, aprendizagem e experiência.

### 2.3 TESSITURAS ENTRE EDUCAÇÃO MUSEAL NA DIMENSÃO VIRTUAL E A CULTURA PARTICIPATIVA

Os museus devem se colocar como um local de extrema algazarra museal.<sup>95</sup>

Os museus são, antes de tudo, inacabamentos. Pensar os museus como espaços de algazarra significa reconhecê-los como “espaço[s] das ideias, de recriação do mundo por meio da memória, ele[s] pode[m] existir em todos os lugares e em todos os tempos” (Scheiner, 1994, p. 17). Em termos museológicos, não há como tratar sobre educação museal sem pontuar o

<sup>95</sup> Cf. CHAVES, Rafael Teixeira. **Cibermusealização**: estudo de caso do Museu Virtual das Coisas Banais da Universidade Federal de Pelotas/RS. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. p.19

conceito de museografia ou expografia. De acordo com André Desvallées e François Mairesse, o termo museografia é mais antigo que o termo museologia, uma vez que a primeira aparição se deu no século XVII. A museografia, segundo Desvallées e Mairesse (2013, p.59), pode ser definida, atualmente, como “aquilo que concerne à administração do museu, à salvaguarda (conservação preventiva, restauração e documentação) e à comunicação<sup>96</sup> (exposição e educação)”.

A discussão sobre o conceito de museografia, para os intelectuais, é guiada por três acepções:

Atualmente, a museografia é definida como a figura prática ou aplicada da museologia, isto é, o conjunto de técnicas desenvolvidas para preencher as funções museais [...]. A palavra em si foi, por muito tempo, utilizada em concorrência com o termo “museologia”, para designar as ações, intelectuais ou práticas, da responsabilidade do museu. O termo é regularmente empregado no mundo francófono, mas raramente nos países anglo-americanos, onde a expressão *museum practice* é preferida. Muitos museólogos do Ocidente utilizaram, por sua vez, o conceito de museologia aplicada para se referir à aplicação prática dos resultados obtidos pela museologia, como ciência em formação. 2. A palavra “museografia” em português (assim como *muséographie*, no francês), tende a ser usada, com frequência, para designar a arte da exposição. [...]. 3. Antigamente, e por sua etimologia, a museografia designava o conteúdo de um museu. Do mesmo modo que a bibliografia se constitui numa das etapas fundamentais da pesquisa científica, a museografia foi concebida para facilitar a pesquisa das fontes documentais de objetos, com o fim de desenvolver o seu estudo sistemático. Essa acepção, que permaneceu ao longo de todo o século XIX, persiste ainda em algumas línguas, particularmente na russa (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 60).

A museografia, portanto, é a prática da museologia, que compreende ações de conservação, restauração, exposição e comunicação. Sustento que não é possível pensar em educação museal sem direcionar a ótica para a comunicação. Pensar museografia é também pensar em comunicação, e, conseqüentemente, a maneira como a exposição se comunica com o público. Nesse sentido, considero essencial pincelar o tema comunicação.<sup>97</sup>

Conforme José Brandão (1996, p. 59), “tanto as escolas, como os museus são lugares privilegiados de comunicação, embora bastante distintos devido as especificidades de cada um”. Dessa forma, comunicar é preciso. O mundo contemporâneo produz traços e imagens em quantidades nunca vistas. Candau denomina essa ação como “transmissão profusa”, uma vez que, para o intelectual, estamos vivendo sobre imensas cargas memoriais “em um contexto de

<sup>96</sup> Em termos explicativos: o museu é considerado um emissor, que estrutura e produz a mensagem. Essa mensagem não pode ser interpretada como verdade absoluta, uma vez que os objetos e a exposição são polissêmicos. O receptor não é um sujeito passivo, uma vez que, durante a exposição, o visitante é um construtor ativo, que dá sentido e significados à exposição. Desse modo, é por meio da exposição que o museu se comunica com o seu público. O *feedback*, por fim, se expressa na afetividade, no significado e na aprendizagem que este público obteve durante a visita.

<sup>97</sup> Dissertar sobre o conceito de comunicação não é, obviamente, o objetivo desta subseção. Pretendo, somente, introduzir alguns conceitos que serão utilizados com frequência a partir deste ponto do estudo.

multiplicação descontrolada de lugares de memória ou sempre em um estado de memória-simulacro” (Candau, 2019, p.127)

Comunicar-se implica ter um suporte ou um veículo de transmissão de mensagens e até mesmo um sistema de registro da mensagem. É evidente que a sociedade contemporânea se comunica de maneira nunca vista. Janaina Mello (2013, p. 9) sustenta que “a cultura material e imaterial encontra uma nova linguagem para comunidade a sua historicidade e seu valor de bem patrimonial”. Segundo Marti, o Comitê Internacional de Documentação do ICOM (CIDOC) também se ocupou em discutir o uso das tecnologias nos museus.

Em 1992 o ICOM reuniu o seu comitê de documentação, o CIDOC, para discutir os usos e implementação das tecnologias digitais nos museus e, em 1995, em nova reunião, foi gerado um documento contendo diretrizes e esclarecendo importantes questões sobre os usos das mídias e da internet no que diz respeito às políticas de gestão de coleções e documentos museais (gestão do patrimônio), dentre outras (Marti; Santos, 2019, p. 49).

Em consulta ao CIDOC, em 2003, ocorreu uma conferência com o tema *O potencial eletrônico de um museu: incentivos, limitações, conquistas e problemas*, que contou com a participação da *Automation Directions in Museums and Information Technologies (ADIT)*, um grupo de especialistas em museus e criação de recursos eletrônicos. Em análise, o documento expõe que os objetivos da reunião se concentravam em analisar, esboçar e promover incentivos em relação ao campo do armazenamento, restauração, conservação e trabalho educacional:

Análise das principais realizações no campo do armazenamento, restauração, conservação e trabalho educacional; discussão de problemas e restrições técnicas, tecnológicas, psicológicas e sociais prementes; esboço de áreas prospectivas de desenvolvimento e maior penetração das tecnologias de informação no ambiente tradicional do museu; incentivos à inovação.<sup>98</sup>

Os museus são antros de multiplicidade cultural. Para pensar museu e educação, é preciso imaginar ou se dirigir a um espetáculo de dança. Em verdade, há um movimento, que pode ser harmonioso ou desarmonioso. O museu entrelaça a educação em seus braços e a conduz em sua dimensão, em seu acervo, expografia e especificidades. A educação, então, toma as rédeas da dança, entrelaça o museu em seus braços e o incentiva a dar passos em sua dimensão educativa. Em suma, esses dois movimentos constituem uma possível construção da educação museal. É preciso, portanto, determinar o local onde o espetáculo será realizado. É preciso debruçar-se sobre o conceito de cultura. Entendo que há uma multiplicidade de concepções e autores fundamentais em relação ao conceito de cultura. Nesse sentido, apesar de

---

<sup>98</sup> Cf. CIDOC. Electronic museums in a modern society: challenges and contradictions. Disponível em: <https://cidoc.mini.icom.museum/archive/past-conferences/2003-st-petersburg/>. Acesso em: 2 jul. 2023.

ser pontuado na introdução, neste estudo, os conceitos estão intimamente relacionados às questões contemporâneas tangenciadas pelo uso das TICs.

Portanto, apresento uma definição proposta por Geertz, que diz respeito a uma espécie de teias de significados:

O conceito de cultura que eu defendo, [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas sim uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente explicações que eu procuro, analisando expressões sociais em sua enigmática superfície (Geertz, 1978, p. 15).

Ainda no quadro teórico, apoio-me em Néstor Garcia Canclíni. É importante reconhecer que há um caminho, embora bem traçado, para hibridização cultural. Canclíni (2019, p. 23) define a hibridação como “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou prática discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. A rede, portanto, alargou os quadros espaciais até então bem estabelecidos nos processos tradicionais. Segundo Canclíni, o processo de hibridação relativiza e até mesmo enfraquece a noção de identidade, pois, “em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações e classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais” (Canclíni, 2019, p. 23). Gohn (2014, p. 39), ainda sob a perspectiva de hibridização, entende por cultura “um processo vivo e dinâmico, fruto de interações onde são construídos valores, modos de percepção do mundo, normas comportamentais e de conduta social, uma moral e uma ética no agir humano”.

Nesse sentido, a cultura engloba “o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social” (Canclíni, 2007, p.34). Na rede, também se situa o multiculturalismo. Na contemporaneidade, há uma relação fluida e dinâmica, composta por interações, ideias, debates, que, por muitas vezes, agregam conhecimentos e produzem novos debates.

De um mundo multicultural – justaposição de etnias ou grupos em uma cidade ou nação – passamos a outro, intercultural e globalizado. Sob concepções multiculturais, admite-se a diversidade de culturas, sublinhando sua diferença e propondo políticas relativistas de respeito, que frequentemente reforçam a segregação. Em contrapartida, a interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas. Ambos os termos implicam dois modos de produção do social: multiculturalidade supõe aceitação do heterogêneo; interculturalidade implica que os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos (Canclíni, 2007, p. 17).

As tessituras construídas nas redes podem ser vistas em alguns exemplos de museus virtuais que se estabeleceram no Brasil e no mundo ao longo da década de 90. Esses museus, situados em um ciberespaço, também tecem processos educativos e transformadores.

Inicialmente, tomo o Museu da Pessoa<sup>99</sup> como exemplo. Fundado em 1991, o Museu da Pessoa é considerado o primeiro museu virtual do Brasil. O museu tem como objetivo, a partir de uma abordagem participativa, permitir que o sujeito conte sua história, organize suas próprias coleções e evidencie para outras pessoas. Embora as exposições tenham chamado minha atenção, sobretudo a intitulada *Diários da Pandemia*, é preciso atentar-se ao espaço educativo do museu. De acordo com o museu, a metodologia adota caminhos para valorizar a experiência, a reflexão e a aprendizagem.

[...] as metodologias de produção, preservação e socialização de histórias de vida a partir das memórias das pessoas, praticadas pelo Museu da Pessoa foram sistematizadas e geraram a Tecnologia Social da Memória que possibilita a pessoas, instituições e grupos sociais produzirem suas histórias e projetos de memória. As metodologias de formação criadas pela equipe procuram garantir que os interessados se apropriem da Tecnologia Social da Memória valorizando a experimentação, reflexão e aprendizagem.<sup>100</sup>

Em Jenkins (2009), busco fôlego para tratar sobre a cultura participativa. De acordo com o autor, pensar em cultura participativa equivale “[à] cultura em que fãs e outros consumidores são convidados a participar ativamente da criação e da circulação de novos conteúdos” (Jenkins, 2009, p. 378). A música, por exemplo, ocupa um lugar privilegiado no imaginário social, uma vez que, graças aos avanços tecnológicos, pode ser reproduzida de forma simples, despertando uma onda de sensações e sentimentos nos indivíduos. Gohn (2009, p.32) pontua que “a música tem sido, por suas características de ser uma linguagem universal, e de atrair a atenção de todas as faixas etárias, o grande espaço de desenvolvimento de programas e projetos da educação não formal”.

A cultura participativa contrasta com noções mais antigas sobre a passividade dos espectadores dos meios de comunicação. Em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos agora considerá-los como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo (Jenkins, 2009, p. 30).

A memória, que ocupa um espaço e um papel tão relevante neste trabalho, é entendida como indispensável nos museus que lidam com histórias de vidas, história dos objetos, diários, narrativas e cartas. Apesar de não ser o objetivo deste trabalho se concentrar no Museu da Pessoa, não posso deixar de tomá-lo como exemplo, uma vez que as discussões em torno do

<sup>99</sup> Sobre o Museu da Pessoa, ver: <https://museudapessoa.org>.

<sup>100</sup> Sobre o espaço educativo do Museu da Pessoa, ver: <https://museudapessoa.org/educativo/sobre-o-educativo/>.

gênero estão tão presentes direta ou indiretamente na minha formação. O material intitulado como *Vidas femininas: roteiros pedagógicos*, portanto, cristaliza a importância desse museu, que em um só tempo está situado em um espaço e um não espaço.

Em continuidade, a educação museal virtual tecida pelo Museu das Coisas Banais é construída de forma híbrida, ora virtual, ora presencial. As ações educativas do museu são cristalizadas em três linhas: oficinas<sup>101</sup>, ciclos de cinemas<sup>102</sup> e exposições<sup>103</sup>. O museu ainda disponibiliza as suas produções bibliográficas, audiovisuais, entrevistas<sup>104</sup> e obras artísticas. Embora o museu não possua um espaço denominado “setor educativo” ou “educação museal”, o papel educacional se dá por meio destas ações citadas anteriormente. Trago o entendimento de Milton Santos (1988) sobre os espaços plurais e seus múltiplos sentidos, ou seja, pensar sobre espaços plurais e seus múltiplos sentidos, que, por seu turno, estão intimamente relacionados à cultura participativa e a uma possível cibercultura participativa.

O espaço não é nem uma coisa, nem um sistema de coisas, senão uma realidade relacional: coisas e relações juntas. Eis porque sua definição não pode ser encontrada senão em relação a outras realidades: a natureza e a sociedade, mediatizadas pelo trabalho [...] O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam de um lado, certo arranjo de objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento (Santos, 1988, p. 6).

De acordo com André Lemos (2004), o desenvolvimento da cibercultura está intimamente relacionado ao desenvolvimento da microinformática nos anos 1970. Além disso, segundo o intelectual, é devido à popularização dos computadores coletivos, conectados ao ciberespaço.

[...] a rede é o computador e o computador uma máquina de conexão. Agora, em pleno século XXI, com o desenvolvimento da computação móvel e das novas tecnologias nômades o que está em marcha é a fase da computação ubíqua, pervasiva e senciente, insistindo na mobilidade (Lemos, 2004, p. 2).

Na esteira da reflexão, a cibercultura, portanto, e aqui, sustentado em Lemos (2002), “[...] solta as amarras e desenvolve-se de forma onipresente, fazendo com que não seja mais o usuário que se desloque até a rede, mas a rede que passa a envolver os usuários e os objetos

<sup>101</sup> Oficina intitulada “Caminhada da percepção” realizada em 2020.

<sup>102</sup> Ciclo de cinema intitulado “Cine coisas: objetos cotidianos como protagonistas” realizada em 2020.

<sup>103</sup> Exposições realizada de 2019 a 2020: “Objetos (nada banais) da infância; “Todos podem ser Fridas”; “Possíveis realidades: Entre Objetos e Histórias no Mercado das Pulgas”.

<sup>104</sup> Entrevista com o professor e antropólogo Joël Candau Disponível em:

<https://museudascoisasbanais.com.br/blog/producoes/patrimonio-afetivo-e-fotografia-relicarios-da-memoria-de-idosos-no-asylo-de-mendigos-de-pelotas-desenvolvida-no-programa-de-pos-graduacao-em-memoria-social-e-patrimonio-cultural-por-daniele-borges>.

numa conexão generalizada” (Lemos, 2002 apud Lemos, 2004, p. 2). Dessa forma, trata-se de um processo contínuo sobre ampliação das conexões.

[...] homens e homens, máquinas e homens, e máquinas e máquinas motivadas pelo nomadismo tecnológico da cultura contemporânea e pelo desenvolvimento da computação ubíqua (3G, Wi-Fi), da computação senciente (RFID5, bluetooth) e da computação pervasiva, além da continuação natural de processos de emissão generalizada e de trabalho cooperativos da primeira fase dos CC (blogs, fóruns, chats, softwares livres, peer to peer, etc). Na era da conexão, do CCM, a rede transforma-se em um “ambiente” generalizado de conexão, envolvendo o usuário em plena mobilidade (Lemos, 2004, p. 2).

O Museu das Coisas Banais é um espaço que, pensando em uma cibercultura participativa, constrói e cocria o acervo com o visitante. Segundo Ariane Abrunhosa da Silva, “Um visitante de museu pode ser um consumidor de conteúdo quando se apropria das informações de uma exposição e, ao mesmo tempo, ser produtor de conteúdos” (Silva, 2018, p. 70). A autora sustenta, apoiada em Jenkins, que a cibercultura participativa abre novos modos de pensar e fazer, recriar e agregar conhecimentos, seja de forma individual ou coletiva.

Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana. Por haver mais informações sobre determinado assunto que alguém possa guardar na cabeça, há um incentivo extra para que conversemos entre nós sobre a mídia que consumimos (Jenkins, 2009, p. 30).

Em linhas de conclusão, considero o Museu das Coisas Banais como um espaço de aprendizagem que pode ser multirreferencial, uma vez que o compreendo como um espaço plural, um espaço inacabado, um espaço que está sempre em movimento, tecendo e entrelaçando redes de aprendizado por meio dos objetos, oficinas, entrevistas e rodas de conversas virtuais. No próximo capítulo, pretendo dar atenção à temática das infâncias, abrangendo tanto o conceito de infâncias quanto a cultura material relacionada a esse grupo.

## **QUIS MOSTRAR AO LEITOR A RELAÇÃO ENTRE A CASA E A INFÂNCIA**

Este capítulo representa um dos maiores desafios desta dissertação. Aqui, fundamento o conceito de cultura material das infâncias, articulando o conceito à dimensão da memória.

Em linhas argumentativas, trago à minha frente a pesquisadora e professora Sônia Kramer como apoio teórico para lidar com o conceito de infâncias. Antecipadamente, friso que Kramer toma como autores fundamentais em seu pensamento: Bernard Charlot, Phillipe Àries, Theodor Adorno e Walter Benjamin. Em outro momento, apresento e joo luz à teoria dos objetos, portanto, adoto a casa, a cozinha e o quarto como objetos de análise, com objetivo de situar e delinear a cultura material das infâncias, a partir da memória e dos objetos.

A teoria dos objetos, nesse sentido, é discutida a partir de autores como Abraham Moles, Daniel Miller, Daniel Roche, Ecléa Bosi, Jean Baudrillard, Viollete Morin e Walter Benjamin. Embora, esses apresentem delineamentos em relação aos objetos, ora semelhantes, ora divergentes, o movimento que faço é sempre em busca de amarrar as tessituras.

### 3.1 UM POSSÍVEL DIÁLOGO ENTRE SONIA KRAMER E WALTER BENJAMIN

A criança filhote do homem, ser em maturação, cidadão do futuro, esperança de uma humanidade que não tem mais esperança é desalojada por uma criança parte da humanidade, que é fruto de sua tradição cultural, mas que é também capaz de recriá-la, refundá-la; criança que reconta e ressignifica uma história de barbárie, refazendo essa história partindo dos despojos de sua mixórdia cultural, do lixo, dos detritos, trapos, farrapos, da ruína. E aqui arte, em geral, e o cinema e a literatura em particular, ajudam a constituir esse outro modo de olhar a infância, revelando o seu próprio olhar e como ela pensa, sente e imagina o mundo (Kramer, 2002, p.45)

A presente epígrafe, como é habitual neste estudo, cristaliza e dá o tom de ruptura que Sonia Kramer toma em relação ao conceito de infância. Nesta subseção, tecerei diálogos com Sonia Kramer e Walter Benjamin. Sustento que é nessas tessituras construídas com Benjamin que Kramer faz uma ruptura conceitual no entendimento de infância. Para Kramer, “Na ruptura, e para esse entendimento, a linguagem vai desempenhar um papel central” (Kramer, 2002, p. 29). Kramer sustenta que a ideia de infância não existiu sempre de maneira linear: “Se, na sociedade feudal, a criança exercia um papel produtivo (de adulto) assim que ultrapassava o período de alta mortalidade, na sociedade burguesa ela passa a ser alguém que precisa ser cuidada, escolarizada e preparada para uma atuação futura” (Kramer, 1982, p. 19).

Na esteira da reflexão, valho-me das contribuições de Philippe Àries (1981), uma vez que o autor não somente é considerado uma referência nos estudos das infâncias, como também permitiu demonstrar a natureza histórica e social da criança e impulsionar diversos pensamentos e estudos na historiografia das infâncias. Kramer sustenta que Àries é crucial para compreender a maneira que a criança era vista e abordada no âmbito familiar e na sociedade. O autor identificou a ausência de um lugar para a infância naquele contexto, pois a infância era desconhecida ou não se tentava representá-la de maneira alguma.

Até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la. É difícil crer que essa ausência se devesse à incompetência ou à falta de habilidade. É mais provável que não houvesse lugar para a infância naquele mundo. [...] no mundo das fórmulas românicas, e até o fim do século XIII, não existiam crianças caracterizadas por uma expressão particular, e sim homens de tamanho reduzido (Ariès, 1981, p. 93).

Para Kramer, é possível apreender dois novos sentimentos de infância. A autora distanciará o termo “sentimento” de afeição. Nesse sentido, o sentimento está relacionado “à

consciência da particularidade infantil”. Kramer considera essencial tomar dois aspectos pontuais que determinaram esse sentimento. Em relação ao primeiro, a autora analisa que “o alto índice de mortalidade infantil que atingia as populações, e por isso, a morte das crianças, a morte das crianças era considerada natural [...] no século XVI as descobertas científicas provocam um prolongamento da vida, ao menos nas classes dominantes” (Kramer, 1982, p. 17). Em relação à segunda, Kramer pondera a existência de duas atitudes contraditórias ligadas ao comportamento adulto.

Uma considera a criança ingênua, inocente e graciosa e é traduzida pela “papuricação” e a outra surge simultaneamente à primeira, mas se contrapõe a ela, tomando a criança como um ser imperfeito e completo, que necessita de moralização e da educação feita pelo adulto (Kramer, 1982, p. 19).

Em continuidade, esses dois sentimentos de infância resultam, portanto, em um duplo movimento de “preservá-la da corrupção do meio, mantendo sua inocência, e fortalecê-la, desenvolvendo seu caráter e sua razão [...] as noções de inocência e razão não se opõem, elas são os elementos básicos que fundamentam o conceito de criança como essência ou natureza” (Kramer, 1982, p.18). Em linhas argumentativas, para Kramer, “a visão de criança baseada em uma concepção de natureza infantil, e não na análise da condição infantil, mascara a significação social da infância” (Kramer, 1982, p. 20).

Nesse contexto, tomo como pressuposto que “a dependência da criança frente ao adulto é uma característica social da infância” e que “a relação dos homens com a produção da vida material é o fator determinante” e, que, portanto, a criança é um ser economicamente não produtivo. É possível afirmar, e aqui, amparado por Kramer, que “a relação primeira existente entre o adulto e a criança é econômica” (Kramer, 1982, p. 23). Nesse sentido, portanto, assim como Kramer, considero que a dependência da criança perante o adulto é um fato social e não natural. No entanto é necessário distanciar-se de uma homogeneização de dependência, nesse sentido, Kramer alerta que:

O sentido dessa dependência varia de acordo com a classe social. O exercício de atividade financeira e rentável por parte da criança não tem o mesmo significado em todas as classes. Para o adulto que vive da venda do seu trabalho, a ausência de atividade profissional da criança significa perda de ganho direto. As aspirações educacionais aumentam à proporção em que ele acredita que a escolaridade poderá representar maiores ganhos. Contrariamente, o crescimento infantil é, para aquela cuja atividade consiste em explorar o capital, uma espécie de capitalização. A educação tem um valor de investimento a médio ou longo prazo, e considera-se que a atuação da criança contribuirá futuramente para aumentar o capital (Kramer, 1982, p. 23).

Ao observar o cotidiano, é assustadora a ausência de diálogo, de escuta ao outro e de incompreensão entre os indivíduos. Sonia Kramer, apoiada em Adorno, é ainda mais incisiva

“na origem de todos os genocídios: a dificuldade de aceitar que somos feitos de pluralidade, pois o que nos singulariza como seres humanos é justamente nossa pluralidade. Somos constituídos na diferença” (Kramer, 2000, p. 150).

De acordo com Kramer (1996, p. 14), “a criança é concebida na sua condição de sujeito histórico que verte e subverte a ordem e a vida social”. Nessa linha de raciocínio, observa-se a influência de Walter Benjamin, que “toma a infância na sua dimensão não-infantilizada, desnaturalizando-a e destacando a centralidade da linguagem no interior de uma concepção que encara as crianças como produzidas na e produtoras de cultura” (Kramer, 1996, p. 14).

Pensar sobre as infâncias é ter consciência da importância da interdisciplinaridade. Kramer sustenta que “só pode ser gerada se as ciências humanas e sociais se tornarem dialéticas, tomando o sujeito social – neste caso, a criança – no âmago da vida social e da pesquisa” (Kramer, 1996, p. 28). A autora defende, e concordo, que é crucial desenvolver uma base teórica de compreensão da infância “que dê conta ao mesmo tempo da sua singularidade e da sua relação com a historicidade, com a totalidade de vida social” (Kramer, 1996, p. 28).

Dessa forma, em diversos momentos, converso com Benjamin para sustentar a crítica à ideia de progresso e ao papel da rememoração da história. Kramer ressalta qual é a contribuição do autor em suas pesquisas: “Benjamin e sua obra desempenham papel tão importante na minha trajetória e busca. Posso dizer que ele oferece a possibilidade teórico-prática de entrecruzamento das perspectivas” (Kramer, 1996, p. 47).

É, portanto, e aqui, inspirado em Benjamin, escovar a contrapelo, a ideia de “empatia no espírito da criança” que, conforme Benjamin, se define como “a jovialidade desconsolada das histórias em versos e as caretas hilares desenhadas por pretensos ‘amigos das crianças’” (Benjamin, 2009, p.237). De acordo com Walter Benjamin, a criança exige dos “adultos explicações claras e inteligíveis, mas não explicações infantis. A criança aceita perfeitamente coisas sérias, mesmo as mais abstratas e pesadas, desde que sejam honestas e espontâneas” (Benjamin, 2009, p. 236). Benjamin observa que as crianças são atraídas pelas oficinas, pelos detritos, pelas construções, pelos escombros e pelas jardinagens. De acordo com o autor, “nestes detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e os resíduos em uma relação nova e original” (Benjamin, 2009, p. 238).

Amparo-me em Kramer, isso porque a autora afirma: “penso ser mais coerente com sua abordagem ouvir o que ele fala de criança. E o faço recortando e costurando cenas e argumentos de seus textos, ensaios e fragmentos, procurando delinear eixos” (Kramer, 1996, p. 32). Nesse sentido, Kramer considera os seguintes eixos norteadores de uma outra ótica da infância em

Benjamin: (i) não ênfatização da criança, criadora de cultura, colecionada, rastreadora<sup>105</sup>; (ii) desnaturalização da criança, desnaturalização do ser humano, relação crítica com a tradição<sup>106</sup>; (iii) subversão da ordem, pois a criança desvela as contradições e revela outra maneira de se enxergar o real<sup>107</sup>; (iv) crítica à pedagogização da infância<sup>108</sup>; (v) reconhecimento da especificidade da infância<sup>109</sup>.

Nesse sentido, saliente, que as tessituras em relação às infâncias seguem para uma busca pela compreensão nas dimensões social, histórica e cultural. Além disso, em Kramer, encontro um ensejo pela “busca de entendimento crítico de sua condição na sociedade contemporânea” (Kramer, 1996, p. 28). Kramer, ao buscar diálogo com Benjamin para tratar o tema da infância, provoca um alargamento, isso porque os escritos de Benjamin legam as suas dimensões filosófica, política e cultural. Em Kramer, independentemente da dimensão, em todas elas, “cabe destacar que a ideia de infância se encontra no centro da concepção benjaminiana da memória histórica” (Kramer, 1996, p. 29).

[...] para Benjamin, o objeto da história origina-se da reunião (1) do século capitalista-industrial que ele tão sensivelmente estuda no seu *trabalho das passagens*; (2) da possibilidade de conhecimento, que atinge o sujeito da mesma forma que um relâmpago, como um sonho que se compreende ao acordar; e (3) entre os dois, o terreno que participa dos dois – a infância, considerada como um coletivo, como a chave para compreensão de uma época por meio da sua face criança. Nesse sentido, as crianças tornam-se alegre motivo do despertar da coletividade (Kramer, 1996, p. 30).

Em continuidade, optei por expor o aforismo “Escavando e Recordando”, isso porque Kramer considera que este cristaliza o eixo maior, que tece e incorpora todos os outros, materializando a história, a linguagem e a descontinuidade.

ESCAVANDO E RECORDANDO. A linguagem tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para exploração do passado; é, antes, o meio, é o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavação segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e teteante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o

<sup>105</sup> KRAMER, Sonia. LEITE, Maria Isabel. (org.) **Infância**: Fios e Desafios da Pesquisa. Campinas: Papyrus, 1996. (Série Prática Pedagógica). p. 32.

<sup>106</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>107</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>108</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>109</sup> Ibidem, p. 35.

inventário dos achados e não sabe assimilar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho (Benjamin, 2009, p. 240).

Para Kramer, Walter Benjamin contrapõe a criança à racionalidade instrumental. Dessa forma, Kramer (1996, p. 36) considera que “a infância remete à fantasia, à imaginação, à criação, ao sonho coletivo, à história presente, passada e futura”. Em linhas de conclusão, é preciso delinear que “pesquisar a infância com esse olhar significa pesquisar a própria condição humana, a história do homem” (Kramer, 1996, p. 38). Benjamin, portanto, é útil, sobretudo, na dimensão histórica, por meio da história dos brinquedos, dos livros infantis, da fotografia, da rememoração, a tarefa do historiador e o ato de ressignificação. De acordo com Bosi (2003, p. 4), “Benjamin descreve o interior dos lares burgueses, a intimidade atapetada e macia, os detalhes da decoração que procuram marcar a singularidade de seus proprietários”.

O autor contribui para além da dimensão histórica e se estende à dimensão filosófica. De acordo com Kramer, por Benjamin é preciso “entender a infância como categoria central no estudo humano, infância do homem” (Kramer, 1996, p. 37). Kramer auxilia-me na compreensão das ideias centrais de Benjamin, nos estudos sobre as infâncias, as crianças e a barbárie.

### 2.3 ENTRE CASAS, QUARTOS, GAVETAS E BRINCADEIRAS

Entra para ver como você deixou o lugar e o tempo que levou para arrumar aquela gaveta.<sup>110</sup>

Na obra *História e Narração em Walter Benjamin*, Jeanne Marie Gagnebin pontua que a ótica das crianças é singular em relação a dos adultos, e, que, portanto, assumem posições distintas, isso porque enxergam “aquilo que o adulto não vê mais, os pobres que moram nos porões cujas janelas beiram calçadas, ou as figuras menores nas bases das estátuas erigidas para os vencedores” (Gagnebin, 2018, p. 182).

De acordo com Ana Marta Meira (2003, p. 79):

É desde esta dimensão que as crianças olham o mundo, marcando com suas perguntas as bordas, as falhas, o invisível, o inaudito. Transformam objetos minúsculos em fantasias, em brincadeiras que se estenderiam horas a fio, não fossem interrompidas incessantemente pelas exigências excessivas de desempenho.

Ecléa Bosi sustenta que “a sociedade industrial multiplica horas mortas que apenas suportamos: são tempos vazios das filas, dos bancos, da burocracia, preenchimento de formulários” (Bosi, 2003, p. 2).

---

<sup>110</sup> Cícero Rosa Lins. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JagkYY7fPRU>. Acesso em: 10 de out de 2023

Em Bosi, encontro um caminho seguro para lidar com os objetos. Conforme a autora, “se a mobilidade e contingência acompanham nossas relações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o conjunto de objetos que nos rodeiam” (Bosi, 2003, p. 4).

O arranjo da sala, cuja cadeiras preparam o círculo das conversas amigas, como a cama prepara o descanso e a mesa de cabeceira os derradeiros instantes do dia, o ritual antes do sono. A ordem desse espaço nos une e nos separa da sociedade e é um elo familiar com o passado. Quanto mais voltados ao uso cotidiano mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abranda (Bosi, 2003, p. 5).

De acordo com Bosi, são esses objetos, portanto, que denominamos de biográficos, pois, “envelhecem com o possuidor e se incorporam à sua vida: o relógio da família, o álbum de fotografias, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo [...] cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do narrador” (Bosi, 2003, p. 5). Em uma evidente aproximação com os Museus das Coisas Banais, em uma entrevista<sup>111</sup> para Daniele Borges Bezerra e Juliane Conceição Primon Serres, idealizadoras do Museus das Coisas banais, Candau salienta a importância afetiva da casa:

MCB: Em uma de suas falas proferidas aos alunos e profissionais do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas no segundo semestre de 2014, o senhor aborda o ponto de vista sensorial da memória. Gostaríamos que nos falasse um pouco mais sobre a vinculação entre os objetos, os odores e as emoções.

Joël Candau: Por exemplo, uma pessoa que revisita uma casa; ela se aproxima do alpendre e abre as janelas, ela descobre um lençol e ela vai sentir o cheiro desse lençol e imediatamente a imagem da pessoa ausente aparece e se passa nessa imagem toda uma noção de emoção e evoca um dia, o afeto de um momento difícil, ao sentir o cheiro do lençol da pessoa desaparecida. Vai sentir o cheiro da pessoa ausente. Acontece que o cheiro ativa toda uma região do cérebro, que é o sistema límbico, o córtex frontal, do hipotálamo, sobretudo o sistema límbico que é a região que gera as emoções, a região que controla as emoções (Bezerra; Serres, 2015, p. 15).

A união entre infâncias e museus, neste estudo, é um encontro de universos, que, conforme Malhene Baesse Reddig e Maria Isabel Leite (2007, p.32), “é como um tecer lento de fios emaranhados”.

---

<sup>111</sup> BEZERRA, Daniele Borges; SERRES, Juliane Conceição Primon. O Museu das Coisas Banais entrevista o antropólogo Joël Candau. **Expressa Extensão**, v. 20, n. 1, p. 13-16, 2015.

### 2.3.1 Casa

Entra para ver, mas tira o sapato para entrar, cuidado que mudei de lugar, algumas certezas.<sup>112</sup>

Início as tessituras desses possíveis diálogos tomando a casa como categoria e objeto. Nesta seção, apresento as discussões que delineiam uma possível teoria dos objetos, que, em seu turno, terão seu desague no capítulo seguinte deste estudo. Pensar as infâncias a partir dos objetos é como retornar os olhares, aqui, do macro ao micro, para casa, para o quarto e, por fim, para as gavetas. De acordo com Bosi (2003, p. 6), “A casa onde se desenvolve uma criança é povoada de coisas preciosas que não tem preço”. Em Bachelard (2008, p. 91), “o armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e o seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta”.

No dizer de Bachelard (2008, p. 24), “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo”. A casa, em um contraponto evidente à ideia de não-lugar, é um espaço privilegiado de memória. Ao revisitar a antiga casa, a memória evoca, sem pedir permissão, uma série de emoções no sujeito, como um cheiro, a imagem de uma pessoa ausente e afetos que o sujeito costumava receber.

De acordo com o poeta Vallejo (1975, p. 77), “as casas novas estão mais mortas que as velhas, porque seus muros são de pedra ou de aço, mas não humana. Uma casa vem ao mundo, não quando acabam de edificar, mas quando começam a habitá-la. Uma casa vive unicamente de homens”. Território e lugar, a casa é, em um só tempo, material, imaterial, objetiva, subjetiva e intersubjetiva. De acordo com Rosemere Santos Maia (2012, p. 340), “a casa tem ‘voz’ e ‘alma’ [...] expressa um tempo, uma cultura [...] espaço de afagos ou de dissensos”.

Em Daniel Miller, as casas são consideradas o “elefante dos trecos”, imensas bestas pesadas, excessivamente difíceis de controlar. A relação do sujeito com a casa é delineada por Miller (2013, p.141) isso porque o autor pontua que “[...] a desgraçada da casa é simplesmente bonita demais e me humilha. Comparado a ela, eu sou completamente transitório”. Miller sustenta que a dinâmica da casa prevalece, isto é, no mudar-se de casa, na reforma, no reajuste dos trecos, “as pessoas estão mais uma vez criando a si mesmas por meio dos trecos” e a casa, portanto, tem a potencialidade de objetificar os valores.

Em Mario Quintana, a casa é revestida por uma áurea imaterial e simbólica. No poema *Preparativos de Viagem*, o poeta alerta: “Quem disse que eu me mudei? Não importa que a

---

<sup>112</sup> Cícero Rosa Lins. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JagkYY7fPRU>. Acesso em: 10 out de 2023

tenham demolido: a gente continua morando na velha casa em que nasceu”. Na esteira da reflexão, Rosemere Santos Maia (2012, p. 340) pontua que “através da casa, comunicamos aos outros nossa identidade; buscamos segurança e privacidade; gozamos de momentos íntimos; deixamos o ‘mundo’ em suspenso”. É possível, portanto, afirmar que:

[...] na vida do homem, 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. É o corpo e é alma. O primeiro mundo do ser humano, antes de ser “jogado no mundo (Bachelard, 2008, p. 26).

Nesse sentido, estabelecido o pressuposto de que a memória é o elemento fundante da identidade, é possível considerar que a casa é um dos sustentáculos da memória, e, portanto, uma extensão da identidade. De acordo com Bachelard (2008, p. 28), “é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa tem um porão, um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados”.

Para Antônio Carlos Pinto Vieira (2007, p. 153), “A casa é abrigo, contra as intempéries, o sereno, o vento e o frio. A casa protege contra os riscos das ruas, contra a insegurança da vida. A casa é o lugar da intimidade, é onde somos mais verdadeiramente nós mesmos, onde nos sentimos mais à vontade”. O conceito de “lugar de memória”, finalmente, desagua, isso porque a casa contempla as três concepções apresentadas por Nora.

A casa, como um lugar de memória, portanto, é material, funcional e simbólica.

Sem dúvida, temos na casa um lugar de memória. A materialidade talvez seja o caráter predominante deste “objeto”, já que existe e é concreto e, mais do que um objeto em si, apresenta-se como um conjunto de objetos. Por outro lado, a casa é portadora de uma extrema força simbólica, que não poupa qualquer de seus visitantes, expõe sentimentos, impõe um ritual de passagem, de imersão no tempo. É também funcional, explicada pelo contexto no qual está inserida, que se pretende como um espaço-museu (Vieira, 2007, p. 157).

Para Daniel Roche, na célebre obra *História das Coisas Banais*, a cultura, como um todo, banaliza tanto o objeto quanto o seu papel. Em Roche (2000, p. 115), “a casa estava no centro da vida comum, para todos. Ali podiam se encontrar, e às vezes se contradizer, a técnica, a economia, a cultura coletiva, a escolha pessoal, os deveres, os arranjos”. É preciso esclarecer que a casa, aqui, é entendida como “lugar-objeto”. Em linha semelhante a Bachelard, Roche evidencia que a casa rural e a casa urbana eram “em primeiro lugar o local de proteção. Era um abrigo contra os elementos, contra a variação climáticas, mas também contra as feras [...] a casa era também um utensílio de trabalho, ela abrigava as colheitas e os animais, as carroças e as máquinas” (Roche, 2000, p. 117).

Ainda debruçado nos objetos banais, apresento o Paulo Caviar Medonho Ralopib Júnior Junior. É um nome interessante. Esse objeto esteve nos meus arquivos desde a construção do pré-projeto de pesquisa. Na verdade, esse objeto esteve comigo na maioria dos momentos nos quais apresentei recortes desta dissertação. Eu, a narradora e o Paulo Caviar Medonho Ralopib Júnior Junior até viajamos a Goiânia.

Leitor, o Paulo Caviar Medonho Ralopib Júnior Junior não é um boneco, uma boneca, um carrinho, um lego, um cavalo, uma pelúcia. Afirmo sem pestanejar: o Paulo Caviar Medonho Ralopib Júnior Junior é o objeto mais interessante deste estudo.

O Ralopib é fascinante, a partir de agora chamaremos ele assim, espero que concorde. Irei apresentá-lo.

Figura – Paulo, o ovo



Fonte: Museu das Coisas Banais (2023).

Essa narrativa, particularmente, me atravessa. A pandemia causada pela covid-19 e as quarentenas que ocorreram durante este período são, sem dúvidas, um período doloroso. Neste ano, completa 4 anos desde o início da pandemia. A memória das tragédias coletivas opera em

temporalidade distintas, isso porque a sensação é de que a pandemia, a quarentena, as mortes e o caos ocorreram ontem, pois é tudo representado sem dificuldades, sem demora, sem esforço.

Este é o Paulo Caviar Medonho Ralopib Júnior Junior, sim, ele é uma casca de ovo. É que assim, eu tava meio sozinha na quarentena, daí eu fiz o Paulo, ele tá me fazendo companhia. Ele tem olhos em cima e em baixo pq quando vira ele, ele fica triste, e Ralopib é bipolar ao contrário :) O Paulo tá usando a roupa da Corvinal pq é a melhor casa de Hogwarts, ele tem das outras casas tbm, e ele tem uma roupa de festa, enfim. O Paulo tem 2 curativos porque ele caiu da mesa e outro pq um cavalo de brinquedo que tava grudado no teto caiu em cima dele, mas ele tá bem :) (os 2) É isso, o Paulo é legal hehehe :D. (Luana, 2020)

É no delinear de Silveira e Lima e Filho que o trabalho da memória é evidenciado enquanto expressão da materialidade.

É nesse sentido que é possível falar numa memória que impregna e restitui “a alma nas coisas”, referida a uma paisagem (inter)subjetiva onde o objeto (re)situa o sujeito no mundo vivido mediante o trabalho da memória, ou ainda, é da força e dinâmica da memória coletiva que o objeto, enquanto expressão da materialidade da cultura de um grupo social, remete à elasticidade da memória como forma de fortalecer os vínculos com o lugar, considerando as tensões próprias do esquecimento (Silveira e Lima Filho, 2005, p. 39).

Os objetos, são, em seu turno, muito mais que mediadores de relações humanas. Os efeitos do isolamento e do luto foram e são sentidos à flor da pele. De acordo com Lilia Moritz Schwarcz e Starling (2020, p. 330), “diante do que parece inédito, nos dirigimos ao passado para chegar mais perto de indagações que precisam ser feitas hoje”. Ainda nas reflexões dos autores, esses períodos “provocaram reflexão, expressa sob a forma de memórias, crônicas, poemas, romances” (Schwarcz; Starling, 2020, p. 324). Um objeto, em seu turno, possui uma vida social intensa. De acordo com Mario Chagas (2004, p. 57), “Nossos suportes de memória não estão somente nos textos, eles não estão apenas na narrativa oral, ainda que tudo isso seja importante; os nossos suportes de memória também passam pelos objetos materiais”.

Na esteira do conhecimento, tanto em Bachelard, quanto em Roche, observo a presença das acepções propostas por Nora, para considerar um “lugar de memória”. Em Ecléa Bosi, na célebre obra *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*, a importância da casa é percebida por meio das narrativas.

Em fragmentos narrativos, Dona Alice pontua:

A pessoa sendo simples, mas tendo sua casa, tendo pai, é outra coisa [...] dessa casa, lembro de muita fartura [...] na casa do Dr. Cyrillo adorava ouvir as histórias, eram histórias lindas, de fadas, príncipes encantados, eu era muito pequena [...] a gente nunca quer sair da casa da gente pra ir para nenhum lugar, só quando já não pode ficar mais... acho que todas as pessoas são assim [...] depois que Umberto morreu [...] é difícil ficar sozinha: eu varava a noite inteira na cozinha. Eu não queria deixar minha casa. Quando chegou o dia que decidiram que eu ia morar com minha filha, tive uma

grande tristeza. Eu adorava minhas coisas e ia desmanchar minha casa (Alice apud Bosi, 1999, p. 51).

Em continuidade, o senhor Abel, destaca: “essa casa, a despeito de ser muito grande, não tinha quinta. Mas tinha um galinheiro enorme, fechado, com portões vermelhos no fundo. Mas não era galinheiro: servia para guardar as cadeiras do cinema da família. Então eu assistia cinema de graça” (Bosi, 1999, p. 130). De acordo com Bosi, a casa é o “canto” do sujeito. É o lugar no qual o sujeito pode olhar para si.

[...] o espaço que ela vivencia, como o dos primitivos, é mítico, heterogêneo, habitado por influências mágicas. A mesa da família possui um lado onde é bom comer, o lado fasto onde senta-se mamãe e é agradável estar; no lado de lá, o retrato do tio-avô que me olha fixo, às vezes feroz, torna o lado nefasto onde eu recuso comida e choramingo. Tudo é tão penetrado de artefatos, 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 (Abel apud Bosi, 1999, p. 436).

De acordo com Mario de Souza Chagas, as casas precisam dar conta de três zonas básicas. Para Carlos Lemos, em seu livro *Cozinhas, etc* (1973, p. 15), a cada uma dessas três zonas correspondem funções e necessidades específicas:

Todas as casas desde os suntuosos palácios às singelas palafitas, das casas-grandes às senzalas, dos grandes apartamentos em condomínios luxuosos às precárias moradias de favelas, todas elas precisam dar conta de três zonas básicas: “estar”, “repouso” e “serviços” (Chagas, 2010, p. 4).

“Estar, repouso e serviços” descreve bem uma cozinha. Portanto, repousaremos, por um instante na cozinha. Trato aqui sobre um dos espaços mais afetivos da casa. É na cozinha que os alimentos são preparados, o café é “passado” e o bolinho é posto à mesa. É na cozinha, ao cheiro do café e do bolinho, que ocorre a socialização, projeções e planejamentos. A comida, em seu turno, inscrita no cotidiano, é quase um elemento inseparável da memória afetiva. E para cristalizar a importância da relação entre os sujeitos e a cozinha, recorro ao livro, ou melhor, aos livros de receitas que a avó Cicy escreveu para cada neta. Alerto, não é minha avó, mas eu gostaria, e vocês também, de ter tido a oportunidade de experimentar suas receitas.

Figura – Livro de receitas da vovó Cicy



Fonte: Museu das Coisas Banais (2023).

O livro, escrito à mão, de caneta estereográfica azul, revela as receitas de bolo de fubá, bolachinha de nata, pão, coxinhas e tortas. Os vestígios, as marcas, os rastros e sinais nas páginas amareladas revelam a importância e a frequência com a qual este livro foi utilizado. A narrativa de Rosana Baptistella pontua a importância dos trecos, objetos e coisas como suporte da memória afetiva:

Minha avó materna, Adoracy, a vó Cicy, fez um livro de receitas para cada neta. E não fez todos iguais, não: pediu às suas filhas e à nora – todas com Maria no nome –, receitas feitas por elas. Sim, na minha família ancestral a cozinha sempre foi domínio das mulheres, matriarcado forte! Cada uma delas então separou as mais apreciadas, feitas em situações especiais, ou no dia a dia. Resistiu a tantos ingredientes derramados, a mudanças de casas, cidades, estados... sempre comigo: aonde eu vou, ele vai e a mágica alquímica desse grande laboratório que é a cozinha: acontece! Tantas memórias guardadas ali. Gratidão à avó e à mãe, mulheres de quem herdei o gosto por cozinhar e também o signo astrológico: as três somos de Virgo!<sup>113</sup>

Os trecos, objetos e coisas formam os sujeitos e a própria cozinha. A cozinha abre possibilidades, portas e portais, até se quiséssemos jogar luz sobre a importância do alimento e da socialização na cozinha para a primeira infância. Terminado o café e o bolinho, saio da cozinha e continuo a caminhada pela casa.

A casa, nesse sentido, pode ser considerada também um objeto-lugar, isso porque abriga a ideia do sujeito nômade e sedentário. É possível afirmar que a casa é uma ponte entre essas possibilidades? De acordo com Helene Carbone (2009, p. 11), a casa “também abriga três tempos, (passado, presente e futuro) da proposição: ela enquanto experiência de busca,

<sup>113</sup> Narrativa recolhida no Museu das Coisas Banais.

enquanto objeto-lugar formado e futuramente como estância-poética-urbana”. Em linhas de argumentação, sustento que a casa é um objeto-lugar que abriga os mais variados tipos de objetos, a casa, é, antes de tudo, um lugar de abertura às reminiscências.

O conceito de objeto-lugar ainda exige atenção. Implica, portanto, entender que tomar a casa enquanto objeto-lugar é aceitar a capacidade dos objetos de fundarem e rearranjarem os “lugares” a partir da experiência, que, em seu turno, opera a partir da evocação das lembranças. A contribuição de Helene Carbone é indispensável, isso porque a intelectual pontua que, para Marcel Proust, “o passado vivo nos seria trazido pela ‘memória involuntária’, provocada pelo contato com qualquer objeto material, ou com a sensação que tal objeto provoca em nós e que ignoramos qual possa ser” (Carbone, 2009, p. 43).

É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele 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 encontremos nunca.<sup>114</sup>

Em Walter Benjamin, há um delineamento em relação ao conceito de memória involuntária. De acordo com Benjamin (2009, p.37), “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois”. Em linhas de sustentação, busco fôlego nas reflexões de Carbone, isso porque, para a intelectual, “Se o vivido é finito, o que é infinito em Proust não é o tempo, mas sim a variedade de dobras e entrecruzamento de reminiscências, lugares lembrados, dos quais ele se nutre para criar sus histórias” (Carbone, 2009, p. 44).

As contribuições de Walter Benjamin se estendem em relação à forma como apreendemos a importância da casa para as crianças. Em linhas reflexivas, a criança arrasta toda a experiência do mundo externo para o seio da casa. Benjamin, em seus aforismos, bem evidencia como a criança se sente irresistivelmente atraída pelos destroços.

CRIANÇA DESORDEIRA. Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção, e tudo que ela possui em geral, constitui para ela uma coleção única. Nela essa paixão mostra sua verdadeira face, o rigoroso olha índio, que, nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos, só continua ainda a arder turvado e maníaco. Mal entra na vida, ela é caçador. Caça os espíritos e coisas ela gasta anos, nos quais seu campo de visão permanece livre de seres humanos. Para ela tudo se passa como em sonhos: ela não conhece nada de permanente; tudo lhe acontece, pensa ela, vai-lhe de encontro, atropela-se. Seus sonhos de nômade são horas na floresta do sonho. De lá ela arrasta a presa para casa,

---

<sup>114</sup> Cf. PROUST, Marcel. **Em busca do Tempo Perdido**. No caminho de Swann. São Paulo: Ed. Globo, 2006. v. 1. p. 71.

para limpá-la, fixá-la, desfeitiçá-la. Suas gavetas têm de tornar-se casa de armas e zoológico, museu criminal e cripta (Benjamin, 2009, p. 39).

CRIANÇA ESCONDIDA: Ela já conhece na casa todos os esconderijos e retorna para dentro deles como quem volta para uma casa onde se está seguro de encontrar tudo como antigamente. Bata-lhe o coração, ela segura a respiração. Aqui ela está encerrada no mundo da metéria.<sup>115</sup>

Gaston Bachelard, citando a psicóloga Françoise Minkowska:

Pedir à criança para desenhar a casa é pedir-lhe para revelar o sonho mais profundo em que ela deseja abrigar sua felicidade; se for feliz, saberá encontrar a casa fechada e protegida, a casa sólida e profundamente enraizada [...] se a criança é infeliz, a casa traz a marca das angústias do desenhista.<sup>116</sup>

Em linhas de conclusões, a casa é um lugar para o sujeito ser, estar e sentir. É um lugar no qual a memória permanece em constante trabalho. É um espaço vivido, experimentado, construído, desconstruído, reconstruído, criado e cocriado pelos sujeitos que nela habitam. A casa, sendo um lugar material, funcional, simbólico, é um porto seguro, isso porque é para casa que o homem retorna ao fim do dia. É na casa que desagua todo peso do mundo, as tristezas, as dores, os sofrimentos, as agonias e os lutos. É a casa que presencia as felicidades, as vitórias, os fracassos, os amores, as partidas e as chegadas. É, portanto, na casa, que se vive e, na casa, que se morre.

### 2.3.2 O quarto

Mas fica um pouco mais, que tal mais um café? Ainda lembra disso? Que bom<sup>117</sup>.

Se, anteriormente, tratei sobre a casa, continuo a penetrar nos cômodos. O quarto infantil é, pelos menos, de forma simbólica, o universo particular para as crianças. Embora seja um universo particular para as crianças, o quarto infantil é um território contraditório, no qual a criança se considera hóspede. Isso porque o quarto das crianças é permeado de atravessamentos entre o adulto e a criança.

De acordo com Cibele Noronha de Carvalho (2019, p. 5):

[A] cultura do quarto se insere em um quadro epistemológico cada vez mais inclinado à análise dos espaços e dos objetos. Se esse objeto empírico é novo, as teorias e metodologias que vêm sendo empregadas nas pesquisas sobre a cultura do quarto não são tão novas assim, mas desdobramentos dos estudos da cultura material.

<sup>115</sup> Cf. Benjamin, 2009, p. 39.

<sup>116</sup> De Van Gogh *et Seurat aux dessins d'enfants*, guia catálogo ilustrado de uma exposição no Museu Pedagógico, 1949 comentado pela Dra. F. Minkowska, artigo da Sra. Balif, p. 137 (apud Bachelard, 1993, p. 84).

<sup>117</sup> Cícero Rosa Lins. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JagkYY7fPRU>. Acesso em: 10 de out de 2023

Tanto na casa quanto no quarto, a dialética entre memória e esquecimento está sempre operando. Em uma perspectiva literária, Emicida, no livro *E foi assim que eu e a escuridão ficamos amigas*, entende que o quarto também é constituído pelo imaginário das crianças:

[...] sempre que a escuridão vinha, eu dizia, papai deixe uma luzinha, pode ter um vampiro aí, uma bruxa ali, um lobisomem, um fantasma, sei lá, um saci [...] A aflição na escuridão era tão dura que calava toda a minha sede de aventura e num silêncio de doer que só pedra sabem fazer meus olhos giravam no quarto para se precaver (Emicida, 2020).

É dentro do quarto que os objetos íntimos, banais e não banais habitam. É no quarto que as pelúcias, brinquedos, brincadeiras e livros se misturam, sobretudo, na contemporaneidade, com os instrumentos tecnológicos, eletrônicos e musicais. É dentro do quarto que os segredos profundos estão localizados. Para Benjamin, a criança reconhece o quarto como um esconderijo, pois “já conhece todos os esconderijos da casa e retorna a eles como a um lar onde se está seguro de encontrar tudo como antes” (Benjamin, 2009, p. 108).

Em linhas reflexivas, os objetos situados dentro do quarto revelam, portanto, a ausência das pessoas. É possível afirmar que os quartos são, em seu turno, pequenos museus particulares? Afinal, o que moram nos museus, senão os objetos? De acordo com Octave Debary, na obra *Antropologia dos restos*, citando a peça *Apartement Témoin* (2011) do diretor Michel Laubu:

Não estando seguro do que ele escutou: será o mar (mer) que irá subir ou sua mãe (mère) que vai voltar? Ele decide então arrumar seu quarto. Salvar os objetos, “salvar o pequeno universo de objetos da inundação” (LAUBU, informação oral), elevando-os (acima do nível do mar/mãe) (Debary, 2017, p. 57).

A contribuição de Octave Debary é inestimável, isso porque, conforme o autor “cada quarto [...] ressoa como uma biografia e constitui um lugar de história do qual resta uma cenografia de objetos espalhados” (Debary, 2017, p. 76). Nesse sentido, as memórias e as histórias inscritas em objetos e em espaços como o quarto remetem às diferentes narrativas do passado, que instruem sobre o presente.

### 3 POR UMA BIOGRAFIA DOS OBJETOS

O copo descartável pode servir de material para uma infinidade de estudos sobre a sociedade de consumo no qual estamos inseridos e sobre a qual temos pouca consciência crítica.<sup>118</sup>

As tessituras deste estudo e da teoria dos objetos desaguam aqui. Adoto desaguar por compreender que este estudo é, antes de tudo, um inacabamento. O Museu das Coisas Banais é um projeto de pesquisa vinculado ao Departamento de Museologia, Conservação e Restauro, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). O próprio nome do museu é passível de uma extensa e complexa problematização. O Museu das Coisas Banais, logo de início, leva o ser humano a refletir sobre o conceito de banalidade. “Afim, o que é banal? Banal é aquilo que não tem valor? Vivemos cercados por objetos, mas pouco refletimos sobre eles” (Museu das Coisas Banais, 2022)

Nesse sentido, debruçar meu olhar sobre a banalidade, o cotidiano e o ordinário é também ater-me ao conceito de infraordinário. De acordo com Daniel Roche (2000, p. 12), “nossa cultura banaliza o objeto e seu papel na sociedade; ela esquece seu lugar e sua função, ou então só quer ver neles a expressão e a causa da nossa alienação definitiva.” A fluidez da sociedade contemporânea e a necessidade do indivíduo — influenciado pelas sociabilidades que o capitalismo impõe — de ater importância ao utensílio ou a um objeto de valor monetário condiciona o sujeito a não direcionar seu olhar e sua reflexão a esses objetos que uma vez já foram uma “paixão temperada, difusa, reguladora, cuja importância no equilíbrio vital do indivíduo” (Baudrillard, 1989, p. 94).

Conforme Joana Schneider (2022, p. 57), Georges Perec “chama de infraordinário este ruído de fundo, as coisas muito corriqueiras, muito pequenas, que compõem o cotidiano da vida humana”. É preciso cutucar a ferida: “O espetacular [...] nos cega para todo o resto, inclusive para o que somos” (Schneider, 2022, p. 57). Ainda conforme a autora (2022), Perec delinea a ideia de que a sociedade mensura o valor das coisas e dos acontecimentos a partir dos pressupostos equivocados. A reflexão de Schneider muito me enriquece, pois me ajuda a compreender como se dá a violência ordinária no cotidiano. “Para Perec, o verdadeiramente intolerável, o verdadeiramente inadmissível não está em situações isoladas e espetacularizadas pelo terrível, mas na vida vivida” (Schneider, 2022, p. 57). É preciso olhar, olhar para as coisas, para o cotidiano, para o “eu” e para o “outro”. Joana Schneider alerta: só olhar não basta. “Faça

---

<sup>118</sup> RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto**: o museu no ensino de história. Chapecó: Argos, 2004.

o inventário de seu bolso, de sua bolsa. Interrogue-se sobre a procedência, o uso e o devir de cada um dos objetos que você retirar daí” (Perec traduzido por Silva, 2010, p. 179).

Como citado na abertura desta dissertação, “somente o objeto biográfico é insubstituível”. Em outras palavras, conforme Jean Baudrillard (1989, p. 29), “diga-me o que tu jogas fora que te direi quem és”. Se em seu turno o objeto-resto é descartado e forçado a se distanciar de seus lugares de vida, o objeto biográfico (Morin, 1969; Bosi, 1993) tem o seu valor potencializado pelo tempo.

Em exemplificação, Bosi pontua que “o tempo cresce o seu valor: a arca passa a velha arca, depois a velha arca boia no mar, até ser chamada de a velha arca que boia no mar com o sol nascente dentro (Bosi, 2003, p. 27). Joana Schneider (2022, p. 52) é assertiva ao afirmar que “há, portanto, a biografia do possuidor e a biografia do objeto e, no caso do objeto biográfico, estas biografias se confundem – ou se fundem”. Em alinhamento com Jean Baudrillard, entendo que os objetos podem ser classificados como uma “imensa vegetação dos objetos como uma flora ou uma fauna, com suas espécies tropicais, glaciais, suas mutações bruscas, suas espécies em vias de desaparecimento” (Baudrillard, 1989, p. 09).

É, portanto, nesse sentido, antes de adentrar a exposição, que considero essencial e oportuno debruçar-me no sistema dos objetos, a forma como sustento o conceito e os sentidos dos objetos. A epígrafe presente neste capítulo cristaliza a importância desses objetos que pouco ocupam a reflexão dos seres humanos. Em linhas gerais, os objetos compõem o cotidiano da humanidade e suas interações em amplos contextos sociais. De acordo com Ulpiano Meneses (1998), os objetos são considerados suportes da memória, ou também como Candau (2019) prefere denominar, “sociotransmissores”, uma vez que possuem a capacidade de evocar lembranças nos sujeitos.

Em direção dos objetos do cotidiano, Jean Baudrillard sustenta que esses objetos são “tudo aquilo que é a causa, o alvo de uma paixão. Figurado e por excelência: o objeto amado” (Baudrillard, 1989, p. 93). Além disso, para o intelectual, é preciso admitir em primeira instância que “nossos objetos cotidianos sejam com efeito os objetos de uma paixão, a da propriedade privada, cujo investimento afetivo não fica atrás em nada àquele das paixões humanas, paixão cotidiana” (Baudrillard, 1989, p. 93).

Na esteira da reflexão, José Reginaldo Santos Gonçalves (2005) reforça a ideia de que os sujeitos dividem e hierarquizam estes objetos.

Casas, móveis, roupas, ornamentos corporais, jóias [sic], armas, moedas, instrumentos de trabalho, instrumentos musicais, variadas espécies de alimentos e bebidas, meios de transporte, meios de comunicação, objetos sagrados, imagens de divindades, substâncias mágicas, objetos cerimoniais, objetos de arte, monumentos,

todo um vasto e heteróclito conjunto de objetos materiais circula significativamente social por intermédio das categorias culturais ou dos sistemas classificatórios, dentro dos quais os situamos, separamos, dividimos e hierarquizamos (Gonçalves, 2005, p. 5).

Em continuidade, em linhas de reflexão sob o objeto distante dos espaços museológicos, é essencial sedimentar que esses objetos circulam na vida social dos sujeitos e sofrem transformações, reclassificações por meio de signos sociais ou simbólicos. Em Gonçalves, “acompanhar o deslocamento dos objetos ao longo das fronteiras que delimitam esses contextos, é, em grande parte, entender a própria dinâmica da vida social” (Gonçalves, 2005, p. 6).

Debruçar-se nos objetos situados no Museu das Coisas Banais implica muito mais que compreender, e sim aceitar que os objetos conectam os sujeitos com o mundo. Implica admitir a importância da cultura material na constituição do homem. Os objetos, são, portanto, “[...] importantes mediadores memoriais, emocionais, e identitários que acompanham o sujeito por toda, ou por quase toda a vida” (Nery *et al.*, 2020, p. 112). Em aproximação aos objetos musealizados, é essencial pensar para além de suas camadas perceptíveis. Os objetos que passam pelo processo de musealização ganham uma segunda casa, uma segunda vida, novos caminhos, uma nova chance, novas análises, novos olhares, uma possibilidade de continuidade em sua trajetória biográfica.

De acordo com Olivia Nery *et al.* (2020), sustentados em Ulpiano Bezerra de Meneses (1998), “[...] os objetos não falam, não são ventríloquos, como aponta Bragança Gil (1988), nem são limões dos quais podemos tirar o suco”, metáfora utilizada por Meneses (1998). Neste caminhar, os objetos possuem, portanto, “[...] uma biografia, uma trajetória, uma história de vida, dizem muito, mas não falam” (Nery *et al.*, 2020, p. 115).

[...] os objetos possuem uma trajetória de vida, trazem consigo uma biografia, mas são as pessoas, nesse caso, aquelas que os detêm, nas instituições, que ficam responsáveis por atribuí-lhes sentido. Podemos dizer, então, que, ao fazerem parte dos museus, os objetos são colocados a serviço dos significados a eles atribuídos, cabendo aos profissionais de museus garantirem ao público o direito à memória, à história e à educação (Gauryszewski; Aleixo; Araújo, 2010 apud Nery *et al.*, 2020, p. 116).

Os objetos, portanto, expostos ou não, musealizados ou armazenados, são um elo, uma ponte, que, em seu turno, compõem uma rede complexa de relações simbólicas. De acordo com Olivia Nery *et al.* (2020, p. 117), “[...] Toda carga documental, simbólica e memorial que um objeto carrega só existe a partir de um reconhecimento feito pelos sujeitos, uma vez que todas essas características que definem os objetos são meras atribuições nossas”. É preciso dar nome aos objetos. A boneca Sooraya, boneca Anjo da Guarda, Boneca Russa, boneca Lili, Ursinho

Pooh, Pantera Cor-de-Rosa ganharão destaque nas linhas seguintes. Atenção ao olhar, esses objetos e suas narrativas compõem a relação entre memória, história e as relações simbólicas.

### 3.1 EPÍLOGO: MUSEU DAS COISAS BANAIS

Como fenômeno, o museu é livre e plural: pode existir em qualquer espaço, em qualquer tempo.<sup>119</sup>

Inicialmente, o Museu das Coisas Banais adotou como suporte as mídias sociais, como, por exemplo, o Facebook e o Instagram. De acordo com Chaves, “A documentação<sup>120</sup> era feita em fichas no Word e colocadas em pastas na nuvem, pois o acervo era recebido via e-mail, com a narrativa e a fotografia do objeto” (Chaves, 2020, p. 55). Em continuidade, o projeto de pesquisa amadureceu, de tal forma, que, conforme Bezerra, Oliveira e Serres (2016, p. 149), “o MCB ganhou um domínio próprio, vinculado ao provedor da Universidade Federal de Pelotas. Na plataforma institucional é possível acessar o acervo do museu, composto por objetos doados pelos visitantes”.

Figura – Página Inicial do MCB



Fonte: Museu das Coisas Banais.

O Museu das Coisas Banais detém uma coleção denominada *Objetos biográficos*. Isso porque esses objetos estão presentes, ora próximo, ora distante, ao longo da vida dos sujeitos, e que, portanto, articulam a memória e a identidade destes sujeitos. Conforme o Museu das Coisas Banais, “são objetos banais que extrapolam valor de mercado ou de utilidade e se inscrevem na categoria do afetivo, memorável, do familiar”.

<sup>119</sup> Cf. Scheiner, 1999.

<sup>120</sup> Chaves considera que, neste processo inicial, “era mais um registro do que um documento museológico”.

Figura – Acervo do MCB

Ordenação ▾ 🔍 🔍 ☰ Modo de visualização ▾  🔍

**Trecos, troços e coisas**



Nesta coleção estão reunidos Objetos Biográficos variados que fazem parte de coleções particulares do doador, tais como antiguidades, lembrancinhas e trabalhos manuais. Você também gosta de guardar objetos? Venha conhecer os trecos, troços e coisas[...]

**Sentimentos**



Nesta coleção estão reunidos Objetos Biográficos que, através da memória, fazem sentir. Partindo do objeto, o doador nos fala sobre momentos de sua vida e, principalmente, sobre os sentimentos que ressurgem quando, pela lembrança, estes[...]

**Pessoas**



Nesta coleção estão reunidos Objetos Biográficos que guardam a memória de pessoas importantes que passaram pela vida de nossos doares e permaneceram nela através da lembrança e dos objetos que participaram destas relações. Seremos apresentados[...]

**Lugares**



Nesta coleção estão reunidos Objetos Biográficos que fazem o nosso doador lembrar de algum lugar especial onde já esteve, onde deseja estar, ou mesmo, um lugar que só imaginou. Um lugar dos sonhos, talvez. Por[...]

**Eventos**



Nesta coleção estão reunidos Objetos Biográficos que evocam lembranças de algum evento marcante que ocorreu na vida do nosso doador, momento este que é preservado pelo próprio objeto e, principalmente, através da narrativa que é[...]

Fonte: Museu das Coisas Banais.

A coleção do Museu das Coisas Banais está organizada nas seguintes categorias: Trecos, troços e coisas, Sentimentos, Pessoas, Lugares e Eventos. Além disso, dentro desse guarda-chuva de categorias, tem-se a possibilidade de caminhar pela exposição através dos filtros de “localidade” e “subcategorias”. Em continuidade a interação com a coleção, é possível escolher o modo de visualização.<sup>121</sup> Também tem-se a opção de escolher visualizar o acervo em formato de slides. Além disso, o museu oferece uma alternativa que considero um facilitador para o desenvolvimento de pesquisas. Na própria coleção, tem a seleção “vista como”, nessa escolha, o visitante, na condição de pesquisador ou não, tem a possibilidade de acessar o acervo do museu em formato de tabela, isso porque o museu oferece a opção de download do acervo a partir da linguagem de marcação de Hiper Texto (HTML).<sup>122</sup>

<sup>121</sup> O visitante pode escolher visualizar a partir de cinco opções: cartões, mesa, registros, miniatura e alvenaria.

<sup>122</sup> Conexão de diversos elementos, como: palavras, vídeos e conteúdos. Quando conectados, solidificam uma rede de dados que possibilita a comunicação, o armazenamento e o compartilhamento de informações.

Figura – Dados disponíveis aos pesquisadores

Nº de Registro	Título do Objeto	Narrativa	Descrição da Imagem	Categoria	Subcategoria	Doador	Localidade
MCB_5_0826	A guitarra	Essa guitarra é um objeto de grande importância para mim, ela vem passando de geração em geração e está presente nos dias a dias de hoje. Meu avô tocava nela e o sonho dele era que a neta dele tocasse também para seguir a tradição e assim foi feito, aprendi a tocar e tendo muita música paixão pela música dou muito orgulho a ele quando toco.	Imagem com fundo claro. No centro há uma guitarra com o corpo na cor preta, o braço na cor bege e mantrora e o headstock na cor bege.	Trecos, Troços e Coisas	Antiguidade	Laura	Parellhas_RN_BR
MCB_5_0825	Minha canequinha	Faz cerca de 6 meses que eu me mudei da casa dos meus pais. Me formei recentemente no ensino médio e fui para o interior do estado fazer faculdade. A principio fiquei com muito medo de me mudar, mas quando cheguei na nova cidade logo me encontrei, parecia tudo um conto de fadas. É claro que não demorei muito para a realidade bater na minha porta e os perrengues começaram a aparecer. Passei por uns maus bocados, as coisas estavam ficando difíceis e eu estava com muita saudade dos meus pais, então eu decidi ir para casa em um feriado em junho, pouco antes das férias. Quando cheguei lá meus pais me receberam de braços abertos, e me levaram para passear. Foi um dia sensacional, meus pais me levaram em um restaurante e depois em um vinhedo. O vinhedo tinha uma barracquinha que vendia licor e chocolate quente. Eu peguei um chocolate quente e ganhei a minha canequinha, ela me faz lembrar de casa e de como eu sou acolhida quando eu estou lá e que não importa o quão difícil as coisas estejam por eu estar longe, eu sempre vou ter um lugar acolhedor para voltar. Depois quando eu voltei para a faculdade consegui me acertar, estou cuidando mais de mim e todas as vezes que eu fico mal eu lembro que não estou sozinha. A canequinha é um jeito de materializar a confiança e o amor que meus pais sentem por mim.	Imagem com fundo colorido. No centro há uma caneca de metal pequena, na cor amarela, com a borda na cor preta e escrito a frase "Café com espaço Guillians", e logo a baixo "São Roque - SP". A caneca está em cima de um guarnapo branco que está em cima de uma mesa preta.	Trecos, Troços e Coisas	Lembrancinha	Fernanda Trindade	Assis_SP_BR
MCB_5_0824	Antiguidade	Essa foto foi o último registro muito marcante na minha vida e da população da cidade. A última vez em que o Maestro Tonhica Dantas esteve conosco em 2013 assim nos deixando saudades de sua existência aqui na terra deixando seu legado como Maestro e Músico instrumentista, referência como maestro da região, muito rígido e disciplinado.	Imagem com fundo claro. No centro da foto há uma turma de pessoas em 3 fileiras semi-circular, de cima para baixo, segurando diversos instrumentos musicais, todas de pé, exceto por uma pessoa que está no centro e há frente da primeira fileira que está sentado, usando uma camisa azul clara, calças cinza, tênis preto e um óculos, os demais estão utilizando um uniforme composto por uma camisa branca, calça, casaco e sapato preto.	Trecos, Troços e Coisas	Antiguidade	Luiz	Parellhas_RN_BR
	Monstrata f	Quando minha mãe disse que o que marcou a vida dela foi quando ganhou sua primeira bicicleta mais conhecida como monstrata eu imaginei ela falar quando ganhou nois o sonho dela era ganhar uma	Imagem com o fundo claro. No centro da imagem há uma	Trecos,			

Fonte: Museu das Coisas Banais.

Em termos explicativos, ao solicitar o *download*, o museu fornece uma tabela pronta da coleção, com o número de registro, o título do objeto, a narrativa, a descrição da imagem, a categoria, a subcategoria, o doador e a localidade. Considero necessário enaltecer essas práticas, isso porque pensar em museus democráticos, museus cocriados com a comunidade, significa pensar em facilidades para o pesquisador desenvolver suas pesquisas. O Museu das Coisas Banais passou por um hiato desde 2021, digo passou porque, como citado anteriormente, inspirado em Chagas, os museus são, antes de tudo, inacabamentos, portanto, o Museu das Coisas Banais nunca se encerrou em si, em realidade, se construiu e reconstruiu em si. Recentemente, o museu retomou suas atividades museológicas e as divulgações pelo Instagram com o objetivo de divulgar uma nova proposta, um novo nome e um novo foco para o museu.

### 3.1.1 Objetos que aproximam dentro de casa

As linhas tecidas desaguam na exposição *Objetos que aproximam dentro de casa*. De acordo com o Museu das Coisas Banais, a exposição tem como tema os “objetos que estão em casa junto conosco nesse momento de isolamento social devido a pandemia de Covid-19 e foi pensada a partir do entendimento de que os objetos, ao aproximar, podem ser suportes afetivos”.

Figura – Exposição *Objetos que aproximam dentro de casa*



Fonte: Museu das Coisas Banais.

Em linhas de análise, a exposição deve tomar como ponto de partida a “casa”. Ao observar a Figura 12, é possível perceber que a exposição está dividida em cômodos. Nesse sentido, é possível caminhar pela garagem, quarto adulto, sala de estar, quarto das crianças, escritório, sala de jantar, cozinha, banheiro, área de serviço e porão. Em linhas de reflexão, todos esses “lugares” são locais de memória, pois carregam, em sua gênese funcional, simbólica e material, objetos e coisas que evocam no sujeito memórias. A dissertação *Navegando no Museu Virtual*, escrita por Monique Magaldi, em 2009, sob a orientação da autora Tereza Scheiner, também citada neste estudo, destaca a exposição como principal meio de comunicação dos museus. A autora, apoiada em Cury, apresenta os estudos de Duncan Cameron e E. Knez, em 1968, e A. Wright, em 1970, como os facilitadores da relação entre a área da comunicação e os museus. “Na linguagem estética, em uma exposição, cativa-se pela emoção. Já na linguagem didática, tem-se um trabalho mais voltados para a cognição. Quanto à teatral, desenvolvem-se experiências, vivências” (Magaldi, 2010, p. 89).

Esta cadeia estaria baseada “na teoria de informação e na concepção de comunicação como transferência ou transmissão de informação”. Tais estudos possibilitaram, ao longo das décadas seguintes, perceber as múltiplas relações entre museus e exposições, tornando possível compreender a exposição como um processo de comunicação entre o visitante e o museu, em uma relação que envolve emissor e receptor, através de experiências (Magaldi, 2010, p. 88).

É na exposição que as evidências materiais são evidenciadas. Dessa forma, o museu pode se comunicar por meio de diferentes linguagens de comunicação, que se expressam a partir de textos, imagens, sons, cheiros, tato, paladar, etc. Dessa maneira, compreendo que os objetos são percebidos de maneiras distintas, uma vez que a participação do visitante tem um impacto

direto na forma como a exposição é vista e sentida. “Ele decidirá como e quanto tempo levará para percorrer o circuito expositivo. Ele quem irá escolher o que lhe é mais importante e está escolhida estará associada à sua vivência, às experiências vividas” (Magaldi, 2010, p. 90). As imagens, os sons, o tato e o paladar têm o poder de evocar as emoções dos indivíduos.

Figura – Detalhamento da exposição



Fonte: Museu das Coisas Banais.

Considero importante evidenciar os nomes e as funções dos sujeitos que organizaram a exposição, neste sentido, estas linhas tomam um caráter descritivo e de apresentação da ficha técnica. A exposição, de acordo com a ficha técnica, é coordenada pela professora doutora Juliane Serres. Em relação à curadoria, a responsável é a mestra em artes visuais Joana Schneider. Em continuidade, na ficha técnica, se tem como os responsáveis pela criação gráfica e ilustrações, Pedro Parente, Greice Ávila Marques e Rafaella Petrucci Alvetti.<sup>123</sup> O *layout* da planta baixa tem como elaborador Yuri Oliveira Tomberg. A montagem está sob a responsabilidade de Juliane Serres, Joana Schneider, Leonardo Monteiro Alves<sup>124</sup>, Nara Farias Ávila<sup>125</sup> e Rafaella Petrucci Alvetti. As traduções foram feitas por Gabriela Ávila Marques. A pesquisa e a catalogação são de responsabilidade de Leonardo Monteiro Alves e Nara Farias Ávila<sup>126</sup>.

<sup>123</sup> Formada em Comunicação Visual no Instituto Federal Sul-rio-grandense de Pelotas e estudante em Bacharelado de Design Digital na Universidade Federal de Pelotas

<sup>124</sup> Graduado em Museologia (UFPel). Responsável pela descrição dos objetos e pela pesquisa sobre patrimônio virtual.

<sup>125</sup> Formada em Química Industrial no Instituto Federal Sul-rio-grandense de Pelotas e graduanda em Bacharelado de Museologia na Universidade Federal de Pelotas.

Em linhas de aproximação, é preciso sedimentar que não vou debruçar-me sobre todos os cômodos desta exposição. Nesse sentido, delimito que vou concentrar-me no “quarto das crianças”. Dentro do quarto das crianças, optei por organizar os objetos em categorias, como exposto nos subitens posteriores. É preciso esclarecer que não analisarei todos os objetos. Além disso, ao apresentar o objeto neste documento, busquei elencar os seguintes elementos: narrativas e descrição da imagem.

### 3.2 DA BONECA SOORAYA AO ANJO DA GUARDA

[...]o problema da boneca e dos brinquedos-miniaturas leva-nos a hipóteses semelhantes. Os historiadores dos brinquedos e os colecionadores de bonecas e de brinquedos-miniaturas sempre tiveram muita dificuldade em distinguir a boneca, brinquedo de criança, de todas as outras imagens e estatuetas que as escavações nos restituem em quantidades semi-industriais e que quase sempre tinham uma significação religiosa: objetos de culto doméstico ou funerário, ex-votos dos devotos de uma peregrinação (Aries, 1981, p.90).

Embora não tenha atribuído um título referente à história do brinquedo, essa subseção trata sobre a história dos brinquedos, em especificidade, as bonecas. Neste estudo, as bonecas são consideradas artefatos culturais. Implica, portanto, admitir que é um objeto produzido e modificado pela mão do homem, e, que, logo, é um objeto que também tem em sua trajetória incontáveis gotas de sangue. Os artefatos culturais, que, neste estudo, também são objetos biográficos e, portanto, suportes da memória, tocam, atravessam e potencializam a narrativa. Sentimentos, emoções, sensações e aceções, por sua vez, são regidas pelos afetos, estes, negativos ou positivos.

Emerson Kapaz, no prefácio escrito para o livro *A história dos Brinquedos*, da autora Cristina Von, argumenta que “Crianças que passam sua infância utilizando brinquedos e brincadeiras que exercitam a sua criatividade, em vez de simplesmente apertarem botões, serão adultos diferenciados” (Von, 2001, p.05). De acordo com Tizuko Morchida Kishimoto (2003, p. 20), “[...] o brinquedo supõe uma relação íntima com a criança e uma indeterminação quanto ao uso, ou seja, a ausência de um sistema de regras que organizam sua utilização”. Na esteira da argumentação, para Kishimoto (2003, p. 20), “uma boneca permite à criança várias formas de brincadeiras, desde a manipulação até a realização de brincadeiras como ‘mamãe e filhinha’. O brinquedo estimula a representação, a expressão de imagens que evocam aspectos da realidade.

De acordo com Solange Jobim Souza (2009), pode-se definir a palavra boneca como:

A palavra boneca provém de *bonec*, palavra documentada no século XIV, tendo raiz nas palavras do latim *ninna* e *nonna*, vocativo afetivo usado por crianças romanas para pessoas queridas. É também associada à palavra *munheca*, do espanhol, e à palavra galega *moneca*. Com uma sufixação de dimensão enfática, a palavra explicaria as três fontes das línguas ibéricas citadas, porém com uma dissimulação das bilabiais - - n / - - n em português, também podendo ser pensada como proveniente das palavras bom ou/e bonito (Souza, 2009, p. 25).

Se anteriormente a boneca não ocupava um espaço privilegiado no campo dos brinquedos e brincadeiras de meninas, e pertenciam, portanto, às coleções, é com o surgimento do sentimento de infância que as bonecas e outros objetos passam a ser caracterizados como brinquedos para crianças. A boneca a seguir (Figura 14), provoca atravessamentos no campo da memória e das infâncias, isso porque permite trazer à tona as discussões que envolvem as temáticas de gênero e do cerceamento da infância em relação ao brincar.

Figura – Boneca Sooraya



Fonte: Museu das Coisas Banais.

**Narrativa:** *“Essa boneca de plástico foi a primeira boneca que tive, não lembro o ano ao certo, mas foi por volta de 2009, quando eu tinha 11 anos. Eu ganhei ela de uma sobrinha, que era mais velha do que eu. Ela é importante pra mim não somente pelo fato de ser a primeira boneca,*

*mas porque durante muito tempo na minha infância me foi negado o brincar com brinquedos de ‘menina’, pois como nasci menino não poderia brincar com bonecas, panelinhas e afins. Embora minha mãe nunca tivesse se oposto à brincadeira, as pessoas à minha volta, em especial os meus familiares sempre olhavam com maus olhos o fato de eu querer, desde criança uma boneca para brincar. Na minha cabeça de criança, eu queria uma boneca, pois já tinha muitos bonecos e nenhuma representante mulher. Lembro que nas minhas brincadeiras, a Sooraya – o nome foi dado por causa de uma personagem das histórias em quadrinhos dos X-Men, da editora Marvel Comics – se tornou um dos principais brinquedos, inclusive cheguei a fazer um ‘casamento’ entre ela e o líder dos meus brinquedos, o boneco Max Steel, da empresa Mattel – o qual possuo até hoje. A roupa original da boneca ainda existe, assim como seu colar de plástico pintado e dourado. Seus sapatos e brincos se perderam há alguns anos. As roupas na fotografia foram feitas pela minha mãe, aos seus setenta anos, em 2020. Sooraya hoje, aos meus 23 anos, faz parte da minha coleção de brinquedos que conta com mais de 200 peças, que inclui desde bonecos, pelúcias, e uma infinidade de outros objetos do brincar. Ela atualmente, habita o meu escritório, e junto à outros brinquedos fica exposta para que todos possam ver a minha primeira boneca. Além de estar exposta, Sooraya às vezes participa de grandes aventuras como uma espiã nas brincadeiras de meu sobrinho de 4 anos”.*

**Descrição da imagem:** Boneca de plástico tipo articulável colorida, possui cabelo comprido loiro, olhos azuis e boca na cor vermelha. Está vestindo um vestido branco com detalhes na barra em amarelo e uma fita prateada na cintura.

Em linhas da análise, é um objeto que foi doado em 2 de agosto de 2020 e está situado em uma mesa de madeira, na horizontal e centralizada. A boneca é uma mulher branca, com um vestido branco e adereços cinzas e dourados espalhados pelo vestido. A escolha da boneca Sooraya se deu pelo seguinte motivo: o brinquedo é composto por símbolos culturais e uma narrativa potente, pois me permite velejar e problematizar questões em relação ao cerceamento do brincar a partir de argumentos e discursos que configuram uma barbárie contra as infâncias. É importante salientar que entendo o brinquedo como objeto histórico-cultural. Nessa narrativa, encontrei elementos que demarcaram a dimensão de análise. “*Ela é importante pra mim não somente pelo fato de ser a primeira boneca, mas porque durante muito tempo na minha infância me foi negado o brincar com brinquedos de ‘menina’, pois como nasci menino não poderia brincar com bonecas, panelinhas e afins*” (Goulart, 2020).

Em *Brinquedo e Cultura*, do intelectual Gilles Brougère, encontro suporte para velejar, ora na dimensão funcional, ora na dimensão simbólica do brinquedo. Nesse contexto, entendo o brinquedo como “uma reprodução da realidade, mas trata-se de uma realidade selecionada, isolada e, na maior parte das vezes, adaptada e modificada” (Brougère, 2008, p. 42). Brougère apresenta o brinquedo, como mencionado anteriormente, a partir de duas dimensões: a “dimensão funcional” e a “dimensão simbólica”. Segundo Brougère (2008, p. 41), “parece útil considerar o brinquedo não somente a partir de sua dimensão funcional, mas, também, a partir daquilo que denominar sua dimensão simbólica”. O brinquedo é um suporte de ação, sobretudo, na infância, pois, conforme o intelectual, “a infância é, conseqüentemente, um momento de apropriação de imagens e representações diversas que transitam por diferentes canais [...] traz-lhe, também, formas e imagens, símbolos para serem manipulados” (Brougère, 2008, p. 41).

O brinquedo, sendo um artefato cultural, facilmente pode desenterrar as memórias, sejam elas traumáticas ou não. Função, símbolo e memória são, portanto, elementos indissociáveis dos objetos e brinquedos. Os objetos e os brinquedos são testemunhos silenciosos. Benjamin reconhece a relevância dos pequenos objetos do cotidiano: “toda pedra que ela encontra, toda flor colhida e toda borboleta capturada já é para ela o começo de uma coleção e tudo aquilo que ela possui constitui para ela uma única coleção” (Benjamin, 2009, p. 107).

Ao explorar uma articulação entre gênero e memória, de acordo com Tizuko Morchida Kishimoto e Andréia Tiemi Ono (2008):

Para Brougère (2004), os estereótipos provêm dos pais e das pessoas que cercam a criança. Os pais constroem o primeiro ambiente de brinquedos da criança, antes que ela comece a fazer suas escolhas. No nascimento, o quarto das meninas é rosa, com bonecas, e o dos meninos é azul, com carros em miniatura. As meninas costumam brincar de “casinha” e representam o papel da mãe; os meninos, de “motorista”, que dirige o carro. É o contexto em que a criança vive, especialmente o meio familiar, que dirige inicialmente tais escolhas (Kishimoto; Ono, 2008, p. 210).

É preciso, portanto, dar atenção aos brinquedos como forma de representação social e de comunicação. Kishimoto e Ono (2008) salientam que os brinquedos — que representam seres humanos — têm a potencialidade de compartilhar significados particulares de gênero. “Para Brougère (1995), Falkstrom (2001) e Azevedo (2003), os estereótipos de gênero nos brinquedos relacionam-se ao fato de o universo feminino restringir-se, em grande parte, à casa, à família” (Kishimoto; Ono, 2008, p. 2010). Brougère mostra uma perspectiva de gênero na cultura lúdica. O intelectual considera que é uma cultura masculina, uma vez que a criança é menino, logo, age como tal, se reúne com outros meninos e, conseqüentemente, recebe objetos rementes aos meninos.

Em relação às meninas, busco suporte em Kishimoto e Ono:

O mesmo ocorre com as meninas, mas, ao utilizar o mesmo brinquedo que a menina, o menino age de forma diferente. Parece ser resultado de uma complexa produção cultural, ligada à construção da personalidade da criança decorrente da socialização, como se nota em uma creche pública paulista, conforme episódio de vídeo disponibilizado pela diretora que participa do grupo de formação na universidade em 2005: um menino, na área da cozinha, pega um prato como se fosse volante; outro, uma boneca, e a utiliza como uma extensão de sua mão para alcançar outro objeto, e um terceiro brinca com uma caixa de manicure, pesquisando dobradiças (Kishimoto; Ono, 2008, p. 210).

Dessa forma, é perceptível que a memória de baixo nível, desde a infância, é permeada por eventos violentos e traumáticos. Além disso, não é somente o enfrentamento em relação ao cerceamento do brincar. Nesse sentido, há um enfrentamento, um exercício, um jogo social em não desistir da própria experiência. Mara Salgado e Alexandre Fernandez Vaz afirmam que:

não é em vão que Benjamin (2012, p. 91) em seu aforismo Esconderijos diz que o momento de se esconder na brincadeira da infância plasma o medo e a libertação; e, por essa experiência de se fundir no tempo e no espaço, a casa da infância – “arsenal de máscaras” (Benjamin, 2012, p. 92) – guardará abrigos seguros nos quais o adulto poderá ter a felicidade de retornar por meio de suas reminiscências e encontrar seus portais de segurança, pois em cada porta da casa há um momento de enfrentamento e ruptura, o momento em que a criança volta para a casa mágica escavando os segredos (Salgado; Vaz, 2020, p. 14).

Em Salgado e Vaz, esse movimento de revisitar os escombros da memória, as memórias traumáticas, é compreendido como:

O trabalho de rememoração que a faculdade da memória realiza une o pensamento e a afetividade – que só podem surgir com a identificação com o diferente – na promessa de reconciliação que só o perdão (que não é esquecimento) possibilita àquele que se reencontrou com a violência sofrida ser capaz de seguir, entretanto, consciente da própria história (Salgado; Vaz, 2020, p. 13).

Ao desenterrar a boneca Sooraya e a trajetória que esse brinquedo percorreu durante sua vida, e alocá-la em um espaço museal, percebi, inicialmente, um movimento de rememoração e reminiscência. É, portanto, revisitar as gavetas da memória e, conseqüentemente, retornar as violências sofridas nas diversas etapas da vida. É também uma forma de abrir portas e reviver os olhares de reprovação dos familiares. É enfrentar a dialética entre a memória e o esquecimento, contrapor a amnésia, e, conseqüentemente, evocar o pensamento e a afetividade, e traçar uma possível reconciliação.

É, a boneca Sooraya fica nestas linhas, mas nem tudo são flores, para não dizer que não falei dos espinhos. Nesse sentido, estendo-me nas discussões em relação aos brinquedos e às questões de gênero. É preciso atribuir pertinentes críticas à cultura que os adultos inventaram com o objetivo de aumentar o lucro a partir da venda dos brinquedos. Se a boneca Sooraya

ausentou-se, trago uma boneca mundialmente conhecida, a Barbie. Em primeiro plano, a Barbie evoca um mundo construído de magia e fantasia, para além de magia e fantasia, a Barbie pode ser tudo, menos um brinquedo inocente que tem como objetivo somente divertir as crianças.

Michelle Brugnera Cruz Cechin e Thaise da Silva (2012, p. 624) delineiam que “[...] ao revisitar sua história, emergência e permanência no mercado de brinquedos, vê-se que sua produção está imersa em intenções pedagógicas, com intuito de ensinar a supremacia de um tipo de corpo”. Ao ensinar e engendrar uma construção da infância vinculada aos padrões estéticos e comportamentais, especialmente para as meninas, seria a Barbie um instrumento que limita a imaginação e a experiência no universo simbólico das infâncias?

De acordo Cechin e Silva (2012, p. 625), os brinquedos, por serem “[...] portadores de significados e valores culturais que revelam os discursos, concepções e representações da sociedade, revelam os conceitos de infância construídos historicamente pela cultura ocidental”. Seria possível verificar qual o impacto da Barbie na formação de uma possível identidade coletiva?

Conforme Brougère (2004, p. 100), “O fabricante não vendia mais um objeto, e sim uma personalidade, uma história, um sonho”. A Barbie, em seu turno, em relação ao objeto em si, não possuía significado, a inovação se deu no campo das ideias, isso porque, com o apoio midiático da televisão, inaugurou-se uma nova ordem lúdica baseada na ideia de ser e se tornar: “Um dia serei como você, até lá sei o que vou fazer [...] Barbie, linda Barbie, vou fingir que sou você” (Gerber, 1999 Apud Cechin e Silva, 2012, 27). As intelectuais elucidam que a Barbie “[...] ensina que as crianças devem se dedicar à busca da felicidade por intermédio da aquisição de bens materiais. Sua pedagogia de consumo dá diversas lições sobre como adquirir bens que deem status”. (Cechin e Silva, 2012, p. 628).

Figura – Boneca Fafá



Fonte: Museu da Coisas Banais.

**Narrativa:** “Desde pequena o medo do escuro era constante. Meus pais não aguentavam mais dividir a cama comigo todas as noites, até o dia em que a boneca de pano chamada Fafá chega na minha casa. A boneca foi um presente, afinal, minha família nunca teve condições de comprar muito brinquedos para eu e meu irmão mais novo. Então minha mãe a consagrou como a guardiã dos sonhos, alegando que nenhum monstro viria me pegar durante a noite e a batizou de um nome fácil para uma criança que estava aprendendo a ler e escrever, pronunciar: Fafá. Hoje, após mais de 15 anos, Fafá vai para um novo lar, assegurar o sono seguro e tranquilo de outra criança” (Nogueira, 2020).

**Descrição da imagem:** Boneco tipo pano, no formato de uma menina, colorido, com o corpo na cor branca, olhos e nariz de botão transparente, boca bordada com linha vermelha, cabelos feitos de fio de lã amarelo e branco, e vestindo uma touca e um macacão feito com tecido rosa e com detalhes em quadrados e bolinhas branco e rosa.

O objeto foi doado em 2 de agosto de 2020 e está situado em uma mesa de madeira, na vertical, centralizada e com um fundo de pano verde. A boneca é de pano e representa uma menina branca, com olhos e nariz de botão transparentes. A boca é bordada com linha vermelha e os cabelos são compostos por fio de lã amarelo e branco. A boneca está usando uma touca e um macacão de tecido rosa, com detalhes em quadrados e bolinhas nas cores branca e rosa.

Em seu artigo *Antropologia dos Objetos*, José Reginaldo Santos Gonçalves (2005) nos sustenta ao adotar Annette Weiner como referência para compreender os objetos materiais como patrimônios culturais:

[...] nós usamos objetos para fazer declarações sobre nossa identidade, nossos objetivos, e mesmo nossas fantasias. Através dessa tendência humana a atribuir significados aos objetos, aprendemos desde tenra idade que as coisas que usamos veiculam mensagens sobre quem somos e sobre quem buscamos ser. [...] estamos intimamente envolvidos com objetos que amamos, desejamos ou com os quais presenteamos os outros. Marcamos nossos relacionamentos com objetos [...]. Através dos objetos fabricamos nossa autoimagem, cultivamos e intensificamos relacionamentos. Os objetos guardam ainda o que no passado é vital para nós (Weiner apud Gonçalves, 2005, p. 13).

A narrativa inscrita no objeto me permite caminhar pela *cultura do quarto*. Nessa narrativa, encontrei elementos que delimitaram a dimensão da análise. “Desde pequena o medo do escuro era constante [...] minha mãe a consagrou como a guardiã dos sonhos, alegando que nenhum monstro viria me pegar durante a noite” (Nogueira, 2020). Além de cumprirem

uma função simbólica, os objetos são portas, pontes e portais que permitem a ligação entre o passado e o futuro. Gonçalves (2005, p. 13) enfatiza ainda mais a relevância dos objetos, uma vez que “a sugestão é que sem os objetos não existiríamos, ou, pelo menos, não existiríamos enquanto pessoas socialmente constituídas”. Os objetos, sejam eles sociais, simbólicos ou rituais que estão presentes no dia a dia de um indivíduo, ou grupo social, têm a capacidade de desempenhar funções identitárias (Gonçalves, 2005).

Como aponta Krzysztof Pomian (1984, p. 84), “Ao colocar objectos nos museus, expõem-se ao olhar não só do presente, mas também das gerações futuras, como dantes se expunham outros ao dos deuses.” A dialética entre a memória e o esquecimento está sempre operando, tanto na casa quanto no quarto.

É dentro do quarto que os objetos íntimos, banais e não banais habitam. O quarto é o local onde se concentram os brinquedos, as brincadeiras, os livros e os aparelhos eletrônicos, sobretudo, na contemporaneidade. É no quarto que estão localizados os segredos mais profundos. Ao examinar a boneca Fafá e a trajetória que ela percorreu ao longo da sua existência, percebo um movimento de rememoração e reminiscência. É uma forma de abrir as gavetas da memória e, conseqüentemente, visitar o medo da escuridão, reviver o “monstro” e encará-lo de maneira diferente. É também uma forma de abrir portas e revivescer o afeto dos pais e lembrar da “guardiã dos sonhos”.

A memória, inscrita no campo dos acontecimentos, cristaliza a noção de que “cada memória é um museu”. De acordo com Joël Candau (2019, p. 101), “Os acontecimentos são tempos fortes que fazem memórias fortes; a dissolução do acontecimento na banalidade de todo-acontecimento origina, com certeza, memórias fracas”. Em continuidade, ainda permanecendo na categoria “bonecas”, me debruçarei na boneca intitulada “boneca russa”.

Figura – Boneca Russa



Fonte: Museu das Coisas Banais.

**Narrativa:** *“Essa boneca vestida com trajes da Rússia é a única sobrevivente da minha infância. Como uma boa neta de russo, com sobrenome difícil, eu tinha orgulho de ter uma representante daquele distante país que remetia às minhas origens. Ela ficava guardada na minha caixa mágica cheia de lembranças de uma época que não volta mais. Esses dias, arrumando os armários durante a quarentena, eu abri a tal caixa esquecida e encontrei a boneca que me remeteu à infância. Dei para minha filha de 13 anos, que entendeu a força de uma lembrança e já começou a produzir também a sua caixa mágica”.*

**Descrição da imagem:** Boneca tipo articulável de plástico, com cabelos loiros compridos, olhos azuis, vestindo uma blusa preta com mangas brancas e cheia de detalhes florais colorido e uma saia salmão.

Em linhas da análise, é um objeto doado em 2 de agosto de 2020, por Alice Salvo Sosnowski, e está situado em um sofá de tecido azul, na horizontal e centralizada. A boneca é

uma mulher branca, com cabelo comprido e loiro, sem sobrancelhas e olhos azuis. Ela usa uma saia salmão e comprida, com adornos brancos. A blusa é de cor preta, com mangas longas e repleta de detalhes florais. A escolha da boneca russa é motivada pelo seguinte fator: a narrativa apresenta elementos que me permitem explorar a caixa mágica como metáfora da casa, que, em seu turno, representa refúgio para a boneca russa.

Me debruçarei, portanto, sob os seguintes recortes:

Essa boneca vestida com trajes da Rússia é a única sobrevivente da minha infância. Como uma boa neta de russo, com sobrenome difícil, eu tinha orgulho de ter uma representante daquele distante país que remetia às minhas origens (Sonowski, 2020).

Ela ficava guardada na minha caixa mágica cheia de lembranças de uma época que não voltam mais. Esses dias, arrumando os armários durante a quarentena, eu abri a tal caixa esquecida e encontrei a boneca que me remeteu à infância. Dei para minha filha de 13 anos, que entendeu a força de uma lembrança e já começou a produzir também a sua caixa mágica (Sonowski, 2020).

Início com uma paráfrase: a boneca não está nem na partida nem na chegada. Está na travessia.<sup>127</sup> A paráfrase reforça a potencialidade do objeto biográfico, uma vez que, de acordo com Ecléa Bosi (2013, p.5), esses objetos “envelhecem com o possuidor [...] Cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do morador”. A partir do pressuposto que o objeto biográfico envelhece com o possuidor, é possível concluir que estes objetos permanecem na travessia, assim como os seus possuidores? Em linhas de análise, retomo: “memória e identidade estão indissoluvelmente ligadas” (Candau, 2019, p. 10). Alice Salvo Sosnowski, por meio da narrativa, cristaliza a importância da boneca com trajes da cultura russa como recurso e suporte da memória, e, portanto, também identitário.

Em seguida, dedico-me à caixa mágica, pois a defino como um lugar de memória, uma vez que, ao mesmo tempo, é simbólica, funcional e material. A casa, o quarto e os outros cômodos são carregados de significados e memórias que expressam a individualidade de cada indivíduo. De acordo com Silvia Olivia Nery (2017, p. 147), amparada em Joana Bernardes (2010), a “casa pode contar a história do seu habitante, assim como as coisas que estão dentro dela. [...] afinal, a casa é onde o indivíduo pode ser ele mesmo, é o seu canto”. A caixa mágica se enquadra na função “mágica-simbólica”, que, em seu turno, é definida por Nery (2017, p. 148) como “uma espécie de altar de homenagem; ou, ainda, são guardados em locais seguros, fora do olhar da maioria”.

---

<sup>127</sup> O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. Ver: João Guimarães Rosa. Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

A boneca, inscrita na caixa-mágica, é um objeto ritualizado que produz caminhos e descaminhos durante essa travessia. A caixa mágica é para a boneca como a casa é para os indivíduos, portanto, a caixa mágica, nesta análise, é entendida como um refúgio, como um lar, como uma casa. Inserida no espaço privado, a caixa-mágica é revestida de função e simbolismo. De acordo com Silvia Oliveira Nery (2017, p. 148), que, em seu turno, se apoia em Rafael Iglesia (2011), “todos os seres e objetos estão conectados dentro da casa, eles são cúmplices do cotidiano familiar e dos seus hábitos e carregam um valor afetivo que é marcado por sua presença”. Inserida na caixa mágica, a boneca russa escapou da circulação e descarte que a sociedade implica e exige dos objetos. Além disso, ao ser retirada da caixa-mágica e receber uma narrativa, a boneca russa, que, em seu turno, poderia estar dilacerada pelo tempo, foi costurada, adquirindo, portanto, o sentido de patrimônio (Nery, 2017).

Em José Reginaldo Gonçalves (2005), a caixa-mágica e a boneca russa “não são, desse modo, meros objetos” (Gonçalves, 2005, p. 18). Em continuidade, Silvia Oliveira Nery (2017) amparada em Flávio Silveira e Manuel Lima Filho, exprime que “os objetos fazem parte de um universo criado por nós, ao atribuímos valores simbólicos a eles, recebem uma aura, uma fonte de comunicação que fala sobre quem somos, nosso lugar no mundo” (Nery, 2017, p. 151).

De acordo com Viollete Morin (1969, p. 131), “É bem verdade que, ao correrem pelas massas, as relações entre o sujeito e o objeto correm o risco de ver a sua gênese invertida”. A boneca russa, enquanto objeto biográfico, pode se afastar do funcional, que se traduz como ato de brincar ou “fazer de conta e representar ‘uma experiência vivida, passada ou presente do seu dono e fazer parte da sua vida’” (Morin, 1969, p. 139).

Conforme Flávio Leonel Abreu da Silveira (2005, p. 39), “um objeto ou coisa sempre remete a alguém ou algum lugar [...] é neste sentido que é possível falar numa memória que impregna e restitui ‘a alma nas coisas’”. Alice, por meio, da narrativa, do ato de rememorar e do objeto, inicia um movimento potente de colar os cacos de vidros estilhaçados em uma tentativa incessável de combater o esquecimento, que, em seu turno, significa “a perda de memória, e, portanto, uma perda de identidade” (Candau, 2019, p. 60).

Em linhas de conclusão, Viollete Morin (1969, p. 134) afirma que o indivíduo, juntamente ao objeto biográfico, “não elimina o tempo, ele o segue.” O fenômeno dos relatos biográficos, em seu turno, é permeado como “[...] trama, rearranjos mitológicos, a paramnésia, a ocultação, os déficits mnésicos em razão da idade ou ainda os delírios de memória similares” (Candau, 2019, p. 71).

Alice, ao se lamentar pelo “passado que não volta mais”, cristaliza a ideia de que “[...] a memória é também uma arte da narração que envolve a identidade do sujeito cuja motivação

primeira e sempre a esperança de evitar nosso inevitável declínio” (Candau, 2019, p. 73). A narrativa de Alice evidencia a relação que a memória humana mantém com o passado, isso porque, de acordo com Candau (2019, p. 72):

A memória humana é sempre conflitiva, dividida entre um lado sombrio e outro ensolarado: é feita de adesões e rejeições, consentimentos e negações, aberturas e fechamentos, aceitações e renúncias, luz e sombra ou, dito mais simplesmente, de lembranças e esquecimentos.

No início, parafraseei, “a boneca não está nem na partida nem na chegada. Está na travessia”. Além de estar na travessia, a boneca russa é um importante objeto que me auxilia a delinear o jogo social da memória e da identidade. Em linhas anteriores, afirmei que sem memória não há identidade, e, é neste sentido que afirmo que é no laço vivo das gerações ou como Joël Candau denomina como “memória genealógica e familiar” que o jogo da memória e da identidade se cristaliza com facilidade.

Em Candau (2019, p. 137), “A genealogia pode ser definida como uma ‘busca obsessiva de identidade’ e se apresenta com mais força quanto mais as pessoas experimentam o sentimento de se distanciarem de suas raízes. Ela se alimenta dos jogos identitários no presente”. A narrativa de Alice é, em seu turno, uma tentativa de inscrever uma memória na eternidade, isso porque o esquecimento é um elemento devorador, que está sempre em busca de presas. De acordo com Candau (2019, p. 139), “A memória familiar é uma memória curta: ela não remonta além de duas ou três gerações”. É, em seu turno, compreender que “Cada indivíduo sabe que, uma vez que a profundidade de sua própria memória não vai além de duas ou três gerações, ele mesmo será totalmente esquecimento algum tempo após sua morte” (Candau, 2019, p. 139).

É presunçoso afirmar que Alice esteja tentando se salvar do esquecimento? Provavelmente. No dizer de Candau (2019), a ideia que se busca em salvaguardar uma ideia de genealogia, é, antes de tudo, um ato de proteger a sua própria memória. É, em exemplificação, a construção de uma travessia, de uma ponte, na qual se possa transmitir a si mesmo, para além da morte. É, por sua vez, colocar em primeiro plano o ato de repetir, isso porque refeições, festas familiares, diários de receita, brinquedos, brincadeiras, fotografias, lugares, objetos, odores, canções e nomes próprios são dimensões que tecem e nutrem o sentimento de pertencimento, mobilizando um compromisso de fidelidade a um patrimônio, que é o grupo familiar. Alice, ao repassar a boneca russa para filha, inicia um movimento de domesticação do passado ou pelo menos uma tentativa. A boneca russa é, sobretudo, um selo memorial, que atua diretamente na identidade. Encerro esta análise, por afirmar, a narrativa investe o objeto da

potencialidade de redescobrir o ontem, reforçar as raízes no presente e aliviar as angústias do amanhã.

Figura – Lilis



Fonte: Museu das Coisas Banais.

**Narrativa:** “Aos meus 6 anos, eram mais de 10 ‘Lilis’, como eu chamava essas bonequinhas. Moravam no apartamento de uma tia muito querida, e eram minhas companhias aos domingos - junto com soldadinhos desmontáveis, casas de tijolinhos e café da tarde. Essa da foto é a Lili Primeira. Ela passou por alguns perrengues na vida, como cair na boca de uma cachorra arteira ou ficar por horas ao relento na chuva. É a única que eu mantive com ela, memórias alegres, de um tempo marcado pelo cuco do relógio, com cheiros florais vindo do quarto e vozes acolhedoras ao redor”. (Raquel Mathias, 2020)

**Descrição da imagem:** Boneca tipo de pano, pequena (cabe na palma da mão), com cabeça de plástico e o corpo em pano na cor amarela. Está sem a perna direita.

Em última instância, gostaria que você que chegou até aqui, realizasse um movimento de adentrar a casa, entrar no quarto, direcionar-se às gavetas e tirar cada objeto analisado de lá.

É, em realidade, afastar-se da estrutura de categorização que estabeleci. Isso porque desejo que a predominância da relação dos objetos entre si e entre os sujeitos prevaleça. O caminhar pela cultura material é extenso e penoso, e não poderia ter sido traçado sem o apoio do antropólogo Daniel Miller (2013, p.10), isso porque, conforme o autor, “A melhor maneira de entender, transmitir e apreciar nossa humanidade é dar atenção à nossa materialidade fundamental”. Neste sentido, é possível delinear que as coisas, os trechos e os objetos fazem os sujeitos. Conforme Daniel Miller (2013, p. 78):

Objetos materiais são um cenário. Eles nos conscientizam do que é apropriado e inapropriado. Nos dizem que isso é um casamento, aquilo é uma atividade impura. Mas funcionam de modo mais efetivo quando não olhamos para eles, quando apenas os aceitamos.

Em linhas de argumentação, Daniel Miller sustenta a ideia a partir do conceito “humildade das coisas”. Esse conceito delineia que os objetos são importantes não porque se apresentam cristalizadamente para os sujeitos, e sim, no argumento de que “[...] Quanto menos tivermos consciência dos objetos, mais eles conseguem determinar nossas expectativas, estabelecendo o cenário e assegurando o comportamento apropriado” (Miller, 2013, p.78)

Pareço, aqui, abrir portas e portais para a dimensão da cultura material e imaterial. Afinal, a cultura material se sustenta sem a imaterial e vice-versa? A resposta é: não. Os estanques estabelecidos servem somente para fins pedagógicos e positivistas. Daniel Miller joga luz a estas questões:

[...] não que as coisas sejam trechos tangíveis, em que podemos bater o dedão e tropeçar. Não que sejam fundações firmes e claras que se oponham à leveza ou sutileza das imagens da mente ou das ideias abstratas. É, em exemplificação, reconhecer que um ‘lugar de memória’ é constituído pela ausência do monumento, do que pela sua presença.

É, nesse sentido, portanto, que Daniel Miller sustenta que os objetos:

Funcionam porque são invisíveis e não mencionados, condição que em geral alcançam por serem familiares e tidas como dados. Tal perspectiva parece ser descrita da maneira apropriada como cultura material, pois implica que em grande parte do que nos torna o que somos existe não por meio da nossa consciência ou do nosso corpo, mas como um ambiente exterior que nos habitua e incita (Miller, 2013, p. 79).

É, portanto, na relação dos objetos com os sujeitos e dos objetos entre si, que me concentro. Considero tratar os objetos isoladamente um equívoco. Isso porque, uma mesa pode, em seu turno, ser uma escrivaninha, uma mesa de jantar ou uma mesa de cozinha. Em exemplo, o que a mesa de jantar é, por sua vez, depende do que os sujeitos estão preparados para aceitar.

Isto é, se a mesa de jantar fosse um pouco menor, talvez passasse a configurar-se como uma mesa de cozinha.

### 3.3 URSINHO POOH E A PANTERA COR-DE-ROSA: O IMAGINÁRIO SIMBÓLICO NAS INFÂNCIAS

Figura – Ursinho Pooh



Fonte: Museu das Coisas Banais (2023).

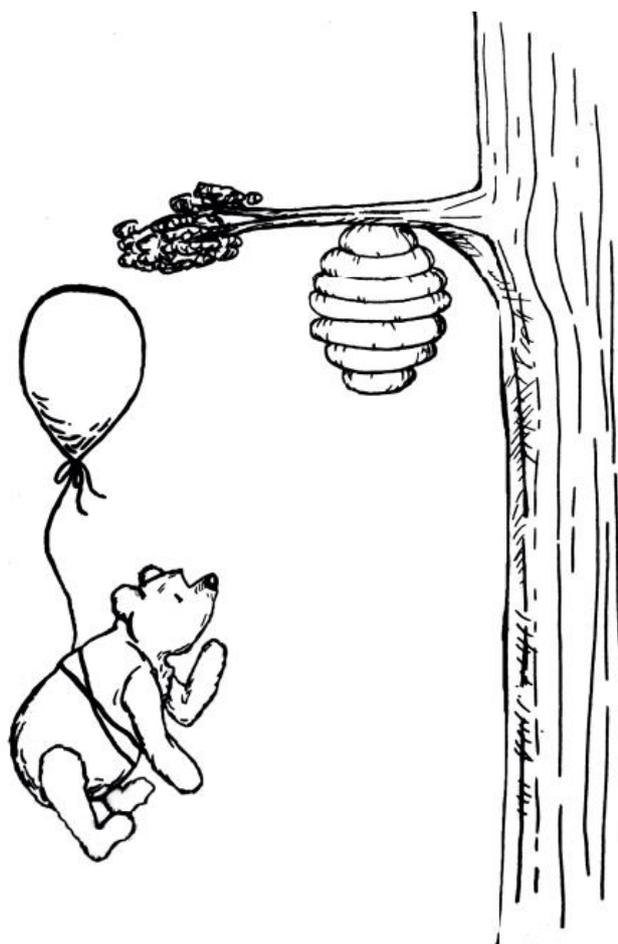
**Narrativa:** “Meu objeto é o boneco do ursinho Pooh, personagem fictício criado pelo escritor inglês Alan Alexander Milnede, que protagonizou alguns filmes e programas antigos estadunidense da Disney. Eu o comprei em 2019, em uma loja que vendia vários produtos da Disney em Copenhage. Quando eu entrei na loja, finalmente me vi em um mundo que eu sempre sonhei, um mundo mágico, e então vi o boneco, que de cara eu sabia que queria comprar. O ursinho Pooh me lembra da primeira vez que eu vi os programas da Disney, onde eu tinha um mundo só meu, que ninguém podia estragar, com toda aquela magia que absorvi e tenho até hoje e da quando eu morei em Lund, na Suécia, que eu me via em um lugar tão maravilhoso que parecia encantado, como nos cenários de filmes que eu assistia. Foi e é algo importante na minha vida porque me faz lembrar de muitas coisas, e principalmente de nunca parar de acreditar nos meus sonhos”.

**Descrição da imagem:** Boneco tipo pelúcia no formato do personagem Pooh do desenho animado O Ursinho Pooh. Colorido com o corpo amarelo, olhos e nariz na cor preta e está vestindo uma camiseta vermelha com o seu nome em amarelo no meio. Está sentado.

Em linhas de análise, concentro-me em dois trechos que demarcam minha reflexão. “Quando eu entrei na loja, finalmente me vi em um mundo que eu sempre sonhei, um mundo mágico” e “O ursinho Pooh me lembra da primeira vez que eu vi os programas da Disney, onde eu tinha um mundo só meu, que ninguém podia estragar”. É inegável a posição central do Ursinho Pooh em relação às infâncias e conforme Winnicott (1975, p. 6), “[...] não pode, na realidade, estar fora do campo daqueles cujo interesse é a magia do viver imaginativo e criador”.

Abro as portas desta análise que o ocupa o imaginário social de crianças e adultos:

Figura – Ursinho Pooh e um balão



Fonte: Winnie the Pooh, (2004)

O ursinho Pooh, portanto, me serve como fio condutor para caminhar ora pela cultura simbólica da infância, ora pela cultura material da infância. Isso porque o imaginário infantil constitui uma das formas específicas de relação das crianças com o mundo. Em diálogo com Manuel Sarmiento (2003, p. 53), “Em Freud, o imaginário infantil corresponde à expressão do princípio do desejo sobre o princípio da realidade, sendo o jogo simbólico uma expressão do consciente”. Ainda sob as contribuições de Sarmiento (2003, p. 53), “Para Piaget, o jogo simbólico é a expressão do pensamento autístico das crianças, progressivamente eliminado pelo processo de desenvolvido e a construção do pensamento racional”.

As contribuições de Manuel Sarmiento, finalmente, se fazem presente. Em linhas iniciais, para o intelectual, “[...] por culturas da infância entende-se a capacidade das crianças em construir de forma sistematizada modos de significação do mundo e de ação intencional, que são distintos dos modos adultos de significação e ação” (Sarmiento, 2003, p. 54). Embora tenha delineado a concepção de infâncias neste estudo, é bom reforçar que “afastamo-nos de uma perspectiva que ‘naturaliza’ os modos de percepção, representação e significação do mundo pelas crianças” (Sarmiento, 2003, p. 54).<sup>128</sup>

De acordo com as ideias de Luc Bigé, a leitura de objetos, fenômenos, processos e fatos podem se dar a partir de um quadrante composto por: Q1. *Conhecimento analítico*; Q2. *Conhecimento ecológico, das interações e relações*; Q3. *Conhecimento simbólico ou ciência do significado*; Q4. *Conhecimento operativo*. Em apoio substancial, Adriane Friedmann (2014, p. 21) aponta que “um conto ou uma flor podem constituir uma harmonização destes quatro quadrantes. São, ao mesmo tempo: objetos, modos relacionais, símbolos portadores de significados e a expressão de um arquétipo.

---

<sup>128</sup> Navegar pelo universo simbólico das infâncias através do ursinho Pooh implica trazer à tona seus companheiros: Abel, Bisonho, Christopher Robin, Leitão, Tigrão, Corujão, Can e Guru. Implica trazer em primeiro plano o conceito “quatro quadrantes”, que, por sua vez, é a ideia de ampliar a leitura de mundo para além do ponto de vista estritamente científico-analítico-racional-materialista. Cf. Friedmann (2014)

Figura – Quadrante

<b>Conhecimento operativo</b> Mundo do sagrado que se expressa no homem pelo seu "instinto de transcendência", seu desejo permanente de superação.		<b>Conhecimento simbólico</b> Mundo "imaginal" que se expressa no homem pela utilização de símbolos para responder à sua necessidade de significados.
<b>Conhecimento científico</b> Mundo físico que se expressa no homem por sua necessidade de alimento.		<b>Conhecimento ecológico</b> Mundo biológico que se expressa no homem pela capacidade de ligar-se ao que não é ele.

Fonte: Friedmann (2014).

Quero, portanto, ater-me especificamente, ao terceiro quadrante Isso porque, diálogo com Adriana Friedmann (2014, p. 21), em que o “terceiro inclui uma geografia do imaginário, a forma como arquétipos se relacionam: os mitos, os contos e os sistemas analógicos veiculam as grandes imagens metafóricas que nos ajudam a decodificar este mundo”. Trata-se, em seu turno, de dar atenção às relações e às interações, e, sobretudo, aprofundar o olhar para a criança, que, no dizer de Friedmann (2014, p.23), é “ultrapassar a ideia de fazer uma leitura ‘analítica’ para a ideia de fazer leituras ‘simbólicas e analógicas’”.

Nesse sentido, atento-me ao conceito de *olhar*, pois olhar é diferente de observar. Aprofundar o olhar para as infâncias, é, portanto, “olhar com a inteireza, a presença, os olhos, os ouvidos, o coração”. Conforme Adriana Friedmann (2014, p. 24), “O objeto fala para o nosso olhar. O sentimento pode estar no presente, no passado e no futuro. É a transformação do objeto em figura com o movimento e vida”.

É, portanto, nesse sentido, que Friedmann entende que:

Olhar tem a ver com atenção e com todos os sentidos. Para a educação da alma esta diferença é muito importante. Nesta forma de olhar não há uma verdade porque a sensação é uma maneira de torna-se. O materialismo reduz o mundo a pequenas ideias que conseguimos captar através da experiência: a visão torna-se restrita e perde-se a visão mais ampla e profunda do mundo (Friedmann, 2014, p. 24).

É, portanto, com este olhar que encaro o ursinho Pooh e seus amigos. É com o olhar de abertura, relacionado ao devir e à potencialidade, isto é, com o vir a ser e a tornar-se. Em seu turno, faço um caminhar pelo símbolo, pela imagem e linguagens simbólicas. O ursinho Pooh e seu universo apresentam esses três conceitos básicos para um delinear e reflexão do universo

simbólico infantil. Entendo o conceito de *símbolo* a partir das concepções de Adriana Friedmann (2014, p. 27): “o símbolo como uma das possibilidades de significação oculta de uma expressão, da representação de uma ideia, de um conceito, de um ser, de uma emoção ou de um objeto”.

Figura – Ursinho Pooh e Christopher



Fonte: Winnie The Pooh (2004)

O ursinho Pooh, em um só tempo, pode ser considerado uma representação concreta ou abstrata, isso porque o símbolo tem a potencialidade de ser expresso por meio de um movimento, uma brincadeira, um sonho ou um relato de imaginação ativa. Em outro turno, essas representações cristalizam-se sob a forma de imagens, que, no dizer de Friedmann (2014, p.15), “as imagens internas são aquelas que provêm do interior da criança e que tomarão forma de imagens externas quando expressas através da arte, do movimento, do gesto, da brincadeira, da palavra, da escrita, etc.”

Aqui uma porta se abre, ou seria melhor dizer um portal? A relação entre o ursinho Pooh e Christopher Robin ou entre o ursinho Pooh e seus milhares de companheiros, crianças ou não, cristaliza a potencialidade do universo simbólico das infâncias e do imaginário social.

A contribuição de Gaston Bachelard novamente se faz presente, isso porque, conforme Sandra Ritcher (2006, p. 243):

Abordar a experiência poética em sua dimensão educativa, desde o pensamento de Bachelard, exige acolher a imaginação criadora como ato alimentado pelo corpo operante no instante da ação no mundo. Aqui, a imaginação não se encerra na “mente”, mas se espalha pelos gestos e se realiza enquanto atualização de virtualidades do corpo interrogado pelas coisas que exigem nossas forças, tornando a noção de provocação indispensável para compreender o movimento intensivo do ato de aprender a estar em linguagens. Provocação que exige a decisão de começar algo no mundo.

Em Gaston Bachelard, há uma infância potencial que habita em mim e em você. De acordo com Adriana Friedmann (2014, p. 30), “existe uma interioridade na criança que se apresenta como um espaço misterioso, imaginário, invisível, escondido, no qual moram segredos, lembranças ou até infortúnios”.

Às vezes, o Ursinho Pooh gosta de algum tipo de jogo quando desce as escadas, e às vezes ele gosta de se sentar calmamente em frente a lareira e ouvir uma história.  
 “E sobre uma história?” disse Christopher Robin.  
 “O que sobre uma história?” Eu disse.  
 “Você poderia muito por favor contar uma ao Ursinho Pooh?”  
 “Suponho que eu poderia”, eu disse. “De que tipo de histórias ele gosta?”  
 “Sobre si mesmo. Porque ele é esse tipo de urso”  
 “Oh, eu entendo.”  
 “Então você poderia muito por favorzinho?”  
 “Vou tentar”, eu disse. (Winnie The Pooh, 2004)

A imaginação, é, antes de tudo, inacabamento. É atualização de virtualidade no corpo, e, portanto, jamais se encerra na mente. De acordo com Francisco Jódar e Lucía Gómez (2002, p. 37), o “Corpo é sempre transação, experiência da liberdade e de seus limites [...] é só nesse despejo que é possível se (re)criar”. A criança, em seu turno, opera no exercício da desformalização, isso porque ocupa os espaços com intensidade, se solta, é levada por sons, sabores, saberes, caminhos, é no extremo uma fonte de inquietude. É preciso viver e só se vive morrendo. Ursinho Pooh e seus amigos poderiam facilmente ser os amigos invisíveis de Christopher Robin, isso porque “muitas crianças têm amigos invisíveis com os quais falam, brincam, sonham, convivem, dão nome e criam um universo que, para nós adultos, é realmente impenetrável” (Friedmann, 2014, p. 31). A criança, é, portanto, sensível ao novo, e, portanto, a imaginação, em seu turno, possibilita à criança acessar coisas novas, esboçar o tempo presente e o tempo futuro.

É, em seu tempo, no dizer de Gaston Bachelard e Beatriz Rosas (1994, p. 9), dar atenção à relação com a natureza, isso porque é a principal substância material da imaginação infantil. Nesse sentido, “o devaneio na criança é um devaneio materialista. A criança é um materialista nato. Seus primeiros sonhos são os sonhos das substâncias orgânicas”. De acordo com Girardello (2011, p. 80), “o poder sugestivo da natureza para criança também se produz na

escala mais doméstica e próxima dos jardins, quintais e parques. Em De Lauwe (1991, p. 268), “o jardim faz parte da vida imaginária da criança, mesmo que a criança não tenha a sorte de viver em um jardim, um pequeno recanto de natureza lhe é suficiente para recriar seu mundo imaginário”.

É, portanto, sobre esse mundo mágico que nosso narrador se refere em sua narrativa. É, em possibilidade, a “floresta Sanders”, na qual Christopher Robin, Pooh e seus amigos elaboram, reelaboram e constroem a imaginação sem cessar. É, portanto, na floresta que a criança é livre em seus desvaneios, em seus diálogos com amigos reais ou fictícios. A criança tece dimensões na dialética entre o real e o imaginário, a multiplicidade de pedras, coisas, brinquedos e brincadeiras é arrastada para os quartos, quintais, jardins e florestas, juntamente com a possibilidade do novo. E reconhecer a floresta Sanders como possível rizoma, como linhas de fuga, é, no delinear de Deleuze e Guattari (1995, p. 36), um ato de criação: “faça rizoma, não raiz [...] nunca semeie, pique! Não seja nem uno nem múltiplo, seja multiplicidades [...] um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser”.

Figura – Pantera Cor-de-Rosa



Fonte: Museu das Coisas Banais (2023).

**Narrativa:** “*Meu objeto é o boneco da Pantera Cor de Rosa, personagem de uma série animada, The Pink u Show, produzido em 1969. Meus pais compraram para mim por volta dos três ou quatro anos, em uma de nossas idas ao Beto Carrero World, pois eu amava o desenho dela. Ele é o vislumbre da minha infância, levava-o a todos os lugares comigo, era mais que um simples brinquedo, foi meu melhor amigo. Esse boneco me lembra a toda a magia da infância, e como eu era uma criança com muita imaginação e brincava sem pensar no amanhã, pensando que tudo era possível. Um personagem sem faixa etária, que encantava a todos, além de marcar a geração de muitas pessoas. Minha história deve ser lembrada não apenas por causa de mim, mas sim por todas as pessoas e suas infâncias, em que um simples personagem mudava tudo, e a magia presente nas coisas simples eram as melhores. Não devemos esquecer como este simples personagem alegrou dias e os encheu de amor, como marcou pessoas, assim como eu”.*

**Descrição da imagem:** Boneco tipo pelúcia, no formato de uma pantera do desenho animado, A pantera cor de rosa. Colorido, possui o corpo rosa com detalhes em branco, possui sobrancelhas, olho e nariz bordado na cor preta. Está sentado.

A narrativa implica debruçar-se sobre o devir-criança: “*Esse boneco me lembra a toda a magia da infância, e como eu era uma criança com muita imaginação e brincava sem pensar no amanhã, pensando que tudo era possível*”. Inauguro as contribuições do historiador José Assunção de Barros. A orientação do intelectual é enfática e seguirei à risca: “[...] devemos pensar a memória como instância criativa, como uma forma de produção simbólica, como dimensão fundamental que institui identidades e assegura a permanência de grupos”. O narrador afirma: “*minha história deve ser lembrada não apenas por causa de mim, mas sim por todas as pessoas e suas infâncias, em que um simples personagem mudava tudo, e a magia presente nas coisas simples eram as melhores*”<sup>129</sup>.

O empenho em reconstituir e reorganizar suas lembranças implica também em recorrer às lembranças de outros. O desejo de ter sua história lembrada para além da dimensão individual, certamente corrobora o conceito de memória coletiva, isso porque “A memória individual requer como instrumental palavras e ideias, e ambas são produzidas no ambiente social” (Barros, 2009, p. 44).

---

<sup>129</sup> Narrativa recolhida do MCB em 2022.

Christopher Robin, Ursinho Pooh e seus amigos merecem um descanso na floresta Sanders. No entanto imagino: como seria um *feat* entre o Ursinho Pooh e a Pantera Cor-de-Rosa? Penso como seria se tingíssemos a floresta Sanders de rosa. É claro, com autorização do Ursinho Pooh e seus amigos ou não, já que a Pantera Cor-de-Rosa é atrevida. Tanto o Ursinho Pooh quanto a Pantera Cor-de-Rosa ocupam um espaço significativo no imaginário simbólico de crianças e adultos. A Pantera Cor-de-Rosa é uma obra permeada de elementos visuais que a inscrevem mundialmente. A obra segue um estilo “mudo”, que embora não seja utilizado hoje, ainda detém seu espaço na televisão.

A convergência entre Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Félix Guattari contempla aspectos sociais, históricos e psicológicos, lançando luz nos estudos acerca da importância da brincadeira para o desenvolvimento do sujeito inscrito na cultura. De acordo com Marie Claire Sekkel (2016, p. 86), “O brincar é uma atividade fundamental presente em todas as culturas, e é objeto de estudo em várias áreas do conhecimento”. Ainda neste caminho, o historiador Johan Huizinga pontua em seus estudos a essencialidade da brincadeira inscrita na cultura: “É no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve” (Huizinga, 2007, p. 1). Nesse sentido, caminhar pela dimensão das infâncias e da cultura material das infâncias sem pontuar a relação inseparável ao conceito de brincar é um equívoco grave, que não será inscrito neste estudo.

Em Walter Benjamin, a lei da repetição organiza todas as brincadeiras, isso porque, “A essência do brincar não é ‘fazer como se’, mas um ‘fazer sempre de novo’, transformação da experiência mais comovente em hábito” (Benjamin, 1995, p. 102). É possível ir além e ampliar que a lei da repetição organiza não somente as brincadeiras, mas os desejos e as intenções do sujeito. A ideia de mimese adquire importância central nas reflexões do intelectual, uma vez que, inscrita na origem da linguagem, determina, em seu turno, as funções superiores do sujeito, e que, portanto, traduz que a “[...] capacidade mimética humana não desapareceu em proveito de uma maneira de pensar abstrata e racional, mas se refugiou e se concentrou na linguagem e na escrita” (Gagnebin, 1993, p. 96).

De acordo com Marie Claire Sekkel (2016, p. 92), em Walter Benjamin, “A brincadeira é a escola da faculdade mimética. Existem semelhanças na natureza que podem ser reconhecidas, mas a possibilidade de produzir semelhanças é exclusivamente humana e infinita”. Em um contraponto, a mimesis não resulta em igualdade, e sim, em semelhanças.

A lógica da semelhança opera na ideia da centralidade do sujeito e da sua capacidade de perder-se em elementos externos a ele. Em clareza, esse “perder-se” significa, em seu turno, estabelecer novas relações com outros mundos, sujeitos, situações e objetos. E, a partir desses vínculos, esvaír-se novamente e retornar a si, afetado ou transformado pela experiência.

Em definição, Maria Claire Sekkel pontua:

Cabe bem aqui o neologismo *outrar-se*. Em outra direção, as semelhanças permitem tornar o mundo externo familiar, investindo-o de ideias, sentimentos e ações com potencial transformador. Tornar familiar pode ser um mecanismo eficaz de aplacar a angústia diante do desconhecido. Pode também servir à finalidade do conhecimento. É o movimento de mundos que se engendram. A percepção de semelhanças inaugura o vislumbrar de novas possibilidades de relação entre mundos, e é sempre percepção de outro (Sekkel, 2016, p. 92).

Dessa forma, aqui adoto o neologismo da criança em um movimento de “*outrar-se*”, que, em seu turno, se dá pela insaciabilidade substanciada na ideia de a criança não querer repetir sempre as mesmas brincadeiras, o que a mobiliza, inscrita na cultura, em busca de novas brincadeiras, novos refazeres e novas experimentações. É, portanto, entender que

As crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma relação nova e incoerente. Com isso as crianças formam seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande. Dever-se ia ter sempre em vista as normas desse pequeno mundo quando se deseja criar premeditadamente para crianças e não se prefere deixar que a própria atividade – com tudo aquilo que é nela requisito e instrumento – encontre por si mesma o caminho até elas (Benjamin, 2002, p. 103-104).

Para Walter Benjamin, “As crianças se divertem muito mais com os animais que falam e agem como os homens que com os textos mais ricos de ideais” (Benjamin, 2009, p. 238). O brincar é um entrelaço de dimensões, isso porque implica na relação do sujeito com o objeto. Nesse sentido, brinquedo deve ser entendido como suporte do jogo das semelhanças, pois é um caminho para o conteúdo imaginário que está presente na brincadeira, que, em seu turno, “impulsiona o voo livre sobre mundos. As diferenças nos dão contorno e realidade nesse processo de transformações sem fim que o esquecimento guarda e a memória acessa” (Sekkel, 2016, p. 93). Em uma clara aproximação e convergência entre os teóricos, de acordo com Winnicott (1975, p. 76), “A criança traz pra dentro dessa área da brincadeira objetos ou fenômenos oriundos da realidade externa [...] no brincar, a criança manipula fenômenos externos a serviço do sonho e veste fenômenos externos escolhidos com significado e sentimento onírico”.

Se, no dicionário, o termo “brincar” se traduz em “Divertir-se com jogos infantis; entreter-se com objetos ou atividades lúdicas”, já os afastei parcialmente dessa definição que não contempla as perspectivas benjaminianas e winnicottianas. Na esteira da reflexão, centrado

em Winnicott, a brincadeira abre portas e portais para que o indivíduo possa ser criativo, e que, no dizer de Winnicott, é somente na criatividade, sendo criativo, que o sujeito descobre o *Eu*. Em outros termos, “É no brincar, e talvez apenas no brincar, que a criança ou o adulto fruem na sua liberdade de criação [...] é no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral” (Winnicott, 1975, p. 80).

Figura – My Little Pony



Fonte: Museu das Coisas Banais (2023).

**Narrativa:** “Desde o ano de 1999, eu faço parte de um grupo e amigos e artistas que eu conheci pela Internet. Por eles serem todos estrangeiros, eu não os conhecia pessoalmente, mas eles foram os meus amigos mais íntimos durante todo esse tempo. Em 2016, eles me apresentaram à série animada ‘My Little Pony: A Amizade É Mágica’, e eu acabei tornando-me um fã da série. Em 2018, em uma visita à cidade de Rivera, eu encontrei essa pelúcia da personagem Pinkie Pie, que até então não era minha favorita, mas houve uma empatia e um apego imediato por ela. Nesse mesmo ano, ela me acompanhou na viagem que fiz para visitar esses mesmos amigos, a terceira visita que eu fizera até então. O nome da pelúcia vem da junção de Pinkie

*Pie, o nome da personagem em si, e 'waifu', um termo usado principalmente por fãs de animação japonesa para designar uma personagem feminina pela qual se tem preferência. Em pouco tempo, a Pinkie tornou-se um amuleto, um símbolo de proteção, de bondade e de celebração da vida e do apreço pelo singelo e pelo gentil, e deu origem à canção 'Pinkie Pwaifu', gravada e lançada por mim no disco 'O Cinismo Meigo', de 2018. Pinkie unifica várias pontas na minha vida. Ela representa a importância de manter amizade com quem se pode compartilhar uma paixão, por mais simples que ela seja, e também representa a realização do sonho adolescente de conhecer esses amigos, que, por mais de uma década, eram visíveis apenas como texto em janelas de chat e fóruns de discussão. Além de ser uma maneira de abraçar e acolher a criança interior, ela também sintetiza minha evolução e libertação como músico, artista e indivíduo, e minha necessidade de conectar-me ao mundo através da livre expressão de emoções que costumam ser ocultadas, seja por vergonha ou medo. Pinkie é uma figura libertadora e acolhedora, uma lembrança, mesmo em tempos sombrios, de que ainda há motivos para encarar o mundo dia após dia”.*

**Descrição da imagem:** Boneco tipo pelúcia, no formato de um pônei, colorido com o corpo na cor rosa clara e a crina e cauda na cor rosa, olhos azuis e pretos com pequenos detalhes em azul pelo corpo.

A Pantera Cor-de-Rosa chamou atenção de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, p. 18), pois a pantera “[...] nada imita, nada reproduz; ela pinta o mundo com sua cor, rosa sobre rosa, é o seu devir-mundo, e forma a tornar-se ela mesma imperceptível”. Aqui, reconheço a centralidade da brincadeira para o desenvolvimento do ser humano. Em linhas de aproximação, optei por analisar o pônei cor-de-rosa e o depoimento do narrador Fernando Couto (2020), que dá centralidade à temática proposta:

[...] a Pinkie tornou-se um amuleto, um símbolo de proteção, de bondade e de celebração da vida e do apreço pelo singelo e pelo gentil, e deu origem à canção 'Pinkie Pwaifu', gravada e lançada por mim no disco 'O Cinismo Meigo', de 2018.

Além de ser uma maneira de abraçar e acolher a criança interior, ela também sintetiza minha evolução e libertação como músico, artista e indivíduo, e minha necessidade de conectar-me ao mundo através da livre expressão de emoções que costumam ser ocultadas, seja por vergonha ou medo. Pinkie é uma figura libertadora e acolhedora, uma lembrança, mesmo em tempos sombrios, de que ainda há motivos para encarar o mundo dia após dia (Couto, 2020).

Inicialmente, gostaria de realizar um breve recuo ao processo de construção do que hoje conhecemos como *My Little Pony*. Em 1981, antes de ser uma franquia consolidada, a Hasbro

produziu um cavalo de brinquedo e intitulou como *My Pretty Pony*. O cavalo de brinquedo naquele contexto foi criado para fazer frente a brinquedos destinados ao público infantil feminino da década de 1980, como a boneca *Barbie* e por outro lado ao público infantil masculino como a franquia *Transformers*. De acordo com Flavio Lopes Dinali e Marcella Schneider Faria-Santos (2019, p. 71), “os brinquedos eram pôneis de plástico e acrílico com crinas e caudas artificiais, com dispositivos dentro do corpo para fazer certas partes terem movimentos diferenciados”.

A segunda e a terceira gerações da franquia procuraram atender às demandas contemporâneas. Em 1997, a franquia direcionou seus olhares para os adolescentes, adicionando elementos do cotidiano, como a procura de novas carreiras e profissões, dia a dia escolar e a inclusão de personagens masculinos. Em 2003, apostou-se novamente nos elementos de fantasia. Conforme Dinali e Faria-Santos (2019, p. 72), “fizeram com que o produto fosse o receptáculo do tradicional estereótipo do ‘brinquedo de garota’ associado a franquias como ‘Barbie’, ‘Polly Pocket’. É, nesse sentido, que se abandonou a tendência dos arcos e das histórias interligadas, possibilitando alcançar um público-alvo que pouco dava atenção a estes elementos.

A quarta geração, na qual o narrador está inserido, adquire uma peculiaridade, pois se caracteriza como “Bronies”. De acordo com Dinali e Faria-Santos (2019, p. 72), “Lauren Faust foi chamada em 2009 para fazer parte da equipe de produção do novo desenho animado para a franquia de cavalos coloridos, denominado *My little Pony: A amizade é mágica*”. Segundo Dinali e Faria-Santos (2019, p. 73), o desenho animado e a nova geração

Centraliza[m]-se sobre a introvertida pônei unicórnio Twilight Sparkle viajando para a cidade pacata de Ponyville sob ordens de sua professora, a Princesa Celestia, para entender o que é amizade e conhecer outras pessoas. Tornando-se companheira para a trabalhadora rural Applejack, a animada Pinkie Pie, a competitiva Pégaso Rainbow Dash e sua tímida amiga Fluttershy, e a unicórnio estilista Rarity, juntamente do assistente dragão de Twilight, Spike, o grupo embarca em diferentes aventuras para entender os diferentes aspectos de amizade e convivência com o outro, mas seguindo uma lógica de busca e exploração que expande o mundo visto no universo da franquia neste presente momento. Neste presente momento, o programa tem oito temporadas completas, uma série e web-série em “spin-off” dentro da mesma continuidade do show chamada “Equestria Girls” com sua própria série de brinquedos e produtos adjacentes, e um filme lançado aos cinemas em 2018, com a promessa de uma nona temporada em 2019 antes do término do programa em 2020.

Os “Bronies” surgem neste período, isso porque a animadora objetivou mudar a noção do público em relação ao produto, dando foco a uma narrativa direcionada às dimensões da amizade e da moral. O desenho animado, em seu turno, atraiu homens, jovens e adultos, formando assim a “Comunidade Brony”.

A linguagem mais ampla e as referências a desenhos e produtos dentro do campo “*geek*” são fatores essenciais que contribuíram para o engajamento do público adulto. Após breve recuo, debruço-me na centralidade que implica a narrativa. Nesse sentido, tratei sobre a importância do objeto, como âncora do sujeito no mundo. Pinkie, em seu turno, é um amuleto, um objeto libertador, que possui um agenciamento significativo frente ao seu possuidor, isso porque parece ser capaz de encarar diferentes tempos/temporalidades.

Percebe-se, ao longo das análises dos objetos que foram doados ao Museu, que alguns elementos que contornam as trajetórias das pessoas são minúcias de seus desejos, seus sonhos, sua imaginação. Demarcam narrativas que estão carregadas de afetos e que podem contribuir para contar histórias de vida de pessoas de diferentes faixas etárias em espaços educativos, a partir dos objetos de um museu das coisas banais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escrita das considerações finais, por sua vez, é cansativa. É imperativo retomar que este estudo é, antes de mais nada, um inacabamento, uma linha de fuga, uma ruptura que cria outros caminhos e abre novas perspectivas. Esta dissertação, assim como o seu artesão, sofreu alterações ao longo dos dois anos de pesquisa. Caminhei por períodos doces, amargos, salgados, alegres e tristes. Em cada etapa deste percurso, há rastros e vestígios de felicidade, alegria, tristeza, cansaço, angústia, dúvidas e ansiedade. Dessa forma, este percurso tem sua pausa aqui.

Como mencionado na introdução, este estudo conduzirá a outros lugares, assim como seu artesão. A preparação do terreno foi necessária, e o desaguar em outros terrenos é mais emergente do que nunca. Ao longo deste estudo, a relevância da temática mostrou-se por diversas facetas, seja pelo referencial teórico delinear, seja pelos objetos e narrativas apresentados. A cada período de escrita, outras questões, que não as já estabelecidas, povoaram meus pensamentos, meu ser, me deixaram inquieto, e, de fato, a obra deve afligir o autor, até que este se pergunte se está satisfeito ou insatisfeito com as linhas tecidas.

Ao longo da trajetória como historiador, os estudos sobre casas, quartos e objetos tornaram-se fascinantes, mas também extremamente complexos. Não poderia ser diferente, os lugares são complexos, ora atravessam os sujeitos, ora são os próprios sujeitos que os atravessam. A relação entre a história, a educação e a memória, por meio dos objetos, é muito mais ampla do que poderia imaginar ao elaborar o anteprojeto em meados de 2021. De modo a ocupar grande parcela dos meus esforços, das minhas leituras e dos espaços do meu armário com livros e textos, a memória esteve presente, desde 2019, nos meus estudos em relação a museus e objetos, mesmo que, ingenuamente, naquele período, eu não tenha conseguido perceber com exatidão.

Ao conversar sobre memória, museus e objetos, fui levado a lugares, leituras e reflexões que, ao longo deste caminho, exprimi incessantemente, sem perder o foco e objetivo desta pesquisa. A partir dos objetos e narrativas, tornou-se possível estabelecer diálogos sobre a memória, a infância e os museus.

Tornou-se possível também dialogar sobre os sujeitos, sentimentos, desejos, afetos e imaginações. Essas miudezas, para as quais não damos a devida atenção no dia a dia, estão sendo estilhaçadas, perdendo cada vez mais espaço para a crueldade do cotidiano. Essas miudezas para as quais Walter Benjamin dedicava tanta atenção. Operar no campo da memória tornou-se, portanto, um caminhar pelos cacos, estilhaços e fragmentos. Incisivamente, sustento que operar sob os estilhaços é mais relevante do que nunca. Afinal, somos a sociedade dos

estilhaçados, constantemente cansados, deprimidos, tristes, intensamente envolvidos pelas violências e excessos. É nos estilhaços que historiadores, historiadoras e educadoras exercem seu papel, como afirma Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 54): “o historiador não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado”. Gagnebin é ainda mais incisiva: “aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste – aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes” (Gagnebin, 2006, p. 54.)

O primeiro capítulo deste estudo forneceu as condições para que você, leitor, pudesse caminhar ao longo deste estudo. Uma caminhada pelos estilhaços, sem a obrigação ou dever de recolhê-los, mas sim com a responsabilidade de olhar, sensibilizar-se, dar atenção. Compreender o campo da memória social e as várias facetas da memória, contribui, especialmente, ao pesquisador dedicado a ciências humanas, a caminhar por outros objetos de estudos, ciente do terreno em que está pisando.

A relevância deste estudo também está no cessar, descontinuar, interromper, findar, deter e todos outros verbos possíveis. É um descontinuar do cotidiano, é um estudo que cumpre os objetivos propostos, agrega academicamente, apresenta um entrelaçar teórico entre memória, infâncias e objetos. É um estudo que explora outros campos, e o desejo do autor provoca esse alargamento, que, em seu turno, é expresso na escrita, de um cessar das aflições e das intempéries, mesmo que por alguns instantes. Há intencionalidades, afetos e experiências nas linhas tecidas. Por essa razão, há um pedido na introdução bem evidente: sensibilidade ao olhar novos caminhos.

Falar sobre o Museu das Coisas Nada Banais é também falar de um lugar e um não-lugar de aprendizagem. É reconhecer a importância deste espaço inserido nas estruturas não formais de educação como incentivador de uma museologia participativa, de uma cultura participativa. O segundo capítulo, embora curto, abordou essas questões, exprimiu os lugares e não-lugares nos quais o Museu das Coisas Nada Banais toca, sensibiliza e atravessa. Além disso, quis mostrar ao leitor as facetas da museologia, um anseio pela museologia social, museologia do afeto e museologia do deslimite, todas amplamente promovidas por autores que observam os museus como espaços nos quais a vida reverbera. Claro, há outras museologias que merecem atenção, como a Museologia de Gênero, mas essa ficará para um próximo encontro.

O terceiro capítulo quis mostrar, desnaturalizar, causar estranhamento ao leitor. Pensar as infâncias exige estes três aspectos. Além disso, quis aproximar as infâncias dos lugares nos quais elas tecem o mundo. As infâncias, as crianças, e aqui abandono brevemente essa

preocupação com os termos. As crianças, são, em última instância, os rizomas, condição e promessa do vivo. A modernidade e o conservadorismo tentam domesticar as infâncias dia após dia, reinventando-se e buscando diversos instrumentos, mas é preciso afirmar: é uma luta perdida. Hansen e Fenati (2006, p.6) salientam que no dizer de Walter Benjamin “Sejam quais forem as forças, a infância resiste”. E até aqui as infâncias resistem e pesquisas como essas e outras que abordam as infâncias são instrumentos e escudos nesta luta. A importância deste capítulo é fundamental, pois, em um só tempo, fundamenta e sensibiliza o leitor para encarar os objetos.

O quarto capítulo ensaiou uma análise biográfica dos objetos que escolhi me debruçar. Neste ponto focal, muitos objetos foram deixados de lado, não somente os objetos, mas as narrativas também. É como alertei na introdução: não há tempo para tudo. Caminhar pelos objetos, pelo Ursinho Pooh, pela Pantera Cor-de-Rosa, pela boneca Sooraya, pela boneca Fafá, a boneca Russa, a boneca de pano chamada de Anjo da Guarda, pelo Ovo Ralopib, sem dúvidas, tornou-se um percurso lento, cansativo, ora fluido, ora truncado. Se vocês soubessem a quantidade de meses que a Pantera Cor-de-Rosa ocupou meus pensamentos...

Os objetos analisados, portanto, permitiram-me, juntamente às narrativas, explorar as diversas facetas da memória e, também, tecê-la juntamente a outras categorias; se a boneca Sooraya e a sua narrativa implicou tratar sobre memória, brinquedo e gênero, a boneca Russa implicou tratar sobre como o objeto envelhece com o seu possuidor, e que, portanto, pode se tornar um objeto ritualizado. Em continuidade, o Ursinho Pooh e a Pantera Cor-de-Rosa possibilitaram-me ser criativo ao analisar por meio da memória e do universo simbólico das infâncias, igualmente ocorre com o Ovo Ralopib, que me permitiu operar sobre a memória em tempos de pandemia.

O Museu das Coisas Banais é, antes de tudo, um museu no qual a vida reverbera por meio das narrativas e, sobretudo, dos objetos. É um museu dos estilhaços, onde encontrei objetos e narrativas que resistem à força do tempo. É um museu rizomático, que jamais se encerra em si. É um museu que de banal não tem nada. Não há desperdícios, todos os objetos, narrativas, oficinas e ações abrem portas e portais para novas leituras de mundo. Queria eu “guardar tudo que amo no castelo da minha imaginação, mas eu vejo a vida passar num instante, será tempo o bastante que tenho para viver? Eu não sei. Eu não posso saber”<sup>130</sup>. Gostaria de ter mais tempo para dedicar-me aos outros objetos, às narrativas e, quem sabe, até mesmo, procurar

---

<sup>130</sup> Principia. Emicida.

pessoalmente esses sujeitos. Gostaria de ter mais tempo para dedicar-me a estes estilhaços que espalham a vida.

Vida longa ao Museu das Coisas Nada Banais.

## REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica. **Revista História da Educação**, v. 7, n. 14, p. 79-95, 2003.
- ABREU, Regina. Chicletes eu misturo com bananas? Acerca da relação entre teoria e pesquisa em memória social. In: DODEBEI, Vera; GONDAR, Josaida. (org.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: DPA, 2006. v. 1. p. 20-34.
- ACHILES, Daniele; GONDAR, Jô. A memória sob a perspectiva da experiência. **Revista Morpheus-Estudos Interdisciplinares em Memória Social**, v. 9, n. 16, p. 174-196, 2016.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Porto: Apostolado da Imprensa, 1984.
- ALBJERG, Victor. History through biographical lenses. **The Social Studies**, v. 38, n. 6, 1947.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2008. (Coleção Travessia do século).
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Tópicos).
- BACHELARD, Gastón; ROSAS, Beatriz Murillo. **A terra e os seguidores da vontade**. México: Fondo de cultura econômica, 1994.
- BARROS, José D' Assunção. História e memória—uma relação na confluência entre tempo e espaço. **Mouseion**, v. 3, n. 5, p. 35-67, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011. (Obras Escolhidas, 1).
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. 4. ed. São Paulo: Summus, 1984. (Novas buscas em educação, n. 17).
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2009. (Obras escolhidas, 2).
- BENJAMIN, W. O contador de histórias: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Benjamin, W. **A arte de contar histórias**. São Paulo: Hedra, 2018. p. 19-58.
- BERNARDO, Gustavo. **Redação inquieta**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.
- BEZERRA, Daniele Borges; SERRES, Juliane Conceição Primon. O Museu das Coisas Banais entrevista o antropólogo Joël Candau. **Expressa Extensão**, v. 20, n. 1, p. 13-16, 2015.

- BEZERRA, Daniele Borges; OLIVEIRA, Priscila Chagas; SERRES, Juliana Conceição. Cibermuseus e memória na rede: o Museu das Coisas Banais (MCB) como meio e lugar de memória. **Museologia e Patrimônio**, v. 9, n. 2, p. 137-159, 2016.
- BIANCONI, Maria Lúcia; CARUSO, Francisco. Educação não-formal. **Ciência e cultura**, v. 57, n. 4, 2005.
- BOSI, Ecléa. A pesquisa em memória social. **Psicologia USP**, v. 4, n. 1-2, p. 277-284, 1993.
- BOSI, Ecléa. Tempos vivos e tempos mortos. In: BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 23-25.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOSI, Ecléa; BRUCK, Mozahir Salomão. Memória: enraizar-se é um direito fundamental do ser humano. **Revista V!RUS**, São Carlos v. 1, n. 15, 2017.
- BRANDÃO, José M. Ação cultural e educação em museus. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 5, n. 5, 1996.
- BRITTO, Clovis Carvalho. “**Nossa maçã é que come Eva**”: a poética de Manoel de Barros e os lugares epistêmicos das museologias indisciplinadas no Brasil. Tese (Doutorado em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2019.
- BROUGÈRE, Gilles. **Brinquedos e companhia**. Porto alegre: Artmed, 2004.
- BROUGÈRE, Gilles; FRANÇA, Gisela Wajsko. **Brinquedo e cultura**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2008. (Coleção questões na nossa época; v. 43).
- CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapa da interculturalidade**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- CANDAU, Joël. **Antropologia da memória**. Tradução: Miriam Lopes. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.
- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. 5. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2019.
- CARBONE, Helene Gomes Sacco. **Casa-movente (A1 [infinito]: diário de construção**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- CARVALHO, Ana. Decifrando conceitos em museologia: entrevista com Mário Caneva Moutinho. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 4, n. 8, p. 252-269, 2015.

- CARVALHO, Cibele Noronha de. Quartos das crianças contemporâneas: a construção de um novo objeto de pesquisa. **Pro-Posições**, v. 30, p. 1-22, 2019.
- CECHIN, Michelle Brugnera Cruz; SILVA, Thaise da. Assim falava Barbie: uma boneca para todos e para ninguém. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 24, p. 623-638, 2012.
- CHAGAS, Mario. Lugares de reflexão: museus como conectores de culturas, tempos, pessoas e grupos sociais. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL ICOM/DEMIST, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ICOM/DEMIST, 2013.
- CHAGAS, Mário. Memória e poder: dois movimentos. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 19, n. 19, 2002.
- CHAGAS, Mario. Millôr Fernandes e a nova Museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 2, n. 2, 1994.
- CHAGAS, Mário de Souza. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 13, n. 13, 1999.
- CHAGAS, Mário. *et al.* **Museu**: coisa velha, coisa antiga. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1987. CHAGAS, Mário de Souza. *et al.* Museus e Público Jovem: percepções e receptividades. **Museologia e Patrimônio**, v. 3 n. 1, jan./jun. 2010.
- CHAGAS, Mário de Souza. **A imaginação museal**: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.
- CHAGAS, Mário de Souza. Os museus e as novas formas de institucionalização das memórias: tecnologias e práticas sociais. **Comunicações do ISER**, Rio de Janeiro, v. 59, p. 55-60, 2004.
- CHAGAS, Mario de Souza. **Terracidade**. Rio de Janeiro: Espirógrafo Editorial, 2019.
- CHAGAS, Mário de Souza; VARINE, Hugues de. Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mário Chagas. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 5, n. 5, 1996.
- CHAUÍ, Marilena. Homenagem a Ecléa Bosi. **Psicologia USP**, v. 19, p. 15-24, 2008.
- CHAVES, Rafael Teixeira. **Cibermusealização**: estudo de caso do Museu Virtual das Coisas Banais da Universidade Federal de Pelotas/RS. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- CIDOC. Electronic museums in a modern society: challenges and contradictions. Disponível em: <https://cidoc.mini.icom.museum/archive/past-conferences/2003-st-petersburg/>. Acesso em: 2 jul. 2023.
- COSTA, Karine Lima da. **Noções gerais de museologia**. Curitiba: Intersaberes, 2020.
- CUERVO ESCOBAR, Julio Enrique. Alcmeon, de Crotona. **Ideas y Valores**, v. 4, n. 15-16, p. 77-89, sept. 1962.

DE LAUWE, Marie-José C. **Um outro mundo, a infância**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1991.

DE LIMA, Francisco Pedroso. A evolução de conceitos entre as declarações de Santiago e de Caracas – Texto 2. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 1, n. 1, 1993.

DE QUEBEC. Declaração de Quebec, princípios de base de uma nova museologia, 1984. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 15, n. 15, 1999.

DE VARINE, Hugues. O museu comunitário como processo continuado. **Revista Cadernos do Ceom**, v. 27, n. 41, p. 25-35, 2014.

DEBARY, Octave. **Antropologia dos restos**: da lixeira ao museu. Pelotas: Um2, 2017.

DELEUZE, Gilles. La Littérature et la Vie. *In*: DELEUZE, Gilles. **Critique et Clinique**. Paris: Minuit, 1993. pp. 11-17.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELOCHE, Bernard. **Le musée virtuel**: vers un éthique des nouvelles images. Paris: Presses Universitaires de France, 2001. (Questions actuelles).

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. (ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

DINALI, Flávio Lopes; FARIA-SANTOS, Marcela Schneider. Bronies: Um Estudo da Interação entre Fãs e Produtores: Baseado em Pôneis Coloridos (Franquia My Little Pony). **COMFILOTEC**, v. 9, p. 1-15, 2019.

DODEBEI, Vera. Patrimônio e memória digital. **Revista Morpheus-Estudos Interdisciplinares em Memória Social**, v. 5, n. 8, 2006.

DOURADO, Odete. Para sempre, memória. **RUA: Revista de Arquitetura e Urbanismo**, v. 2, n. 2, 1989.

DUARTE, Alice. Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 6, n. 2, p. 99-117, 2013.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Teoria museológica: Waldisa Rússio e as correntes internacionais. *In*: BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**: textos e contextos de uma trajetória profissional. v. 2. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010b. p. 145-154. 2010.

DUBY, Georges. **Idade Média**: idade dos homens. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

EMICIDA. **E foi assim que eu e a escuridão ficamos amigos**. São Paulo: Companhia das Letrinhas; Laboratório Fantasma, 2020.

FINGER, Mirian Martins. Das concepções de memória e identidade de Candau à representação dos carretéis de Iberê Camargo. **Cadernos de História**, v. 18, n. 29, p. 629-644, 2017.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução: Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. Uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. **Verve**, n. 5, p. 260-277, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as Coisas**. Traduzido por Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRIEDMANN, Adriana. **O universo simbólico da criança**: olhares sensíveis para a infância. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A memória oral no mundo contemporâneo. **Estudos avançados**, v. 19, p. 367-376, 2005.

GADOTTI, M. La question de l'éducation formelle/no formelle. *In*: DROIT A L'ÉDUCATION: SOLUTION A TOUS LES PROBLÈMES OU PROBLÈME SANS SOLUTION? SÉMINAIRE DE L'IDE, 11. 2005. Sion: Institut international des droit de l'Enfant c/o Institut Universitaire Kurt Bösch, 2005. p. 91-108.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. **Perspectivas: Revista de Ciências Sociais**, v. 16, 1993.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018. (Coleção Estudos, 142).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAUTÉRIO, Nicolli Bueno; ALBERNAZ, Renata Ovenhausen. A memória coletiva para Joël Candau e Maurice Halbwachs: coesão dos grupos sociais em um mesmo espaço. **Mnemosine**, v. 18, n. 1, 2022.

GEERTZ, Clifford A. **Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GIBSON, William. **Neuromancer**. São Paulo: Aleph, 1984.

GIRARDELLO, Gilka. Imaginação: arte e ciência na infância. **Pro-posições**, v. 22, p. 72-92, 2011.

GLEIZER, Marcos André. **Espinosa & afetividade humana**. São Paulo: Editora Schwarcz; Companhia das Letras, 2005.

GOHN, Daniel Marcondes. **Auto-aprendizagem musical**: alternativas tecnológicas. São Paulo: Annablume, 2003.

GOHN, Maria da Glória. Educação não formal, aprendizagens e saberes em processos participativos. **Investigar em Educação**, v. 2, n. 1, 2014.

GOHN, Maria da Glória. Educação não-formal na pedagogia social. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 1., 2006. **Proceedings online** [...]. São Paulo: Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2006.

GOHN, Maria da Glória. Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. **Ensaio: avaliação e políticas públicas em educação**, v. 14, n. 50, p. 27-38, 2006.

GOMES, Cláudia Aparecida Valderramas; MELLO, Suely Amaral. Educação escolar e constituição do afetivo: algumas considerações a partir da Psicologia Histórico-Cultural. **Perspectiva**, v. 28, n. 02, p. 677-694, 2010.

GONÇALVES FILHO, José Moura. A letra viva de Ecléa Bosi. **Psicologia USP**, v. 19, n. 1, p. 43-50, 2008.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. **BIB-Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, n. 60, p. 5-25, 2005.

GONDAR, Josaida. Cinco proposições sobre memória social. **Revista Morpheus** (Número especial: Por que memória social?), v. 9, n. 15, p. 19-40, 2016.

GONDAR, Jô. Quatro Proposições sobre Memória Social. *In*: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. **O que é memória social**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

GONDAR, Jô. Winnicott, Bergson, Lacan: tempo e psicanálise. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v. 9, p. 103-117, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

HENRIQUES, Rosali Maria Nunes. Os museus virtuais: conceito e configurações. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 56, n. 12, 2018.

HENRIQUES, Rosalia Maria Nunes. **Memória, museologia e virtualidade**: um estudo sobre o Museu da Pessoa. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2004.

HANSEN, Júlia de Carvalho; FENATI, Maria Carolina. *Gratuita 3 - Infância*, 2017.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUR, Domenico Uhng. Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção. **Athenea Digital: Revista de pensamento e investigación social**, v. 13, n. 2, p. 179-190, 2013.

ICOM. 224 years of defining the museum. ICOM, 2020. Disponível em: [https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020\\_ICOM-Czech-Republic\\_224-years-of-defining-the-museum.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020_ICOM-Czech-Republic_224-years-of-defining-the-museum.pdf). Acesso em: 15 jun. 2023.

IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

JACOB, Pierre. **Porquoi les choses ont-elles un sens?** Paris: Odile Jacob, 1997.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Tradução de Susan Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JÓDAR, Francisco; GÓMEZ, Lúcia. Devir-criança: experimentar e explorar outra educação. **Educação & Realidade**, v. 27, n. 2, 2002.

KISHIMOTO, Tizuko Morchida. **O jogo e a educação infantil**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

KISHIMOTO, Tizuko Morchida; ONO, Andréia Tiemi. Brinquedo, gênero e educação na brinquedoteca. **Pro-posições**, v. 19, p. 209-223, 2008.

KOEPSSELL, David R. **A ontologia do ciberespaço**: a Filosofia, a lei e o futuro da propriedade intelectual. São Paulo: Madras, 2004.

KRAMER, Sonia. Autoria e autorização: questões éticas na pesquisa com crianças. **Cadernos de pesquisa**, n. 116, p. 41-59, 2002.

KRAMER, Sonia. Infância e educação Infantil: relações e lições. *In*: LEITE, César Donizetti Pereira. *et al.* **Educação, Psicologia e contemporaneidade**. Taubaté: Cabral Editora Universitária, 2000, p. 29-46.

KRAMER, Sonia. LEITE, Maria Isabel. (org.) **Infância**: Fios e Desafios da Pesquisa. Campinas: Papirus, 1996. (Série Prática Pedagógica).

KRAMER, Sonia. **A política do pré-escolar no Brasil**: a arte do disfarce. 9. ed. São Paulo, SP: Cortez, 2013. 140 p.

LE GOFF, Jacques. Comment écrire une biographie historique aujourd'hui? **Le Débat**, n. 54, p. 48-53, 1989.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 7. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LEMOS, André. **Cibercultura**: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Sulina: Porto Alegre. 2002.

LEMOS, André. Cibercultura e mobilidade: a era da conexão. **Razon y palabra**, v. 41, 2004.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira; LOPES, **Cozinhas, etc.**: um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista. 1973.

LÉVY, Pierra. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005. (Coleção TRANS).

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Coimbra, 1996.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2011. (Coleção TRANS).

LIBÂNEO, José Carlos. Pedagogia e pedagogos: inquietações e buscas. **Educar em Revista**, n. 17, p. 153-176, 2001.

LUCKESI, Cipriano Carlos. **Filosofia da educação**. São Paulo: Cortez, 1994.

MAGALDI, Monique Batista. **Navegando no Museu Virtual**: um olhar sobre formas criativas de manifestação do fenômeno Museu. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

MAIA, Rosemere Santos. Sobre portas, paredes e afetos: casa, territorialidade e identidade entre os segmentos populares. **Terr@ Plural**, v. 6, n. 2, p. 339-352, 2012.

MARANDINO, Martha. Museus de ciências como espaços de educação. *In*: FIGUEREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. (org.). **Museus**: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte: Argumentum, 2005. p. 165-176.

MARTI, Frieda Maria; DOS SANTOS, Edméa Oliveira. Educação museal online: a educação museal na/com a cibercultura. **Revista Docência e Cibercultura**, v. 3, n. 2, p. 41-66, 2019.

MEIRA, Ana Marta. Benjamin, os brinquedos e a infância contemporânea. **Psicologia & sociedade**, v. 15, p. 74-87, 2003.

MELLO, Janaina Cardoso. Museus e ciberespaço: novas linguagens da comunicação na era digital. **Cultura Histórica & Patrimônio**, v. 1, n. 2, p. 6-29, 2013.

MENEZES, Luiz. A evolução dos conceitos entre as declarações de Santiago e de Caracas – Texto1. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 1, n. 1, 1993.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. São Paulo: Editora Schwarcz; Companhia das Letras, 2013.

MOITA, Maria da conceição. Percursos de formação e de transformação. *In*: NÓVOA, António (org.). **Vidas de Professores**. 2. ed. Portugal: Porto Editora, 1995. p. 111-132.

MORIN, Violette. L'objet biographique. **Communications**, n. 13, p. 131-139, 1969.

MOUTINHO, Mário Canova. Sobre o conceito de museologia social. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 1, n. 1, 1993.

MUCHACHO, Rute. O museu virtual: as novas tecnologias e a reinvenção do espaço museológico. *In*: FIDALGO, António; SERRA, Paulo (org.). **Estética e tecnologias da imagem**. Universidade da Beira Interior: Covilhã, 2005. v. 1, p. 579-583.

MUSEU DAS COISAS NADA BANAIAS. Acervo. **Museu das Coisas Banais**, c2024. Disponível em: <https://museudascoisasbanais.com.br/acervo/collections/>. Acesso: 05 de dez de 2021

MUSEU DAS COISAS NADA BANAIAS. Home. **Museu das Coisas Banais**, c2024. Disponível em: <https://museudascoisasbanais.com.br/>. Acesso em: 3 de mar de 2022

MUSEU DAS COISAS NADA BANAIAS. **O Museu das Coisas Banais está em transformação**. Pelotas, 20 maio 2023. Instagram: @museudascoisasnadabanais. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CseQcpsO9ZO/?igsh=Z3l6ZzR2eTJpNmNr>. Acesso em: 15 de jun de 2022

MUSEU DAS COISAS BANAIAS. **Objetos que ficam de pessoas que se foram [...]**. Pelotas, 3 set. 2023. Instagram: @museudascoisasnadabanais. Disponível em:

<https://www.instagram.com/p/Cwv1EjDxxKf/?igsh=MTEyMGlmbGRyanB6bw%3D%3D>. Acesso em: 05 de jul de 2023

NERY, Olivia Silva. Objeto, memória e afeto: uma reflexão. **Revista Memória em Rede**, v. 9, n. 17, p. 144-161, 2017.

NERY, Olivia Silva. *et al.* Segunda casa, segunda vida: a biografia dos objetos de museus. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 111-135, nov. 2020.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

OLIVEIRA, Janderson Carneiro de; BERTONI, Luci Mara. Memória coletiva e teoria das representações sociais: confluências teórico-conceituais. **Gerais, Revista Interinstitucional de Psicologia**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 244-262, dez. 2019.

OLIVEIRA, Milena Behling. **Lugares e memórias**: patrimônios afetivos de Morro Redondo-RS. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

PERALTA, Elsa. Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. **Arquivos da memória**, n. 2, p. 4-23, 2007.

PEREC, Georges. **Penser/classer**. Paris: Hachette, 1985.

PINSKY, Carla Bassanezi. *et al.* **Fontes Históricas**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**, v. 1, p. 51-86, 1984.

PRIMO, Judite Santos. Museus locais e ecomuseologia: estudos do projecto para o Ecomuseu da Murtosa. **Cadernos de Sociomuseologia**, n. 30, 2008.

PROUST, Marcel. **Em busca do Tempo Perdido**. No caminho de Swann. São Paulo: Ed. Globo, 2006. v. 1.

RAFFAINI, Patricia Tavares. Museu contemporâneo e os gabinetes de curiosidades. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo**, v. 3, p. 159-164, 1993.

RAMIREZ, Paulo Niccoli. A memória e a infância em Marcel Proust e Walter Benjamin. **Aurora**, n. 10, p. 119-134, 2011.

RAMIREZ, Paulo Niccoli. **Antropologia do estranhamento**: fragmentos sobre Thaum, Unheimlich, Neutro, Emaltema. 2014. 202 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/3568/1/Paulo%20Niccoli%20Ramirez.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2023.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto**: o museu no ensino de história. Chapecó: Argos, 2004.

RICHTER, Sandra. Bachelard e a experiência poética como dimensão educativa da arte. **Educação**, v. 31, n. 2, 2006.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

REDDIG, Amalhene; LEITE, Maria Isabel. O lugar da infância nos museus. *Revista Musas*, Brasília, v. 3, n. il, p. 32-41, 2007.

ROCHE, Daniel. **História das coisas banais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

SÁ, Teresa. Lugares e não lugares em Marc Augé. **Tempo social**, v. 26, p. 209-229, 2014.

SALGADO, Mara; VAZ, Alexandre Fernandez. As faculdades da mimese, imaginação e memória na infância: o entrelaçar do amor e do pensamento. **Educação em Revista**, v. 36, 2020.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Memória coletiva, trauma e cultura: um debate. **Revista USP**, n. 98, p. 51-68, 2013.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória colectiva e teoria social**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1993.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. **Memória colectiva e teoria social**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Imaginário e culturas da infância. **Cadernos de Educação**, n. 21, 2003.

SCHEINER, Teresa Cristina M. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**: museu, gênese, ideia e representações na cultura ocidental. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da UFRJ, 1998.

SCHEINER, Teresa Cristina. **Museu e contemporaneidade**. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994.

SCHEINER, Tereza. Museologia e pesquisa: perspectivas na atualidade. *In*: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha. (org.). *Museu: instituição de pesquisa*. MAST Colloquia 7. Rio de Janeiro, p. 85-100, 2005.

SCHNEIDER, Joana. **Casa, objeto e memória**: a narrativa como arte e valor das coisas. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloísa Murgel. **A bailarina da morte**: a gripe espanhola no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SEKKEL, Marie Claire. O brincar e a invenção do mundo em Walter Benjamin e Donald Winnicott. **Psicologia USP**, v. 27, p. 86-95, 2016.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, n. 20, p. 60-70, 2002.

SILVA, Ariane Abrunhosa da. **Educação & museus brasileiros**: práticas educativas online e a potencialidade de uma cultura participativa. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Por uma antropologia do objeto documental: entre a “a alma nas coisas” e a coisificação do objeto. **Horizontes Antropológicos**, v. 11, p. 37-50, 2005.

SOUZA, Fernanda Morais de. **Revirando malas**: entre histórias de bonecas e crianças. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

STALLYBRASS, Peter. O casaco de Marx. *In*: Fetichismos de fronteira. Routledge, 2008. p. 183-207.

SUTTANA, Renato Nésio. **Uma poética do deslimite**: poema e imagem na obra de Manoel de Barros. Dourados: UFGD, 2009.

TAVARES, Regina Márcia Moura. Ideologia, Atuação Museológica e Desenvolvimento Latino-Americano. *In*: SCHEINER, Tereza (org.). *Museologia, Sociedade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005. p. 47-49. (Caderno de Texto 01).

TOLENTINO, Atila Bezerra. *Museologia social: apontamentos históricos e conceituais*. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 52, n. 8, 2016.

VALLEJO, César. *Obra poética completa*. 3. ed. Havana: Casa de las Américas, 1975.

VAN MENSCH, Peter. **Towards a Methodology of Museology**. Tese (Doutorado em Museologia) – Universidade de Zagreb, Zagreb, 1992.

VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Maré: casa e museu, lugar de memória. **MUSAS: Revista Brasileira de Museus e Museologia**, n. 3, p. 153-160, 2007.

VON, Cristina. **A história do brinquedo**: para as crianças conhecerem e os adultos se lembrarem. São Paulo: Alegro, 2001.

WEIL, Simone. **O enraizamento**. Bauru: EDUSC, 2001.

WINNICOTT, Donald Woods. O papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil. *In*: WINNICOTT, Donald Woods. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1975. p. 153-162.

## APÊNDICE – LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO REALIZADO EM 2021

Autores	Título	Ano 2016 -2020	Descritor	Base de Dados	Área de Conhecimento
Daniela Borges Oliveira	Cibermuseu e memória na rede	2016	Cibermuseu	Google Acadêmico	Museologia
Zamana Brisa	Virtual ou não: eis a questão	2017	Cibermuseu	Google Acadêmico	Museologia
Laborido	O acesso digital ao patrimônio arqueológico	2018	Cibermuseu	Banco de Teses e Dissertações	Educação Patrimonial
Marta Regina Furlan de Oliveira	O (in)evitável acesso das crianças às novas tecnologias: tessituras formativas em tempos atuais	2020	Cibermuseu	Google Acadêmico	Educação
Cristina Carvalho e Thamiris Lopes	O público Infantil nos museus	2016	Infâncias nos museus	Google Acadêmico	Educação
Gerda Margit Foerste, Sônia Maria e Dulcemar Uliana	Cidades e infâncias: a criança vai ao museu	2018	Infâncias nos museus	Google Acadêmico	Educação
Mara Salgado	Entrelaçamento do amor e do pensamento na infância em Theodor W. Adorno	2017	Infância e Memória	Google Acadêmico	Educação

Fonte: Elaboração do autor.