

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

CLOTILDES MADALENA DE AVELAR TEIXEIRA

**INFORMAÇÃO, EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E MUSEUS NO CIBERESPAÇO:
DIÁLOGOS**

Belo Horizonte

2014

CLOTILDES MADALENA DE AVELAR TEIXEIRA

**INFORMAÇÃO, EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E MUSEUS NO CIBERESPAÇO:
DIÁLOGOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais como parte das exigências para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Informação.

Linha de Pesquisa: Informação, Cultura e Sociedade

Orientador: Profa. Dra. Alcenir Soares dos Reis

Belo Horizonte

2014

T 266d Teixeira, Clotildes Madalena de Avelar
Informação, educação patrimonial e museus no
ciberspaço: diálogos [manuscrito] / Clotildes Madalena de
Avelar Teixeira. – 2014.
199 f.

Orientadora: Alcenir Soares dos Reis.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Ciência da Informação.

Referências bibliográficas: f. 158-163.

1. Educação patrimonial. 2. Museu virtual. 3. Patrimônio cultural
imaterial. I. Teixeira, Clotildes Madalena de Avelar. II. Reis,
Alcenir Soares dos. III. Título.

CDU: 37.015



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Ciência da Informação
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

ATA DA DEFESA DE TESE DE **CLOTILDES MADALENA DE AVELAR TEIXEIRA**,
matrícula: 2010654883

Às 9:00 horas do dia 10 de outubro de 2014, reuniu-se na Escola de Ciência da Informação da UFMG a Comissão Examinadora aprovada *ad referendum* pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação em 28/09/2014, para julgar, em exame final, o trabalho intitulado **Informação, educação patrimonial e museus no ciberespaço: diálogos**, requisito final para obtenção do Grau de DOUTORA em CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, área de concentração: Produção, Organização e Utilização da Informação, Linha de Pesquisa: Informação, Cultura e Sociedade. Abrendo a sessão, a Presidente da Comissão, Profa. Dra. Alcenir Soares dos Reis, após dar conhecimento aos presentes do teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Profa. Dra. Alcenir Soares dos Reis - Orientadora	APROVADA
Profa. Dra. Diana Farjalla Correia Lima	APROVADA
Profa. Dra. Ana Maria Rezende Cabral	APROVADA
Profa. Dra. Maria Aparecida Moura	APROVADA
Profa. Dra. Leticia Julião	APROVADA

Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ATA que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 10 de outubro de 2014.

Profa. Dra. Alcenir Soares dos Reis
ECI/UFMG

Profa. Dra. Diana Farjalla Correia Lima
UNIRIO

Profa. Dra. Ana Maria Rezende Cabral
Aposentada - ECI/UFMG

Profa. Dra. Maria Aparecida Moura
ECI/UFMG

Profa. Dra. Leticia Julião
ECI/UFMG

Prof(a). Renata Maria Abrantes Baracho Porto
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Ciência da Informação

Obs: Este documento não terá validade sem a assinatura e carimbo da Coordenadora



UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Ciência da Informação
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

FOLHA DE APROVAÇÃO

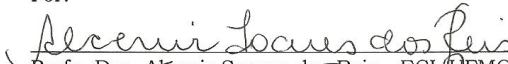
"INFORMAÇÃO, EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E MUSEUS NO CIBERESPAÇO:
DIÁLOGOS"

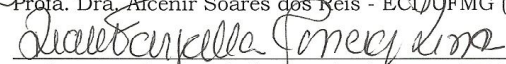
Clotildes Madalena de Avelar Teixeira

Tese submetida à Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos à obtenção do título de "**doutora em Ciência da Informação**", linha de pesquisa "**Informação, Cultura e Sociedade**".

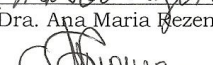
Tese aprovada em: 10 de outubro de 2014.

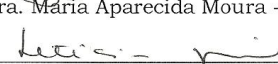
Por:


Profa. Dra. Alcenir Soares dos Reis - ECI/UFMG (Orientadora)


Profa. Dra. Diana Farjalla Correia Lima - UNIRIO


Profa. Dra. Ana Maria Rezende Cabral - Aposentada - ECI/UFMG


Profa. Dra. Maria Aparecida Moura - ECI/UFMG


Profa. Dra. Leticia Julião - ECI/UFMG

Aprovada pelo Colegiado do PPGCI


Profa. Renata Maria Abrantes Baracho Porto
Coordenadora

Versão final Aprovada por


Profa. Alcenir Soares dos Reis
Orientadora

Aos meus pais, que me ensinaram o valor do conhecimento

AGRADECIMENTOS

Foram quatro intensos anos. Um tempo de muitas descobertas e um necessário recolhimento no final. Agradeço a todos que me acompanharam nessa trajetória e que me ofereceram o apoio e a compreensão fundamentais para a produção desta tese.

À professora Alcenir pela orientação, a amizade e a delicadeza. Aos professores Ana Maria Cabral, Guiomar Frota, Aparecida Moura, Renato Venâncio, Letícia Julião e Diana Farjalla pelos debates e contribuições.

Aos professores e colegas do Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação que auxiliaram na ampliação da discussão e na proposição de novas incursões durante o período.

Ao grupo de artesãs capixabas, as panelleiras de goiabeiras às quais destaco a confiança, o apoio e acolhimento durante o desenvolvimento da pesquisa e a gravação das entrevistas.

A Antonio Carlos Cordeiro dos Santos – IPHAN Vitória, Sebastião Ribeiro e Orlando Bonfim – Secretaria Municipal de Cultura de Vitória, Valdir Castiglioni e Maria Angêlica Tufil Neto – Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo pela disponibilidade em me receber e permitir a coleta de dados essenciais para este trabalho.

Ao casal Elda e Elder pela generosidade e a hospedagem na sua casa, em Vitória, durante a pesquisa de campo.

Ao casal Alessandra e Max pelo apoio na tradução do resumo nos momentos finais deste trabalho

Ao Gesner pelo trabalho de normalização.

Agradeço à minha família, em especial ao Arthur, pelo companheirismo e compreensão, ao Emerson pela cumplicidade e solidariedade, ao Hênio, Felipe e Cláudio pelo incentivo.

A Shirley e Patricia pelas sugestões de bibliografia.

Aos amigos Cristiane, Silvana, Patrícia, Rita, Guilherme, Edson, Elmer e Carla, Marília, Pedro, Pericles, Cibele, Elaine, Ho, Nádia, Maria Paula, Ana Amélia e Andreia agradeço o incentivo, a paciência e o respeito aos meus momentos de introspecção.

Finalmente agradeço a todos que compreenderam a minha ausência e aguardaram pela minha companhia durante todo este tempo.

*Todo homem toma os limites de seu próprio campo
de visão como os limites do mundo.*

Arthur Schopenhauer

*A “reminiscência” funda a cadeia da tradição,
que transmite os acontecimentos de geração em
geração. Ela corresponde à musa épica no
sentido mais amplo.*

Walter Benjamin

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo, a partir da interlocução entre informação, tecnologia, museu, patrimônio cultural e memória, apreender as potencialidades destes aportes para a educação patrimonial e a proposição de um modelo de museu virtual. Sua realização teve como fundamento empírico o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras em Vitória no Espírito Santo, o primeiro bem cultural reconhecido como patrimônio cultural imaterial brasileiro. Metodologicamente buscou mapear as propostas de museu virtual e recuperou a memória do ofício das artesãs capixabas, utilizando entrevistas semi-estruturadas e sob a ótica da história oral. Obteve como resultados da pesquisa a reconstituição do ofício, o significado do trabalho para o grupo e apreendeu ainda a participação dos diferentes atores para a instituição do Ofício das Paneleiras como bem cultural. Baseado nestes resultados, tendo como referência os dados da pesquisa, foi elaborada uma proposta de Museu Virtual (MUVI) como contribuição para a educação patrimonial e a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

Palavras-chave: Informação. Memória. Museu virtual. Educação patrimonial. Patrimônio cultural imaterial.

ABSTRACT

The aim of this research, based on the dialogue among information, technology, museum, cultural heritage and memory, was done to capture the potentialities of these contributions for the education heritage and the proposals of a virtual museum. It was carried out having as an empiric fundament the Ofício das Paneleiras de Goiabeiras in Vitória, Espírito Santo State, the first Brazilian cultural asset to be recognized as an intangible cultural heritage. The methodology used was to map the virtual museums proposals and rescue the memory of the “capixabas” craftsmanship using semi-structured interviews and the oral history. The research obtained as its results the reconstitution of the craftsmanship, the significance of the work for the group and comprehended the participation of the different actors for the Ofício das Paneleiras as a cultural assets. Based on these results and having as reference the researched data, a proposal for Virtual Museum (MUVI) was elaborated as a contribution to the and the safeguard intangible cultural heritage.

Keywords: Information. Memory. Virtual Museum. Heritage education. Intangible cultural heritage.

RESUMEN

Este estudio tuvo como objetivo, a partir de la interlocución entre información, tecnología, museo, patrimonio cultural y memoria, conocer las potencialidades de estos aportes para la educación patrimonial y proponer un modelo de museo virtual. Su realización tuvo como fundamento empírico el "Ofício das Paneleiras de Goiabeiras", en Vitória, capital del estado de Espírito Santo, el primer bien cultural reconocido como patrimonio cultural inmaterial brasileiro. Metodológicamente buscó mapear las propuestas de museo virtual e rescató la memoria del trabajo de las artesanas capixabas, utilizando entrevistas semi-estructuradas y bajo la óptica de la historia oral. Se obtuvo como resultado de la investigación la reconstitución del oficio, el significado del trabajo para el grupo y también el aprendizaje de la participación de los diferentes actores para la institución del "Ofício das Paneleiras" como bien cultural. Basado en estos resultados, y teniendo como referencia los datos obtenidos de la investigación, fue elaborada una propuesta de Museo Virtual (MUVI) como contribución para la educación patrimonial y salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.

Keywords: Información. Memoria. Museo Virtual. Educación patrimonial. Patrimonio cultural inmaterial.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 ARTICULANDO AS BASES: INFORMAÇÃO, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL...	20
2.1 O fenômeno informação e realidade construída.....	22
2.2 A tessitura da memória como tarefa coletiva.....	29
2.3 Quando a cultura se transforma em patrimônio.....	37
3 LUGARES DE MEMÓRIA, TECNOLOGIA E EDUCAÇÃO PATRIMONIAL.....	50
3.1 Para compreender o mundo: transmissão e apropriação do legado cultural como um processo educativo.....	51
3.2 Em busca de propostas mais abrangentes: potencialidades e relevância social dos projetos de educação patrimonial	64
3.3 De lugares de memória a espaço de mediação de culturas: a importância e o lugar social dos museus	69
3.4 Um corpo em constante transformação: as novas tecnologias e o espaço do museu.....	76
3.5 A arte da narrativa como forma de artesanato num modelo de museu virtual	86
4 A MEMÓRIA CONSTRUÍDA NA TRADIÇÃO: O OFÍCIO DAS PANELEIRAS DE GOIABEIRAS.....	94
4.1 Água, terra e fogo: elementos de um modo de fazer tradicional.....	95
4.2 O barro modelado: ofício reconhecido como patrimônio cultural imaterial.....	108
5 O MUVI COMO UMA POTENCIALIDADE DE MUSEU.....	127
5.1 A proposta de criação do Museu Virtual do Patrimônio Imaterial das Paneleiras de Goiabeiras	131
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS	150
APÊNDICE 1.....	164
APÊNDICE 2	165
APÊNDICE	166
APÊNDICE 4	181

1 INTRODUÇÃO

As indagações presentes nesta tese partiram da observação, no âmbito profissional, do desenvolvimento de projetos culturais relacionados ao tema do patrimônio cultural e ações educativas visando promover a valorização de bens culturais. Considerando a utilização da tecnologia, em especial no que diz respeito ao universo digital e o mundo virtual, na perspectiva da valorização da memória e a salvaguarda do Patrimônio Cultural, o presente estudo procurou identificar e apreender as possibilidades do diálogo efetivo entre museu, patrimônio cultural e espaço virtual.

No século XX, foram significativas as transformações ocorridas, em nível mundial, em todos os sentidos. Tais modificações envolveram aspectos e dimensões sociais, tecnológicas e informacionais que resultaram na transformação do papel das instituições e apontaram para novas propostas relativas ao patrimônio cultural e o desenvolvimento de ações voltadas para a sua valorização e proteção. Toda essa mudança tornou possível vislumbrar o surgimento de novos caminhos no que diz respeito à difusão da informação e do conhecimento, considerando os bens culturais.

Em termos concretos, é clara a percepção de um mundo contemporâneo marcado pelo avanço das tecnologias de informação e a sua inserção nas práticas cotidianas. Este movimento, entretanto, na mesma medida em que apresenta a necessidade de uma adaptação social às demandas comportamentais que permeiam seu uso, aponta para diferentes e atrativas possibilidades de produção da comunicação nos diversos setores da sociedade. Neste conjunto de possibilidades se inclui a criação de instrumentos de disseminação da informação e do conhecimento dentro do objetivo de colaborar com a apropriação e o registro de uma memória coletiva, compreendida como essencial para a preservação da identidade dos grupos sociais.

Pois bem, alicerçada por este pressuposto, unindo educação, patrimônio cultural e tecnologia, esta investigação apresenta uma proposta sobre a possibilidade de utilização do ambiente virtual para o desenvolvimento de ações museológicas, no sentido amplo do conceito, visando promover a valorização da memória e do patrimônio cultural por meio de atividades pedagógicas, numa proposta de ação educativa. Para tanto foram utilizados como referenciais teóricos, além daqueles oriundos da Ciência da Informação, concepções relevantes, trazidas de outras áreas do conhecimento e que se encontram em permanente diálogo com o tema, como a Museologia, a História, a Filosofia e as Ciências Sociais.

Originada a partir da segunda metade do século XX, a Ciência da Informação faz parte do conjunto de transformações ocorridas na sociedade contemporânea após o término

da II Guerra Mundial, no mesmo período em que se intensificaram as discussões acerca da importância da proteção ao patrimônio cultural e a regulamentação das ações de preservação de bens culturais em nível mundial. Em meio ao *boom* de novidades característico deste século, novas concepções determinam a criação de novos modelos de conduta e de novas propostas de orientação do universo científico e filosófico deslocando o foco das reflexões e ampliando as discussões, sobretudo no que diz respeito ao humano e à vida em sociedade.

De um lado, o reconhecimento mundial da informação como fator de desenvolvimento das nações levou os governos nacionais a se empenharem na formulação de políticas visando a regulamentação da transferência de informação entre os países incentivando a busca pela compreensão das questões, dos conflitos e das escolhas que giram em torno do compartilhamento e o uso da informação. A comunicação, o conhecimento, os sistemas de significado e os usos da linguagem passaram então a ser considerados como objeto de pesquisa (GOMES, 2000) e integrar o contexto acadêmico.

Por outro lado, diante das destruições provocadas pelos conflitos bélicos assistidos durante as duas grandes guerras mundiais, que eclodiram sob o impulso de nacionalismos, provocando enorme perda de informações culturais, cresceu a consciência sobre importância da preservação do legado cultural acentuando a responsabilidade pela sobrevivência dos bens culturais considerados no seu aspecto coletivo, visando especialmente a sua segurança física.

Ainda que na Conferência de Atenas, em 1931, já houvesse sido defendida a salvaguarda do patrimônio cultural da humanidade, foi no contexto pós-guerra que se desenvolveram abordagens mais abrangentes com relação à cultura e aos bens culturais (FUNARI, 2006). Na segunda metade do século XX as discussões acerca da importância da proteção ao patrimônio cultural e a regulamentação das ações de preservação de bens culturais surgiram mundialmente intensificadas. O Patrimônio Cultural, a partir de então, extrapolou a sua condição de referência nacional para se tornar referência mundial transformando a sua defesa, ao mesmo tempo em um direito e um dever de todos.

Como consequência destes dois processos, é possível observar, em nível mundial, o crescimento da preocupação com o documento e com a informação nele contida. Uma inquietação que vai impulsionar grande parte das discussões acadêmicas, propostas de ações e planejamento de políticas de proteção do patrimônio cultural da época, tomando como referencial a concepção de *documento/monumento*, apresentada por Le Goff (2003) e a necessidade da proteção de bens culturais tangíveis e intangíveis, como forma de garantir a identidade dos povos.

Vale lembrar, em termos conceituais, a influência exercida pela renovação teórica operada na historiografia e o fato de a Nova História haver colocado em cena aspectos culturais e cotidianos, que ampliaram a concepção de documento e, consequentemente, modificou o olhar do pesquisador nas reflexões sobre a memória e os bens culturais. Na mesma medida, no campo da Ciência da Informação, conforme demonstrado por Paul Otlet (1996), Suzanne Briet (1951) e Michael Buckland (1991; 1997) que consideram como documento tudo aquilo que for informativo ou educativo sobre alguma coisa, para alguma pessoa ou grupo social, os bens culturais são considerados como documentos importantes, vestígios de memória e, portanto, objeto de estudo do campo.

Se, neste contexto, a memória adquiriu novo status, a informação, indissociável dela, seguiu junto e os chamados locais de guarda dessa memória, as bibliotecas, os arquivos e os museus, instituições que abrigam documentos e referências culturais imprescindíveis para a salvaguarda do patrimônio cultural, passaram a constituir-se em alvos importantes para pesquisa e apreensão do real.

Dado o entendimento da importância das ações educativas nesse processo e o potencial para o seu desenvolvimento nas instituições museológicas, inclusive de forma autônoma e não necessariamente associadas à escola formal, começaram a surgir novas propostas de atuação.

Neste cenário, o funcionamento e o papel social dos museus, a sua relação com a educação e o desenvolvimento de ações didáticas específicas criadas dentro das políticas públicas pensadas para o setor figuram como tema de pesquisa essencial. Isso, no sentido de contribuir para o entendimento da importância da interface da Ciência da Informação e o tema Patrimônio Cultural na discussão de questões que dizem respeito à proteção e à salvaguarda dos bens culturais, considerando a informação para além dos seus acervos.

Se observados sob a ótica da salvaguarda do patrimônio cultural, acervos museológicos constituem-se em conjuntos de documentos, entendidos como registros da memória coletiva, parte do conjunto de bens que compõem o patrimônio cultural de um determinado grupo ou nação. Tanto para o campo da Ciência da Informação, como para o trabalho historiográfico, são percebidos pelo pesquisador como fonte preciosa por se constituir, na concepção de Bukland (1991) em algo que nos ensina ou informa sobre alguma coisa de diferentes maneiras, indo desde os artefatos da cultura material até as performances. De acordo com Dodebei (2000), constituem-se em uma

Representação, um signo, isto é, uma abstração temporária e circunstancial do objeto natural ou acidental, constituído de essência (forma ou conteúdo intelectual), selecionado do universo social para testemunhar uma ação cultural (DODEBEI, 2000, p. 66).

Assim sendo, considerando o entendimento do documento como informação registrada em suportes, noção genérica presente em grande parte da bibliografia atual da Ciência da Informação, é possível pensar os registros dos bens culturais imateriais também como documentos para este campo. Tratam-se de vestígios, testemunhos. Documentos sobre os quais, todavia, não se pode perder de vista o contexto de produção diante da necessidade de estender sobre ele um olhar crítico, companheiro do trabalho investigativo sobre esse tema, uma vez que a informação constitui-se em um fenômeno social e o documento em algo construído.

Se no trabalho historiográfico, as formas de olhar para o documento e as indagações decorrentes disso configuram-se no eixo principal do resultado desta pesquisa, talvez seja possível dizer que no campo da Ciência da Informação, documentos sobre o patrimônio cultural, carregados de simbolismo e significado, são capazes de constituir-se em objetos de estudo importantes para reflexões no campo por trazerem consigo a memória da informação guardada pelos grupos no sentido de ser lembrada, reconstruída e referendada como símbolo da sua identidade cultural.

Dessa forma, há de se esperar que as investigações que tratam do tema patrimônio cultural ocupem um espaço importante na linha de pesquisa do campo, o que, de acordo com Crippa (2010) ainda não aconteceu, mesmo que tenha sido observada uma ampliação do número de trabalhos publicados sobre o assunto em revistas especializadas da área, a partir da inclusão da temática no Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ENANCIB) e a formação de grupos de trabalho específicos.

Entretanto, trabalhos que investigam a informação associada às possibilidades de utilização das novas tecnologias e as políticas governamentais, no contexto da contemporaneidade, tem se proliferado diante da ampliação do trânsito de informações dado pela velocidade cada vez maior das comunicações.

É possível observar que, nas últimas décadas, no bojo da chamada Sociedade da Informação ou do Conhecimento, muito se discutiu acerca das novas tecnologias de informação e a sua utilização pelas chamadas instituições de memória, sem, contudo, incluir claramente o tema patrimônio cultural. Especialmente a utilização do ciberespaço pelos museus, ainda considerada por muitos uma consequência natural, constituiu-se como um instigante tema de pesquisa, promovendo indagações, suscitando reflexões e análises no campo da museologia e da educação em consonância com as transformações sociais do século XX.

Debates sobre a mudança de paradigma no que se refere ao papel social de instituições ligadas ao Patrimônio Cultural como os museus, povoaram os encontros e as publicações no campo da Museologia em um movimento em busca da adaptação das

instituições museológicas às novas necessidades apresentadas pela sociedade contemporânea, permanentemente mutante. Embasada por estas reflexões, surgiu a Nova Museologia, uma corrente museológica voltada para a reflexão do papel social desempenhado pelos museus. Uma proposta que, conforme especialistas, não se apresenta como um substituto da Museologia Tradicional mas sim como uma possibilidade de adequação das instituições a uma nova realidade (MUCHACHO, 2005). Nas palavras de Mário Moutinho (1989), citado pela autora, *trata-se de uma mudança de parâmetros para a ação museológica, determinada pela transformação da sociedade*.

A junção dos dois processos resultou numa produção bibliográfica dedicada à reflexão sobre as novas possibilidades de museu entre as quais se configuram propostas de museu virtual embasadas pelos conceitos de Schweibenz (1998), Deloche (2001), Henriques (2004), Oliveira (2002) e Lima (2008) utilizados de forma recorrente nas análises das plataformas digitais denominadas museus virtuais. Conforme foi possível observar no decorrer da pesquisa, tais plataformas, bastante diferentes entre si, apresentam no seu conjunto desde simples blogs contendo relatos e histórias de vida até estruturas bidimensionais capazes de simular visitas em espaços reais e imaginários. Essa condição por si só revela a falta de um consenso sobre o que se compreende como museu virtual, pois no que diz respeito à teoria, essa concepção ainda não se apresenta de forma consolidada.

Aos espaços compreendidos como museus construídos em ambiente virtual atribuem-se várias nomenclaturas: *museus virtuais*, *museus digitais*, *webmuseus* ou *cibermuseus*, dependendo do texto, do autor ou do contexto. Conforme foi possível observar nos modelos analisados e categorizados durante a elaboração desta tese, na maioria das situações, referem-se a espaços virtuais criados sem um parâmetro definido, para guardar informações e imagens de coleções, obras e acervos de documentos ou informações sobre história de lugares, grupos ou pessoas; listas e catalogações de imagens e textos sobre algum assunto, digitalizados, organizados e disponibilizados na *web*.

Nessa investigação, partimos do entendimento de que o museu físico se constitui em local privilegiado para a guarda de objetos tridimensionais que trazem no seu corpo a memória das práticas culturais, e o museu virtual se apresenta como lócus privilegiado para a guarda de referências de bens culturais por meio da informação digital convertida em objetos museológicos virtuais, no sentido da realização de ações educativas de larga abrangência, contribuindo para a geração de conhecimento sobre antigas tradições.

Neste caso, entendendo a informação como um fenômeno social e a partir do consenso de que ela é física (suporte material), cognitiva (conhecimento) e social (construída), diante das mutações ocorridas no seio da sociedade contemporânea e os

novos paradigmas da Ciência da Informação descritos anteriormente, emergiram as indagações que perpassam esta tese.

A primeira delas diz respeito às potencialidades do museu virtual como instrumento facilitador para a valorização do patrimônio cultural por meio do desenvolvimento de ações educativas, numa sociedade na qual a tecnologia é parte do cotidiano, disponibilizando informações de toda ordem. Na sequência, em se tratando do patrimônio imaterial, há de se perguntar de que maneira as experiências vivenciadas pelo grupo social detentor do bem cultural podem se constituir como aporte para a educação patrimonial, tendo como locus de aplicação e uso, um modelo de museu. Ao final, resta compreender como é que se apresentam, em meio virtual, as informações referentes à tradição cultural de um grupo social que possui o reconhecimento da sua atividade como patrimônio cultural nacional e constitui-se em objeto de políticas de proteção e salvaguarda.

Tomando como base tais questionamentos procuramos analisar as potencialidades, limitações e desafios encontrados para a proposição de um modelo de museu virtual capaz de subsidiar projetos de Educação Patrimonial, tendo como elemento central as possibilidades abertas pelas novas tecnologias e seus usos. Utilizamos como fundamento empírico, a participação dos grupos sociais no processo de criação do museu virtual, tendo como locus o Ofício das Paineiras de Goiabeiras, do município de Vitória, capital do estado do Espírito Santo.

A definição pelo desenvolvimento da presente pesquisa teve como elemento norteador a cultura e, associado a ela, o processo de transmissão das tradições por meio do diálogo possível entre educação, museus, tecnologia e patrimônio cultural. Nesse sentido, a dimensão orientadora da concepção de museu que buscamos se apropriou das categorias estabelecidas teoricamente pelos autores consultados para uma análise na qual a junção das dimensões teóricas se mostrou capaz de aventar uma proposta de modelo de museu virtual, construído a partir dos resultados da parte empírica da pesquisa.

Com o objetivo de situar o ponto definidor deste processo, cabe aqui retomar a discussão inicial responsável por apontar a direção a ser seguida pela investigação, rumo à elaboração do modelo de museu virtual. Como se sabe, para uma pesquisa desse tipo faz-se necessário uma opção metodológica embasada por um olhar criterioso, lançado sobre o objeto, no sentido de viabilizar a construção do conhecimento alicerçado por uma fundamentação teórica capaz de sustentar o exercício investigativo.

Com foco no objeto, partimos inicialmente para um diálogo com os autores especializados sobre o tema em busca da definição dos conceitos a serem utilizados neste estudo, dentro da opção de incluir na pesquisa uma parte teórica e outra parte empírica de modo a balizar toda a análise. Ancorados pela teoria, procuramos definir um tipo de museu

virtual com o foco nas práticas culturais reconhecidas como patrimônio cultural imaterial, visando o desenvolvimento de atividades educativas. Estabelecido o conceito, seguimos em direção à parte empírica da investigação, dividida em três etapas.

Na primeira etapa, por meio de uma pesquisa quantitativa, primeiramente procuramos mapear e identificar propostas de museus virtuais em funcionamento no espaço digital de forma a levantar as tipologias propostas de museus virtuais em funcionamento na web. Tomando como base a pesquisa bibliográfica e, com a ajuda de buscadores da internet, foi analisado um universo composto por 64 plataformas digitais virtuais, incluindo museus nacionais e internacionais. Esse conjunto foi composto por uma lista de museus virtuais disponibilizada pelo canal de notícias *Universia Brasil* (2012), outra dos museus virtuais cadastrados pelo IBRAM às quais foram acrescentados mais endereços digitais de museus, selecionados por meio de um alerta criado no buscador *Google* que por nove meses informou ocorrências com a expressão Museu Virtual.

Em meio a essas plataformas que se intitularam museus virtuais, respeitando as diferentes nomenclaturas, procuramos observar as propostas de criação desses espaços de memória na web, com o objetivo de elaborar um perfil desses museus.

Na sequência foram estabelecidas as categorias próprias de análise para esta pesquisa, sistematizadas em um quadro comparativo, no sentido de avaliar as semelhanças e diferenças entre os modelos estudados, considerando a sua interface com a educação. As categorias foram estabelecidas de acordo com a função de cada um e os objetivos da sua criação: *sites de museus*, *visitas virtuais*, *blogs* e *sites de história e memória*, e, finalmente, *museus virtuais*.

De posse dos dados sistematizados referentes ao número de museus pesquisados e sua atuação, passamos então a uma análise comparativa no sentido de demonstrar onde eles mais se aproximam de um modelo de museu virtual compreendido como estratégia para o trabalho de Educação Patrimonial.

Feitas as comparações e a opção pela construção do modelo de museu virtual proposto, na segunda etapa procuramos levantar dados sobre a memória daquele que foi o primeiro bem cultural reconhecido como patrimônio imaterial brasileiro, o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras de Vitória /ES. Essa etapa teve como objetivo principal conhecer um pouco mais sobre o ofício e todo o processo que culminou no seu reconhecimento como bem cultural imaterial brasileiro. Buscamos, deste modo, construir um panorama histórico capaz de subsidiar a construção do museu virtual proposto.

Optamos pela utilização de fontes orais e escritas. Além da pesquisa bibliográfica e da consulta a jornais da época, documentos oficiais e particulares, convidamos as artesãs a participar por meio do preenchimento de um questionário e

gravação de entrevistas contando a memória do modo de fazer panelas de barro e a história do reconhecimento desse bem como patrimônio imaterial brasileiro. Com o objetivo de complementar as informações foram ouvidos também outros atores envolvidos no processo como os funcionários de órgãos públicos locais voltados para a cultura e a proteção do patrimônio cultural que presenciaram o desenrolar dos fatos.

Do conjunto das 80 artesãs cadastradas pela Associação das Paneleiras de Goiabeiras, 50 encontram-se em plena atividade. Destas, 29 participaram da coleta de dados inicial preenchendo o questionário. Foram realizadas oito entrevistas presenciais, semi-estruturadas, com base em um roteiro pré-definido que incluíram quatro artesãs, um funcionário do Iphan, uma funcionária da Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo, um funcionário da Secretaria Estadual de Cultura do Estado do Espírito Santo, dois funcionários da Secretaria Municipal de Cultura de Vitória e um representante do Conselho Estadual de Cultura.

Após a sistematização de dados e a análise do material recolhido e, especialmente de acordo com a demanda presente na consulta ao grupo de artesãs passamos, então, à confecção dos objetos digitais com o objetivo de criar o acervo do museu e uma exposição permanente, ambos compostos por textos, imagens e sons.

Na última etapa, o conjunto de objetos digitais foi inserido em uma plataforma também digital, de livre utilização na rede mundial de computadores dentro do modelo de museu virtual criado com base no conceito apropriado para esta investigação, considerando a participação da comunidade envolvida, voltado para a guarda e a disseminação da informação sobre práticas culturais tradicionais e com a finalidade de promover atividades de educação patrimonial e entretenimento.

Para a sua proposição, buscamos identificar e analisar as potencialidades, limitações e desafios que o uso das novas tecnologias traz para o trabalho de Educação Patrimonial de forma a incluir a participação da comunidade na construção e apreensão do conhecimento sobre a cultura imaterial e visando a democratização da informação sobre um bem cultural reconhecido, como forma de auxiliar na sua salvaguarda.

Ao final, enfocando a possibilidade de difusão dos saberes e conhecimentos essenciais da sociedade em um ambiente museológico totalmente virtual e contemplando o alcance desta ação, na perspectiva de garantir o pleno direito informação e à cidadania, procuramos contribuir para a ampliação da pesquisa sobre o tema Patrimônio Cultural no campo da Ciência da Informação.

A tese, estruturada em quatro capítulos e esta introdução, procura responder às questões problematizadas e finalmente apresentar o resultado da pesquisa em forma de um

modelo de museu virtual sobre o tradicional Ofício das Paneleiras de Goiabeiras de Vitória/ES.

No primeiro capítulo denominado *Articulando as bases: Informação, Memória e Patrimônio Cultural*, recorremos à teoria em busca das noções de informação, memória e patrimônio cultural no sentido de estabelecer conceitualmente a base na qual se assentou toda a pesquisa. Nessa trajetória, com base nos autores consultados, buscamos especificar as opções teóricas, apreender e discutir os conceitos de forma a conferir sentido à análise proposta.

Para dar início ao diálogo sugerido no título da tese procuramos, no segundo capítulo, intitulado *Lugares de memória: Tecnologia e Educação Patrimonial*, refletir sobre a questão da memória e dos *lugares de memória*, considerando as transformações pelas quais passaram as instituições museológicas redirecionadas no exercício da sua função social e a inclusão das novidades tecnológicas no seu cotidiano. Isso, levando em conta as novas possibilidades de utilização da tecnologia, por meio da discussão sobre as potencialidades do museu virtual como estratégia para as atividades de Educação Patrimonial, no sentido de promover uma contribuição para a salvaguarda do patrimônio imaterial, tendo em vista a disponibilização e o acesso à informação sobre os bens culturais.

No terceiro capítulo, *A memória construída na tradição: o ofício das Paneleiras de Goiabeiras*, buscamos identificar as contribuições que o reconhecimento de um bem cultural como patrimônio nacional trouxeram para a sua valorização e salvaguarda, por meio de um estudo de caso do primeiro bem cultural registrado no país. Com base numa pesquisa histórica que considerou documentos construídos dentro da metodologia de História Oral, buscamos apresentar o histórico do ofício e o seu reconhecimento como patrimônio imaterial brasileiro, alicerçado pelas falas das artesãs e dos outros atores envolvidos.

Identificadas as formas de utilização do espaço virtual por instituições museológicas que se apresentam como museu virtual, no sentido da realização de ações educativas voltadas para a valorização da memória e do patrimônio cultural, no quarto e último capítulo, *O MUVI como potencialidade de museu*, procedemos à análise dos dados e à sistematização das informações sobre a memória da comunidade de artesãs capixabas na construção do modelo de museu virtual, voltado para a Educação Patrimonial.

Em decorrência dessa trajetória investigativa, das preposições e discussões apresentadas, a questão do museu virtual e a Educação Patrimonial com vistas à promoção da salvaguarda de bens culturais imateriais será apresentada como um modelo de Museu Virtual do Patrimônio Imaterial, o MUVI – Paneleiras de Goiabeiras.

ARTICULANDO AS BASES: INFORMAÇÃO, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL

Antecipando os antropólogos modernos que afirmam uma continuidade entre a evolução biológica e a tecnológica, dos utensílios paleolíticos à eletrônica, Plínio admite implicitamente que as contribuições do homem à natureza passam também elas a fazer parte da natureza humana. Daí até estabelecer que a verdadeira natureza do homem é a cultura, só existe um passo. (CALVINO, 1994. p.52)

Na perspectiva de um trabalho que se assenta no campo da Ciência da Informação, inserido no âmbito da linha de pesquisa Informação, Cultura e Sociedade, esta tese se pauta pelas discussões e as transformações sociais na busca da apreensão do real historicamente construído. Nesse sentido, vale indicar que este capítulo tem como objetivo apresentar os conceitos usados para alicerçar a discussão teórica que impulsionou a investigação.

Com o intuito de mostrar a concepção orientadora do olhar da pesquisa na dimensão da teoria, trouxemos o conceito de cultura na sua versão antropológica, elemento norteador durante todo o processo, durante o caminho trilhado pelo diálogo com os outros conceitos e também com os autores consultados.

Recorrendo a Aristóteles, no contexto da filosofia ocidental, buscamos uma noção que define a cultura como *tudo aquilo que resulta do pensar e do agir dos seres humanos* (ARANHA; MARTINS, 2003), colocando em destaque a utilização dos sentidos para a experimentação do mundo a partir da compreensão da capacidade transformadora do homem com relação à natureza. Partimos do entendimento de que é impossível pensar na trajetória da humanidade sem observar o seu aspecto cultural, sem considerar a utilização das informações e do conhecimento construído, guardado na memória e transformado em patrimônio cultural.

Seguindo a provocação apresentada por Calvino (1994) na obra *Por que ler os clássicos*, na qual apresenta uma defesa da utilidade da leitura de textos clássicos como, por exemplo, a Odisseia de Homero, *para entender quem somos e aonde chegamos*, trouxemos para a cena a concepção de cultura na vertente apropriada por ele, que segue na mesma direção do filósofo, e compreende o homem como um ser cultural, dependente da apreensão de um legado de conhecimentos que são repassados de geração em geração no sentido de garantir tanto a sua própria sobrevivência quanto a sobrevivência do grupo social a que pertence. Uma concepção que apresenta o ser humano como o *resultado do meio*

cultural no qual foi socializado, herdeiro de um longo processo acumulativo de experiências vividas pelas gerações anteriores conforme definida por Laraia (2002), conceito chave no embasamento de estudos voltados para o cotidiano dos grupos sociais e largamente aplicado nas últimas décadas, no desenvolvimento de projetos que tem como tema o patrimônio cultural.

Nessa versão antropológica do conceito, de acordo com o autor, compreende-se como cultura o conjunto de símbolos, criados pelos grupos sociais, no qual estão incluídos os valores, as práticas, as teorias e as instituições criadas pela humanidade, dada a sua capacidade criativa seja na sua forma de agir, de pensar ou de interpretar um mundo, mundo este, possuidor de uma lógica própria e que se encontra em permanente estado de transformação.

Trata-se de uma percepção do mundo como *um sistema de significados já estabelecido* (ARANHA; MARTINS, 2003), com valores constituídos, que começam a ser assimilados na infância, logo após o nascimento dos bebês, num processo longo de aprendizagem que tem como essência a transmissão de informações sobre os modos de ser e de viver do grupo social a que eles pertencem, valores fundamentais da construção de uma vida em sociedade.

Essa informação transmitida à criança, associada à herança cultural do grupo, é convertida em patrimônio cultural na medida em que passa a ser percebida como um bem cultural e como tal, portador de referências de antigas práticas. Um bem por vezes fundamental para a coesão e até mesmo para a sobrevivência do grupo, se considerados os contextos específicos, ainda que se apresente permanentemente sujeito à transformações, dada a dinâmica cultural. Vale destacar o aspecto coletivo da ação humana que, no limite, por meio dessa transfiguração, abre a possibilidade de surgimento de novos modos de ser e de viver embasados por experiências antigas (LARAIA, 2002).

Destaca-se, nessa perspectiva, a vinculação irrefutável das concepções articuladas na base teórica deste trabalho, tanto no sentido da apreensão da realidade dada como na leitura dessa realidade: a tríade informação, memória e patrimônio.

Consideramos este vínculo a partir do entendimento da indissociabilidade dos conceitos entre si, dado que a informação existe como um elemento vital para a sobrevivência humana desde o surgimento do homem e da vida em sociedade e o acervo formado pelas informações acumuladas ao longo da existência humana levam à construção de uma memória como forma de assegurar a continuidade dos modos de vida dos grupos sociais. Essa memória, guardada em objetos e referências simbólicas, constitui-se no patrimônio cultural, uma herança adquirida de gerações passadas que necessita ser

preservada e consecutivamente transmitida, visando preservar identidades e até mesmo a sobrevivência do grupo enquanto tal.

É por meio destas interrelações que se torna possível perceber a questão cultural como o elemento que define o elo estabelecido neste tripé de noções entrelaçadas e interdependentes, sobre as quais nos debruçamos individualmente no diálogo com os autores escolhidos.

2.1 O fenômeno informação e realidade construída

Cultura e informação são assim conceitos/fenômenos interligados pela sua própria natureza. A primeira – funcionando como uma memória, transmitida de geração em geração, na qual se encontram conservados e reproduzíveis todos os artefatos simbólicos e materiais que mantêm a complexidade e a originalidade da sociedade humana – é a depositária da informação social. (MARTELETO, 1995. p.2)

Vista assim como uma totalidade, um conceito nucleador, a cultura é o primeiro momento de desconstrução conceitual da informação, como artefato, ou como processo que alimenta as maneiras próprias de ser, representar e estar em sociedade. (MARTELETO, 1995.p.2)

No que diz respeito ao conceito de informação, recorremos à Marteleto (1995) para tratar da informação fenômeno, interligada com a cultura numa simbiose conceitual permanente, na qual os dois conceitos se apresentam impossíveis de serem dissociados, considerando a produção e reprodução dos artefatos culturais pelo modo informacional.

Trata-se de uma perspectiva que compreende a informação não como uma coisa a ser observada e sim como algo historicamente construído, na qual a existência dos artefatos aparece condicionada aos mecanismos de transmissão dos significados, símbolos e signos culturais construídos pelos sujeitos com o objetivo de reconhecer, interpretar e transmitir significados.

Isso nos leva à compreensão das práticas culturais como práticas informacionais num processo que deve considerar o caráter dinâmico próprio da cultura ao observar o movimento de transmissão, assimilação ou rejeição das informações pelos sujeitos sociais no interior de comunidades denominadas pela autora como sociedades históricas.

Vale lembrar que no decorrer da história da humanidade, o conhecimento advindo dessa transmissão de informações serviu-se primeiramente do universo da comunicação oral dentro dos grupos sociais como o principal veículo para o trânsito das

memórias ancestrais. A possibilidade do registro veio com o passar do tempo e foi gradativamente sendo ampliada a cada revolução tecnológica, conforme pode ser verificado nas constantes transformações pelas quais passou o tráfego das informações desde a invenção da escrita.

O surgimento da imprensa e depois da internet potencializou ainda mais as possibilidades de comunicação, especialmente por estreitar as interrelações de redes informacionais que se situam na origem da sociedade da informação, conforme Castells (2002), uma sociedade em rede alicerçada pelo poder da informação. Redes estas que, de acordo com Burke (2003), não se constituem em um fenômeno recente. Segundo este autor, as redes de informação teriam começado a se formar há muito mais tempo, em meados do século XII, em lugares estratégicos como portos, comércios, mosteiros ou universidades, locais por onde havia um maior volume de informações circulante, reforçando a presença, pelo menos de forma latente, da mercantilização da informação associada à sua utilização como instrumento de repressão, dominação e expressão do poder observada desde o início dos tempos.

Pois bem, seja nessa incipiente sociedade da informação da era medieval, antes ou depois dela, o fato é que a relação de transmissão de informações e geração de conhecimento, mesmo sistematicamente modificada através dos tempos a partir do surgimento de tecnologias cada vez mais avançadas, se apresenta como estratégica, em relação à garantia da continuidade de práticas culturais consideradas importantes tanto no seio de grupos tradicionais, que ainda se valem de uma memória oral, quanto em sociedades mais estruturadas tecnologicamente que possuem ao alcance da mão as mais recentes novidades.

Não se pode esquecer, entretanto, que tanto numa quanto na outra, para que esta a informação se transforme em conhecimento ela precisa ser acessada, ou seja, existe a necessidade de se promover o acesso a ela, pois é por meio dele que ocorre a transmissão.

Nos últimos tempos, dadas as grandes possibilidades abertas pelas tecnologias digitais há de se preocupar com as condições e com a qualidade deste acesso, no sentido de garantir que possa ocorrer, na prática, a *transferência e o aproveitamento da informação disponível* (SILVA; BASTOS, 2004), pois não basta só disponibilizar a informação. Faz-se necessário promover verdadeiramente as possibilidades de acesso por meio da utilização de instrumentos especificamente criados para este fim, ampliando as possibilidades de geração do conhecimento.

Capurro e Hjørland (2007) já apontavam a ligação íntima que existe entre a noção de informação e as diversas visões sobre o conhecimento, no contexto das relações

humanas, ao refletir sobre a etimologia da palavra reafirmando a sucessiva reconstrução do conceito a partir deste elo.

As concepções sobre informação dentro da filosofia da ciência e da filosofia analítica, particularmente desde o final dos anos 70, estão relacionadas a ciências específicas, particularmente a física, a biologia e a linguística. Como resultado deste desenvolvimento, a tendência tem sido de re-humanizar o conceito de informação, isto é, colocá-lo no contexto cultural (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 162).

Esse processo de re-humanização, considerando a proposição dos autores, surge então num contexto no qual a informação construída socialmente se apresenta como indissociável da memória e do patrimônio cultural tal qual a concepção antropológica apropriada para esta reflexão, escolhida entre as muitas utilizadas no campo da Ciência da Informação.

É que no âmbito das questões informacionais, um dos grandes desafios encontrados na contemporaneidade, reside nas abrangentes definições, usos e conceitos que podem ser associados ao termo informação em variados campos de estudo, aspecto importante para esta análise, uma vez que muitas das teorias e abordagens utilizadas em estudos da Ciência da Informação tem sua origem de outras áreas do conhecimento.

Conceito chave na sociologia, na ciência política e na economia, entre outras, a noção de informação na chamada sociedade da informação relaciona-se também com o conceito de comunicação, numa perspectiva que vincula a informação com o novo, com o imprevisto (CAPURRO; HJORLAND, 2007). Uma ótica cuja transmissão da informação parte do princípio de uma necessidade dada: a suposição de que existe alguém ou algum grupo que não tem conhecimento dela e por algum motivo precisa recebê-la. Ser informado, neste sentido, significa ter a atenção voltada para um foco previamente escolhido, ou seja, a informação transmitida teria como objetivo atender os fins específicos a que se destina no processo de comunicação. De qualquer modo,

Não há informação pura ou informação em si (isto é, a informação está sempre relacionada a algum tipo de redundância ou ruído). Informar (aos outros ou a si mesmo) significa selecionar e avaliar. Este conceito é particularmente relevante no campo do jornalismo ou mídia de massa, mas, obviamente, também em CI (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 173).

No âmbito da Ciência da Informação, Capurro e Hjørland (2007) estão entre os muitos autores que se dedicaram à sistematização dos conceitos de informação presentes no campo desde o seu surgimento, na segunda metade do século XX. No seu trabalho, ao discutir o conceito de informação, atribuem ao sentido de *conhecimento comunicado* uma

posição central no contexto das relações sociais no mundo contemporâneo e indicam como evidência disso o desenvolvimento e a disseminação do uso de redes de computadores desde a Segunda Guerra Mundial associado ao surgimento da disciplina da Ciência da Informação por volta dos anos 1950. Apontam o surgimento da tecnologia da informação e os impactos globais por ela gerados, como os principais responsáveis pela caracterização da sociedade atual como uma *sociedade da informação*, ainda que o conhecimento e a sua comunicação sejam compreendidos como fenômenos básicos de qualquer sociedade humana, por desempenhar um papel fundamental na construção e modificação dos valores culturais.

Tomamos como elemento chave neste trabalho o posicionamento, reafirmado por aqueles autores, com relação à capacidade deste trânsito de informações em permitir ao sujeito a construção do saber, no que se refere à realidade cultural, ainda que isso ocorra de forma quase sempre inconsciente por parte da comunidade, dentro de um processo de absorção de elementos significativos que vão se somando, consecutivamente, de modo a permitir a elaboração de um sistema de valores que vai atuar na formação da identidade cultural do grupo.

Uma mesma perspectiva que foi adotada por Castells (2002) ao analisar a informação no seio da sociedade da informação, na qual reafirmou o papel desempenhado por ela na história da humanidade, associando a transmissão de conhecimentos à estratégia fundamental para a sobrevivência dos grupos sociais desde o início dos tempos. O autor, entretanto, no decorrer da sua análise, destaca o surgimento de uma nova estrutura social, manifestada de forma variada conforme a diversidade cultural e as instituições criadas por todo o planeta. Uma nova estrutura, historicamente moldada pela reconstrução do modo capitalista de produção no final do século XX, que se apresenta de forma associada a um novo mundo embasado pelo uso das novas tecnologias de informação, mas que, sobretudo não ignora o papel da informação na trajetória humana desde o início dos tempos.

O termo sociedade da informação enfatiza o papel da informação na sociedade. Mas afirmo que informação, em seu sentido mais amplo, por exemplo, como comunicação de conhecimentos, foi crucial a todas as sociedades, inclusive à Europa Medieval que era culturalmente estruturada e, até certo ponto, unificada pelo escolasticismo, ou seja, no geral, uma infraestrutura intelectual (CASTELLS, 2002, p. 65).

Neste sentido compreendemos que a informação se apresenta assim como matéria prima do conhecimento, responsável pela coesão necessária a ele, uma vez que a existência de uma determinada coisa está condicionada a manutenção da unidade daquilo que a compõe, e isso ocorre tanto no que se refere aos suportes materiais para os

documentos, quanto no que diz respeito às definições e conceitos que compõem os conhecimentos.

Portanto, podemos afirmar que a concepção de informação atrelada à noção de cultura utilizada nesta reflexão, constitui-se como um fenômeno indispensável para a sobrevivência dos grupos na medida em que garante a continuidade de suas práticas culturais. Todavia, nem sempre foi assim. Considerando o universo das pesquisas acadêmicas observamos que foi somente a partir do momento em que a informação passou a figurar como um objeto de estudos que se deu a ampliação do conceito, por meio de um movimento que aos poucos transformou as suas feições e somente ao final se aproximou desta vertente, conforme demonstrado por Araújo (2014).

Conjugando as contribuições dos diferentes autores, é possível concluir então que o primeiro conceito de informação na Ciência da Informação é mais restrito e está vinculado à sua dimensão material, física, sendo o fenômeno estudado a partir de uma perspectiva quantitativa e positivista. Nos anos seguintes, tomou corpo um conceito um pouco mais amplo voltado para a dimensão cognitiva, sendo informação algo associado à interação entre dados (aquilo que existe materialmente) e conhecimento (aquilo que está na mente dos sujeitos), e seu estudo relacionado à identificação de significados, interpretações. Por fim, as tendências contemporâneas implicam um grau maior de complexidade e abstração, com a inserção da informação no escopo da ação humana e no âmbito de contextos socioculturais concretos (ARAÚJO, 2014, p. 14).

Vale destacar que, no caso da Ciência da informação como campo de estudos, para além da evolução natural dos conceitos face à dinâmica social, há de se considerar o período do seu surgimento coincidente com a época de crise da ciência moderna, cuja base foi ancorada num modelo que, segundo autores como Capurro e Hjørland (2007), ainda hoje se apresenta como alvo de críticas: o modelo positivista.

Entretanto a grande importância adquirida pelas reflexões conceituais em torno da noção de informação no campo ultrapassa esta questão se forem consideradas as origens de muitas teorias assimiladas de outras áreas assim como o reflexo das tensões entre a abordagem subjetiva e a abordagem objetiva que se encontram presentes neste mesmo processo.

No bojo dessa dinâmica, é possível observar então que entre as diversas concepções encontradas, o entendimento da informação como força constitutiva da sociedade se apresenta como uma concepção contemporânea.

Os mesmos, Capurro e Hjørland (2007), revisando o status do conceito a partir do entendimento da relevância de uma definição da noção de informação para o campo, colocaram em destaque uma perspectiva que compreende os conceitos teóricos não como

elementos verdadeiros ou falsos ou reflexos de algum outro elemento da realidade, e sim como construções planejadas para o desempenho da função que lhe foi atribuída, modificados a partir das mudanças de paradigmas determinadas pelas transformações sociais.

Desta forma, aproximam-se da construção da ideia de informação como artefato cultural, proposto por Marteleto (2005), numa leitura da informação sob o foco da cultura, embasada por Geertz (1989), e o deslocamento do objeto antropológico no sentido de *estabelecer um estudo de uma “cultura do mundo” e suas questões comunicacionais/informacionais*.

Atualmente compartilhada pela comunidade científica, esta interpretação segue na direção do moderno conceito de informação compreendido como uma comunicação de conhecimentos que vai além da antiga percepção que envolve mensagens e mensageiros. Uma concepção nascida na pós-modernidade como uma alternativa para todos os tipos de mensagens, tendo em vista, particularmente, o ambiente digital e a nova realidade observada no contexto do século XXI.

Nessa nova realidade, conforme observa Cabral (2007), a transição da sociedade industrial para a sociedade informacional, surge como resultado de uma revolução informacional protagonizada pela informação e o conhecimento a partir das amplas possibilidades oferecidas pelas novidades tecnológicas relacionadas com a informação. Padrões de produção e circulação do saber, rapidamente modificados pelo uso de instrumentos e dispositivos tecnológicos, se apresentam na contemporaneidade com capacidade de viabilizar a utilização do ciberespaço de várias formas, transformando, sobretudo, o processo de transmissão de informações e, conseqüentemente alterando de forma bastante significativa, as relações sociais.

Como no atual cenário mundial as sociedades caracterizam-se pela mudança constante, rápida e permanente, em consequência da *globalização*, pós-modernidade ou *modernidade tardia*, historiadores, sociólogos, economistas e políticos chamam a atenção, em seus discursos, tanto para o ritmo como para o alcance de tais mudanças para o impacto das identidades culturais. Verifica-se ainda, uma espécie de descoberta das diferenças a partir de uma nova articulação entre o *local* e o *global* (CABRAL, 2007).

Neste sentido é oportuno destacar o deslocamento constante das experiências culturais no cotidiano, em constante diálogo, transformadas pelo intercâmbio de informações, num permanente processo de hibridação, para usar a argumentação de Canclini (2005).

Analizando o processo de globalização do consumo e especialmente a difusão dos meios de comunicação de massa e o conseqüente acesso a um imenso volume de

informação, o autor destaca a sobreposição do espaço global em relação ao espaço local num processo no qual a cultura de diversos países perde força diante de uma cultura que envolve a todos imposta pela hegemonia dos padrões culturais daqueles que se apresentam mais fortes política e economicamente. Neste caso as identidades pós-modernas são apresentadas como transterritoriais e multilinguísticas, compreendidas dentro de um novo perfil delineado para o cidadão cujos referenciais formadores da identidade não mais se pautam pela tradição e sim pelos reflexos das informações globalizadas.

Como resistência possível à onda de homogeneização cultural, Canclini (2003) aponta para necessidade premente da criação de políticas voltadas para a promoção do respeito e da valorização das diferenças entre indivíduos e grupos com o desenvolvimento de ações efetivas de mudanças nas estruturas educacionais e de exercício da cidadania de forma responsável.

Uma solução possível, em termos do nosso entendimento, dado que, conforme já foi dito, mesmo após a revolução tecnológica, a informação continuou no centro do processo de geração de conhecimentos e, embora tenha tido as possibilidades de tráfego ampliadas, a partir da inclusão das novas tecnologias digitais no cotidiano da humanidade (CASTELLS, 2002), não deixou de apresentar a cultura o seu elemento nucleador, o *primeiro momento de construção conceitual da informação* (MARTELETO, 1995. p.2).

Neste caso entendendo a informação enquanto um produto social, de acordo com Reis (2007, p. 23), que se traduz no resultado das relações estabelecidas entre homens e mulheres *no contexto de uma sociedade historicamente construída, que se apresenta de forma dinâmica e em permanente mutabilidade*; numa perspectiva na qual a produção, organização e utilização da informação se realizam em um contexto histórico dado, faz-se necessário então a compreensão do fenômeno informação em sua inserção social.

A memória se apresenta, portanto, como o repositório das informações que por algum motivo foram detectadas como importantes para um determinado grupo social. Compreendemos que investigar esta memória, registrá-la ou difundi-la faz parte de um processo muito mais amplo que resvala na resistência cultural chegando até o contexto da soberania dos povos.

Considerando a importância da memória guardada como elemento de apreensão da realidade e também como elemento de leitura do mundo, tanto pelo que esconde quanto pelo que revela, começemos por apontar, na próxima seção, o caminho teórico percorrido nesta tese para alcançar a concepção aqui utilizada.

2.2 A tessitura da memória como tarefa coletiva

Nos fundamentos da tradição não há palavra vazia. Os fundamentos da tradição são como o esteio do Universo. A memória desses fundamentos não é uma coisa decifrável. É como a água do rio: você olha de um determinado ponto a água correndo; quando voltar na manhã seguinte não verá a mesma água, mas o rio é o mesmo. Ele está ali. Você não distingue. Você só sabe que é a mesma água porque vê que ela corre, mas não é o mesmo rio. O que o meu tataravô e todos os nossos antigos puderam experimentar passa pelo sonho para a minha geração. Tenho o compromisso de manter o leito do sonho preservado para os meus netos e os meus netos terão que fazer isso para as gerações futuras. Isso é a memória da criação do mundo.(KRENAK,1991.p.51)

Como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar nossa visão de futuro.
(HUYSEN, 2000, p. 67)

Aprendi com a minha mãe. Enquanto ela trabalhava a gente ficava por ali, brincando com o barro, amassando, tentando fazer bichinhos, panelinhas... Sou paneleira de geração. Aprendi brincando como quase todo mundo aqui. (FERREIRA, 2014)

Numa época em que a preocupação com a transmissão do conhecimento tradicional no seio das comunidades surge associada às ações de proteção ao patrimônio cultural, pensar a memória como elemento essencial deste processo implica em compreendê-la dentro de um sistema coletivo de criação de um repertório de significados, num contexto social determinado. Um conjunto de lembranças produzido no interior dos grupos sociais, que tem poder de difusão e se alimenta de imagens, sentimentos, ideias e valores (BOSI, 1987), no sentido de promover a identidade deste grupo.

É por meio dela que impressões e informações passadas de uma geração à outra vão compondo e recompondo a história da humanidade contribuindo para a construção de um passado comum, calcado no compartilhamento de lembranças.

Mas porque se torna importante guardar estas lembranças? Qual seria o sentido de compartilhá-las? A resposta parece fácil, dado o argumento anterior, entretanto, esta questão parece-nos um pouco mais complexa. Trata-se, no limite, de um movimento que segue na direção de uma garantia de sobrevivência do grupo num momento anterior à questão identitária. Basta observar que sem as informações guardadas na memória dos grupos sociais, que foram internamente transmitidas durante gerações, dificilmente seria

possível à humanidade alcançar o estágio atual em que se encontra, especialmente se considerarmos diretamente a questão do conhecimento. Conforme já foi dito, é por meio da difusão das informações guardadas na memória que se abre a possibilidade de repetir e aprimorar práticas antigas que dizem respeito ao modo de vida de homens e mulheres em todo o mundo, imprimindo-lhes identidade. Neste contexto a memória se traduz como um fator essencial à humanidade.

Partimos do princípio de que a memória compõe-se a partir de uma construção social, pois, conforme dito por Halbwachs (1990), o seu exercício se apresenta sempre como uma tarefa coletiva, já que ninguém é capaz de se lembrar de algo sozinho, uma vez que a base para a rememoração é sempre o conjunto de lembranças do grupo social. Assim sendo, ela surge sempre como uma experiência em conjunto, conforme definiu o autor, e por si só não se constitui numa reprodução do passado, e sim na reconstrução dele a partir das experiências coletivas.

É que no processo de rememoração se fazem presentes tanto a memória individual como a memória coletiva. Quanto mais os indivíduos se encontram inseridos em um grupo, maiores são as condições de recuperação da sua memória e, na mesma medida, de contribuição para a perpetuação da memória deste grupo, dado que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva e as lembranças são construídas no interior dos grupos sociais. É o que sugere Halbwachs (1990):

Resulta disso que a memória individual, enquanto se opõe à memória coletiva, é uma condição necessária e suficiente do ato de lembrar e do reconhecimento das lembranças? De modo algum. Porque, se essa primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível encontrá-la, é porque, desde muito tempo, não fazíamos mais parte do grupo em cuja memória ela se conservava. Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastantes pontos de contato entre uma e as outras para que as lembranças que nos recordam possam ser reconstruídas sobre um fundamento comum (HALBWACHS, 1990, p. 34).

Para entender melhor o processo, conforme aponta o Halbwachs (1990, p. 45), é importante considerar que as lembranças destacadas no primeiro plano da memória de um grupo são “as lembranças dos acontecimentos e das experiências que concernem ao maior número de seus membros”, resultado das vivências e das relações estabelecidas com grupos próximos.

A força e a duração da memória coletiva, portanto, advêm do fato delas possuírem como suporte o conjunto de pessoas que se lembram, enquanto membros do

grupo, ainda que as lembranças comuns que se apoiam umas sobre as outras não sejam as mesmas que aparecem com mais intensidade para cada um deles (HALBWACHS, 1990).

Tomemos como exemplo elementos relativos à pesquisa objeto desta tese, ou seja, o caso das artesãs de barro de Goiabeiras Velha/ES. Nos seus relatos, no momento no qual elas se referem ao modo de fazer panelas, remetem imediatamente a uma pessoa da família, aquela que foi a responsável pelo ensinamento do ofício. Algumas aprenderam com a mãe, outras com uma avó ou uma tia. O fato é que todas se lembram de haverem aprendido com uma antepassada. Apresentam-se como herdeiras de uma memória comum embora cada uma delas tenha se submetido ao aprendizado de forma individualizada, em épocas e lugares diferentes. O ponto em comum é que o processo foi realizado sempre da mesma forma. Partiu inicialmente da observação e depois para a experiência, num contexto cotidiano de desenvolvimento das atividades produtivas do grupo social.

A maioria iniciou o seu aprendizado ainda na infância. Quando crianças acompanhavam o trabalho das mães com o barro e, invariavelmente, terminavam por fazer da matéria prima das panelas um brinquedo. Assim começavam moldando bolinhas, depois bichinhos e mais tarde panelinhas, imitando as panelas grandes produzidas pelas artesãs.

Deste modo, funcionando como um acervo de recordações compartilhadas, é possível perceber que a memória coletiva encontra o seu lugar na tradição na qual o passado é permanentemente reconstruído, vivificado e, ao mesmo tempo, ressignificado. De acordo com Halbwachs (1990) para que uma lembrança seja reconhecida e reconstruída, os atores sociais precisam buscar marcas de proximidade de modo a permitir a sua continuidade como integrantes de um mesmo grupo na condição de dividir as mesmas recordações.

É por meio da identificação entre as artesãs que ocorre o processo de rememoração por parte de cada uma delas mediante quadros que guardam e regulam o que este autor chamou de *quadros sociais da memória*, quadros de lembranças cuja continuidade de atuação sobre os indivíduos, em diferentes circunstâncias, torna possível o fortalecimento da memória coletiva a partir da definição do que deve ser lembrado ou esquecido, peça chave na construção de uma memória social que deve ser tornada pública, dado importante para esta reflexão na medida em que ancora as escolhas no processo de rememoração.

Pois bem, se a memória se constitui num elemento indispensável para a construção de identidades e até mesmo para a construção de uma identidade nacional, dada a compreensão do seu papel como suporte da identidade coletiva, é preciso compreendê-la como um sistema no qual estruturas culturais, políticas e econômicas se cruzam enquanto códigos de representação.

Vale lembrar que há, nesse processo de rememoração coletiva, critérios que definem as lembranças prioritárias. No que diz respeito às memórias de um grupo específico surge em primeiro plano aquilo que foi vivido pelo maior número de pessoas, resultado de experiências coletivas e em segundo plano, aquelas experiências relativas a um menor número de integrantes, mas que ainda assim se configuram como importantes para a coletividade.

Assim se explica o fato de determinadas lembranças de grupos internos e menores serem pouco lembradas e até mesmo esquecidas na perspectiva do grupo maior, a não ser em circunstâncias específicas quando estas lembranças adquirem um significado especial como é o caso das referências do patrimônio cultural especialmente aquelas marcadas pela oralidade, como é o caso do Ofício das paneleiras de Goiabeiras.

A transmissão das informações e do conhecimento sobre o modo de fazer painéis de barro passado de mãe para filha está inserida no primeiro plano do processo de rememoração coletiva. Patrimônio cultural local, reconhecido como nacional, se apresenta como um código de estruturas cruzadas numa memória ressignificada e preservada pela transmissão do conhecimento por meio da tradição oral.

Associada geralmente a um tempo no qual não existiam registros escritos, a tradição oral refere-se à acumulação de elementos das lembranças comuns por meio da construção de uma memória coletiva como parte do cotidiano dos grupos sociais. Neste tempo, a transmissão de informações e de conhecimentos sobre as práticas culturais ocorria necessariamente por meio da fala e dos gestos e, mesmo após o surgimento da possibilidade de registro desta memória, no que se refere aos saberes da cultura popular pouca coisa mudou. Muitos conhecimentos foram, e ainda hoje continuam sendo, transmitidos por meio da oralidade através de processos que ocorrem de pessoa para pessoa, de pai para filho, de um grupo para outro, de geração em geração.

Há de se considerar que, na atualidade, mesmo com todos os avanços tecnológicos, ainda existem sociedades sem registro nas quais, muitas vezes, as informações inscritas como lembranças desempenham a sua função social por meio da comunicação oral associada ao compartilhamento ritualístico provocado pelos vestígios do passado inscritos nos mais variados suportes.

A descrição das sociedades de memória oral apresentada por Silva e Silva (2009) no *Dicionário de Conceitos Históricos*, ajuda-nos a compreender um pouco do funcionamento (guarda e transmissão) da memória coletiva em grupos tradicionais, dependentes da oralidade, nos quais a figura dos *griôts* representam os lugares de memória, por meio de uma confusa relação entre história e mito, diante da arte de lembrar. Conforme descrito pelos autores,

Tais sociedades possuem especialistas em memória que têm o importante papel de manter a coesão do grupo. Um exemplo pode ser visto nos griots da África Ocidental, cidadãos de países como Gâmbia, por exemplo. Os griots são especialistas responsáveis pela memória coletiva de suas tribos e comunidades. Eles conhecem as crônicas de seu passado, sendo capazes de narrar fatos por até três dias sem se repetir. Quando os griots recitam a história ancestral de seu clã, a comunidade escuta com formalidade. Para datar os casamentos, o nascimento de filhos etc., os griots interligam esses fatos a acontecimentos como uma enchente. Tais mestres da narrativa são exemplos de como a tradição oral e a memória podem ser enriquecedoras para a História: ambas são vivas, emotivas e, segundo o africanista Ki-Zerbo, um museu vivo (SILVA; SILVA, 2009).

Seriam eles uma espécie de guardiões da memória coletiva, os *homens-memória* descritos por Le Goff (2003, p. 425) como os responsáveis pela transmissão da história numa sociedade sem escrita, que se distribuem socialmente assumindo vários papéis além deste, incluindo os de chefes de família idosos. Anciãos, os *griots* transmitem aos mais novos as memórias do grupo por meio da narrativa dentro de uma percepção de que quanto mais velho o *griot*, mais qualificado ele se apresenta para o exercício da função, visto que necessita possuir, além da sabedoria, uma vasta experiência de vida.

Voltando ao bairro de Goiabeiras Velha, em Vitória, no Espírito Santo, é possível observar que existe no interior do grupo das artesãs um forte reconhecimento da importância das mulheres mais velhas, as paneleiras mais antigas, aquelas responsáveis por ensinarem o ofício aos seus descendentes. O respeito e a gratidão às mães e avós que repassaram o conhecimento sobre a prática cultural que hoje sustenta dezenas de famílias pode ser percebido até mesmo numa simples conversa sobre a origem do modo de fazer painéis de barro. A elas se atribui toda a responsabilidade pela continuidade da tradição, dado que exerceram o papel de guardiãs deste conhecimento durante décadas e foram capazes de transmiti-lo aos seus descendentes.

Foi graças a essa memória do ofício, passada de geração em geração, que as paneleiras de Goiabeiras puderam ser admitidas como parte de uma classe trabalhadora, a classe das artesãs, por meio de um processo que transformou a antiga tradição em um trabalho reconhecido como uma forma artesanal de confecção de painéis. Casos como o das Paneleiras de Goiabeiras, na atualidade, constituem-se numa das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades nas quais a busca por esta memória se configura como elemento essencial de uma identidade coletiva no sentido da afirmação social do grupo, conforme demonstra Le Goff (2003).

A evolução das sociedades, na segunda metade do século XX, elucida a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Exorbitando a história como ciência e como culto público, ao mesmo tempo a montante, enquanto reservatório (móvel) da história, rico em arquivos e em documentos/monumentos, e aval, eco sonoro (e vivo) do trabalho histórico, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando, todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção (LE GOFF, 2003, p. 469).

Esta relação, contextualizada pelo autor, ajuda-nos a perceber as lembranças comuns, os rituais coletivos, a conservação dos saberes e dos símbolos do grupo como fatores que, somados à responsabilidade da transmissão dessa herança, constituem-se nos fundamentos necessários para a afirmação de um sentimento de pertencimento do grupo na direção da construção dos referenciais identitários e de uma identidade coletiva indissociada dos múltiplos processos que definem a vida em sociedade. Cria o alicerce e fornece bases para a implementação de políticas públicas de valorização e salvaguarda de práticas culturais.

Vale lembrar que, em relação à memória dos grupos sociais é importante considerar também um processo seletivo relacionado às lembranças e, do mesmo modo aos esquecimentos, às falas e os silêncios que fazem parte da construção de uma memória que é comum a um determinado grupo. Neste processo, nem tudo que é lembrado pode ou deve ser revelado dependendo do ambiente ou do discurso que se quer utilizar no momento. Associada ao poder, a memória por vezes se faz política e agrega valores, sendo passível de manipulações conforme o conjunto de interesses envolvidos. Neste contexto,

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos, que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 2003, p. 422).

De fato, como bem lembra o autor, por se tratar de uma construção social, a memória, como tal, está sujeita às vicissitudes associadas ao convívio em sociedade, em especial aquelas relacionadas ao poder e às decisões sobre o que lembrar e o que esquecer. Todavia, apresentando-se como uma evocação do passado, no presente, ela se mostra delimitada por fronteiras correntes, fluidas, que, de certa maneira, tentam cumprir o delicado papel de separá-la da fantasia. Uma memória institucionalizada do passado ajuda a promover a comemoração desse passado como uma lembrança coletiva, e este é o caso das Paneleiras de Goiabeiras.

Na perspectiva da preservação da memória e dos bens culturais a ela associados, no que diz respeito a criação de políticas públicas de proteção ao patrimônio cultural cabe aqui destacar, entretanto, a interferência do poder. Não por acaso, inicialmente as políticas de proteção ao patrimônio cultural voltaram-se para o patrimônio edificado ou algum objeto associado a personalidades históricas que permitem falar em *marcos de memória* e de *lugares de história*. Uma vez que nem todos os grupos compartilham das mesmas representações, as relações com o passado são variadas e os valores que são atribuídos aos bens, relativos.

Além das influências diretas das memórias e do modo como são identificadas, estes valores podem variar de acordo com os interesses políticos, ideológicos, pessoais e financeiros do momento. No âmbito das políticas públicas de proteção ao patrimônio cultural, a monumentalização das referências e símbolos importantes para a memória coletiva que interessa construir, dá-se conforme os interesses do poder, de acordo com o momento e as forças políticas atuantes.

O reconhecimento do Ofício das Paneleiras de Goiabeiras como o primeiro bem cultural representativo do patrimônio cultural imaterial brasileiro deve ser observado dentro desta ótica. Há de se considerar o momento político pelo qual passava a sociedade brasileira no ano de 2002, com a ascensão da esquerda ao poder político institucionalizado. Trata-se de um período no qual havia no ar uma grande expectativa de mudança social, inclusive com relação à valorização da memória de grupos que foram excluídos durante muito tempo da história oficial do país.

Por tratar-se de um ofício herdado dos antigos negros e indígenas que habitaram anteriormente aquela região, o reconhecimento da antiga tradição de fazer painéis de barro representava simbolicamente o reconhecimento do próprio grupo como um conjunto de cidadãos de direito, motivo pelo qual não pode ser tratado de forma descontextualizada em relação à situação em que se encontrava o país, na época da oficialização do registro do ofício das paneleiras como bem cultural imaterial brasileiro. Aquele foi um momento no qual existiu claramente, por parte do poder público, um esforço na direção da implementação de políticas culturais mais abrangentes e inclusivas com relação à memória de uma cultura tradicional, herdada e guardada no interior dos grupos formadores da sociedade brasileira.

É claro que, ao considerar o conjunto daquilo que se sabe sobre um determinado grupo social e as informações preservadas advindas do passado, guardadas como referências culturais, é possível observar a importância que tem a memória para a continuidade da existência deste grupo. No caso do patrimônio cultural, quando existe uma proposta de preservação ou salvaguarda de um bem é porque se admite algum tipo de

ameaça à continuidade da existência deste bem, e esta existência é considerada significativa, importante para a memória coletiva que se quer construir naquele momento.

Talvez por isso, desde o início dos tempos, observa-se no interior dos grupos sociais uma preocupação com a guarda de objetos detentores de alguma importância para o coletivo, seja ela simbólica ou funcional, relacionada com o desejo de não deixar que se percam lembranças que, de alguma maneira, possam promover algum significado à sua realidade. Trata-se da conservação de objetos que são depositários de informações culturais destes grupos, suportes para as suas memórias, assim percebidos por trazer referências dos modos de vida em comunidade. Considerados bens, constituem-se no patrimônio cultural destes grupos por trazerem consigo as informações preciosas capazes de suscitar lembranças ou promover o conhecimento acerca de uma realidade ancestral.

Neste sentido, vale destacar, diante da observação da prática de diferentes processos de representação do passado, a ocorrência, desde a antiguidade até a contemporaneidade, de tentativas de reafirmar, no presente, laços considerados caros a propósito de recuperar vínculos identitários. Um destes processos diz respeito também às concepções ampliadas de patrimônio e museu, transformadas pelos valores de percepção que foram atribuídos aos bens culturais e a reivindicação da sua proteção projetada num crescente nas últimas décadas.

No tempo presente, conforme afirma Pollak (1992), mais do que em outros períodos da história, a construção da memória, produtora das identidades individuais e coletivas encontra-se dependente das múltiplas relações que são travadas com as imagens e as interações que se constituem nesse processo, forjando um bem mais crítico, sobre os museus, e o patrimônio cultural. Desta forma é possível declarar que:

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, 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 repentinas revitalizações (NORA, 1993, p. 9).

Considerando toda essa discussão que há sobre a memória e a relação que existe entre memória e patrimônio cultural, na próxima seção buscamos aprofundar a discussão teórica sobre este que se constitui no terceiro elemento da tríade escolhida para embasar esta investigação. Passemos à discussão do conceito de patrimônio cultural e a sua transformação, do ponto de vista mais global, em função de questões internas e externas, e que hoje se coloca como ponto fundamental para pensar questões relacionadas à educação patrimonial, tema central desta tese.

2.3 Quando a cultura se transforma em patrimônio

A noção de patrimônio, com a qual nos habituamos, como se ela tivesse sempre existido em todo o tempo e lugar, está diretamente relacionada a uma concepção linear do tempo. Inversamente, nas sociedades em que predomina a concepção cíclica do tempo, a memória está disseminada no tecido social. Como assinalou Pierre Nora, as sociedades tradicionais são sociedades de memória por excelência. Nelas não é necessário guardar objetos ou fazer registros de qualquer ordem. As festas, os rituais, os cânticos, as narrativas míticas que se repetem dia após dia desempenham esta função de fazer lembrar ao grupo suas tradições mais importantes. Nestas sociedades, com forte capital de memória, não há um sentido de guarda, armazenamento ou preservação de objetos, assim como não há o sentido que conhecemos de herança. (ABREU,2007)

Costuma-se dizer que Patrimônio Cultural é tudo aquilo que nos toca de forma sensível e é repassado às gerações futuras a partir da transmissão de informações sobre as experiências vividas. Conjunto de bens representativos da experiência humana, engloba ideias e coisas cujo processo de preservação se apresenta como interesse social e possuidor de valor identitário para os grupos formadores da população. Materiais e imateriais, conforme categorização criada no sentido da preservação do conjunto, os bens que compõem o patrimônio cultural confundem-se dentro do objetivo final de guardar referências de uma produção que se dá no nível do conhecimento; referências estas, inscritas tanto nas práticas culturais quanto nos artefatos produzidos pela experiência humana, conteúdo precioso guardado no baú de herança cultural como um tesouro a ser preservado.

Considerando a informação guardada na memória das práticas delimitada pelos contextos definidores daquilo que se quer lembrar e daquilo que se quer esquecer, conforme discutido na seção anterior, torna-se importante avançar na questão conceitual voltando o nosso olhar para a noção de patrimônio cultural, o terceiro elemento do tripé teórico estabelecido nesta análise, enfocando o histórico de formulação do conceito e a sua aplicação na elaboração de políticas de proteção dos bens culturais.

Partimos do entendimento do patrimônio cultural como o resultado de um somatório de experiências que atravessam o tempo por meio da memória tecida, inicialmente pela oralidade, no interior das comunidades mais tradicionais. Uma concepção que se apresenta relacionada ao alto grau de importância que foi atribuído ao patrimônio

cultural nas sociedades contemporâneas a partir da compreensão da sua importância na manutenção da identidade de grupos sociais, povos e nações num mundo mais globalizado a cada dia.

Nesta perspectiva, tal qual a memória, o patrimônio cultural incide diretamente sobre a dinâmica que existe entre a lembrança e o esquecimento no sentido da construção social, conforme apontou Pollack (1989), sendo assim, passível de modificações a partir dos significados que lhes são atribuídos ao longo do tempo.

Trata-se de um conceito formulado no contexto da sociedade ocidental moderna, ligado à noção de herança compreendida como um bem coletivo, por meio do qual se torna possível o reconhecimento de um grupo social. Constitui-se no resultado de uma formulação lenta, conforme demonstrado por Abreu (2007), que remonta ao período imediatamente posterior à Revolução Francesa, momento em que, no velho continente, se apregoava a destruição dos vestígios do Antigo Regime dentro do espírito revolucionário de criação de uma nova estrutura social. Foi neste meio que, conforme nos disse a autora, diante do apelo de alguns intelectuais, surgiu, pela primeira vez, a noção de patrimônio cultural concebida em oposição à noção de vandalismo, desencadeando uma reação que se traduziu num impulso salvacionista em relação a obras naquele momento consideradas imprescindíveis para a nação. Conforme aponta Poulot (2009),

O patrimônio, no sentido *legal* surgiu com as legislações nacionais do século XIX, legislações que lhe garantiram um destino específico no meio de todas as manifestações sociais dos objetos. Aliás, tal postura foi assumida em nome do povo, como destinatário eminente e, ao mesmo tempo, o derradeiro responsável por essa herança. A França da primeira metade do século XIX foi, por excelência, o lugar da elaboração progressiva e muitas vezes conflitante dos valores patrimoniais - em oposição especificamente ao direito de propriedade. Em toda parte da Europa, os liberais descobriram e, em seguida, celebraram a preservação das antiguidades nacionais como um dever patriótico - forma moderna de uma cultura declarativa, para falar como Jean Claude Passeron. As destruições de toda espécie foram paralelamente qualificadas, de maneira genérica como vandalismo (POULOT, 2009).

Compreendida como o ponto de partida para a criação de uma política de preservação do patrimônio cultural na França, essa ideia de um Patrimônio Nacional teve inicialmente o objetivo de inventariar obras consideradas essenciais a um país pós-revolucionário no qual novas estruturas estavam sendo erguidas. Num momento posterior, entretanto, expandiu-se primeiramente pela Europa e mais tarde por toda a sociedade ocidental originando um movimento político importante e relacionando-se profundamente com a formação de Estados Nacionais vinculados a um passado glorioso.

Tal percurso culminou num processo conhecido como movimento de patrimonialização, empreendido a partir da institucionalização de mecanismos de proteção para o que era entendido, na época, como repositório de referências sobre o passado, cuja lista incluía monumentos, edificações e objetos ameaçados de destruição. Pode se dizer que este foi o primeiro passo dado na direção da afirmação do conceito de patrimônio cultural conforme compreendemos na atualidade. Vale ressaltar, que para adquirir o status de hoje, conforme mostrou Poulot (2009), o conceito de patrimônio cultural precisou passar por um processo de longa duração, resultado de uma dialética da conservação e da destruição.

Pois bem, na esteira da evolução do conceito, com o intuito de compreender o que atualmente se define como patrimônio cultural no Brasil e as ações protecionistas a ele relacionados, passemos à contextualização da trajetória de construção dos seus marcos conceituais, normativos e institucionais. Marcos que se colocam como determinantes, tanto no âmbito nacional como internacional, na concepção do olhar contemporâneo, que se apresenta especialmente voltado para a diversidade e a inclusão de conhecimentos tradicionais e modos de vida diversos, compreendidos como valores importantes se considerarmos a identidade das nações.

Este percurso objetiva levar-nos à compreensão da trajetória do conceito de patrimônio cultural no sentido de promover uma reformulação de ideias associada à geração de um novo posicionamento do Estado com relação à cultura. Começemos pelas considerações de Chuva (2012) sobre o tema:

A despeito das singularidades de cada país na implementação da preservação do patrimônio cultural, esse processo esteve associado à formação dos Estados Nacionais, no século XIX, que instituiu, progressivamente, uma nova ordem mundial. Nas ações recém-criadas com uma identidade a forjar, a escrita das histórias nacionais tornou-se tarefa central dos intelectuais. É nesse contexto que um conjunto de bens arquitetônicos e monumentais é consagrado como patrimônio nacional, parecendo supor a possibilidade real de criar provas materiais para a existência da nação e de suas origens em tempos imemoriais. Essa foi uma das vias de construção do nacional e que moldou um patrimônio para a nação, associando o ser tradicional ao ser moderno para a configuração do ser nacional. No Brasil o patrimônio foi instituído dentro de uma estética moderna e universalizante nesse momento fundador das práticas de preservação do patrimônio cultural (CHUVA, 2012).

Diante disso, somos levados a constatar que, posteriormente ao movimento ocorrido na Europa, a instituição do patrimônio cultural nacional no Brasil, partiu de uma outra perspectiva, embora tenha sido um movimento que também se associou à construção de um conceito de nação. Conforme aponta Chuva (2012) esta instituição surgiu integrada a

um sistema internacional incipiente, atendendo, desde as suas origens à uma agenda de relações entre os Estados, parte importante de um sistema mundial para o estabelecimento de padrões internacionais de proteção aos bens culturais.

Vale lembrar que o marco inicial para a construção de uma ideia de patrimônio cultural no país remonta ao século XIX, com a transferência da Família Real Portuguesa para a Colônia e a criação de espaços oficiais de guarda da memória. Foi esta a primeira iniciativa no sentido de promover a valorização de objetos compreendidos como vestígios de uma memória local, ainda que tenha se desenvolvido desvinculada de uma concepção de estado-nação brasileiro e com um enfoque maior nas tradições europeias, dado pela própria situação política-administrativa da colônia brasileira do momento, na qual era o Rio de Janeiro a sede da Coroa Portuguesa.

Ocorre que depois disso, no que diz respeito a ações concretas voltadas para a criação de uma política de proteção ao Patrimônio Cultural, foi preciso aguardar cem anos para que elas fossem realmente efetivadas no país. Somente na primeira década do século XX elas tiveram início, tendo como base um movimento liderado por intelectuais e artistas em torno da conscientização nacional sobre a importância da preservação das referências de uma cultura tipicamente brasileira, guardada em monumentos e objetos eleitos como capazes de referenciar a história vivida dentro de uma ideia de respeito ao passado.

É que naquele momento no interior do grupo fundador do movimento havia uma percepção de que algo importante estava se perdendo e por isso entendia-se como necessário a realização de um esforço amplo no sentido de salvar do esquecimento referências de grande valor para a construção de uma memória nacional. Em outras palavras,

Desde os começos da preservação histórica, na primeira metade deste século no Brasil, a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional tem sido justificada pela identificação de uma situação de desaparecimento e destruição de monumentos históricos e obras de arte em território brasileiro (GONÇALVES, 1996).

Segundo Gonçalves (1996), este mesmo sentido de perda pode ser observado no conjunto de motivos que justificaram a criação do primeiro órgão nacional de proteção ao patrimônio cultural brasileiro, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o que nos leva ao entendimento de que, naquela época, havia uma tentativa de construção de uma nação brasileira, na qual o passado figurava como matéria-prima, uma matéria prima que precisava ser recuperada, ou seja, um referencial que ainda estava por vir.

Mas porque nessa época parecia tão importante essa recuperação do passado?

O caso é que o Brasil republicano estava, naquele momento, em pleno processo de transformação. Basta dizer que, enquanto a Europa, se encontrava mergulhada numa atmosfera turva de desenraizamento e fragmentação social, dado os impasses do pós-guerra, em terras brasileiras o ordenamento sociopolítico da Velha República testemunhava no mesmo ano, uma série de manifestações políticas e sociais. 1922 foi o ano das contestações tenentistas, da fundação do partido comunista e do surgimento do movimento modernista brasileiro.

A grande expressão deste movimento foi a realização da Semana de Arte Moderna, na cidade de São Paulo, um símbolo do exercício de novas formas de expressão artística em busca de uma modernidade brasileira vinculada à cultura popular. A Semana de 22, conforme ficou conhecida, tornou-se referência por se identificar com o surgimento de um movimento maior, fundamentado por uma concepção integralizadora de cultura, que anos mais tarde serviu de base para a criação de uma proposta, elaborada por Mário de Andrade, de criação do órgão responsável pela proteção ao patrimônio cultural brasileiro, o Sphan. Conforme afirma Julião (2008) Foi a partir de um *horizonte de questões formuladas nos anos 1920 que se organizou a política de preservação do patrimônio no pós-30*, assim como a política cultural implementada na sequência.

Ora, se tanto o movimento modernista quanto a proposta de criação do órgão público foram embasadas por uma mesma concepção de cultura deveriam apresentar uma maior similaridade. Há de se perguntar por que isso não ocorreu. O fato é que, as ideias do movimento modernista e a concepção integralizadora de cultura que norteou as ações da maioria dos artistas e intelectuais da época, ainda que tenham sido centrais para a elaboração da proposta, não foram compartilhada por todos aqueles diretamente envolvidos na questão do patrimônio, conforme relatou Chuva (2012). Isso demonstra, segundo a autora, que a noção de patrimônio cultural utilizada e defendida por Mário de Andrade não era de entendimento comum dentro do grupo de intelectuais integrados à rede de Capanema e Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Para Mário de Andrade, a cultura brasileira deveria ser apreendida como uma totalidade coesa, ainda que constituída pela mais ampla diversidade de práticas possível.(...) Assim, o folclore, as tradições populares das várias localidades brasileiras foram por ele valorizadas como partes constitutivas da própria nacionalidade. Para Mário de Andrade, a identidade nacional seria uma síntese de diferentes costumes e formas de expressão, resultado de suas preocupações acerca do folclore (CHUVA, 2012, p. 154).

De fato, ele e seus companheiros, artistas e intelectuais modernistas, estavam inseridos no contexto de um movimento que colocava a arte moderna como representante

do desejo de libertação dos cânones acadêmicos no sentido da construção de algo novo que fosse capaz de expressar seu tempo. Na Europa, essa busca artística surgiu como uma ação associada à Revolução Industrial e à ruptura dos sistemas produtivos que retiravam do trabalho a porção criativa. No Brasil, foi identificada como o desejo de romper os laços de dependência cultural em relação ao continente europeu. Isso levou colocando a questão da identidade nacional a uma centralidade temática no que diz respeito à produção de obras em busca de uma brasilidade, que trazia para a cena artística a cultura popular.

A questão da “identidade nacional” colocava-se, portanto, como tema central nas obras dos artistas que participaram da Semana de 1922. . E essa busca da “brasilidade” teve como foco a *cultura popular*. Ao desejarem libertar-se dos cânones estéticos que julgavam europeizados, os artistas modernos voltaram-se para aquelas expressões que, a seu ver, eram “autênticas” da cultura brasileira, pois não procuravam parecer europeias. Os artistas modernos iriam buscar inspiração, portanto, nos “excluídos” da cultura de elite – e da “imagem oficial” que o país possuía naquele momento. Teriam como temática central os operários, os índios, os sertanejos, os mestiços (DE PAOLI, 2012).

Tratava-se de um movimento que se apresentava elitista na sua própria concepção. Alavancado pela burguesia paulistana pressupunha, conforme destacou Paoli (2012), na sua execução uma espécie de mediação erudita para a elaboração das obras de arte, por meio de um olhar etnográfico lançado sobre a cultura popular. No seu trabalho, a autora destaca uma dicotomia no que diz respeito a apropriação da cultura popular, dado que essa apropriação não tenha sido processada no seu sentido amplo, sendo necessário para isso uma mediação erudita. De acordo com a autora, o *Manifesto da Antropofagia*, na verdade, lançava sobre a cultura popular brasileira um olhar que a colocava num patamar diferente em relação à cultura erudita.

Uma percepção, no nosso entendimento distante de uma proposta de intercâmbio entre culturas que era como se parecia a iniciativa dos modernistas, mas que ao final propunha a apropriação da cultura popular pelos artistas, considerando os sentidos das expressões culturais numa concepção de patrimônio, a nosso ver, mais completa, na medida em que inclui as referências dos modos de vida dos diversos grupos sociais formadores da sociedade brasileira. Devoradas ou não pelo movimento antropofágico, as referências e símbolos associados à diversidade cultural brasileira, mais especificamente à cultura popular foram percebidas, dentro desta concepção, em posição de centralidade.

Este movimento, entretanto, não foi suficiente para inspirar a criação de uma política cultural mais ampla, dentro dessa concepção mais abrangente de cultura. Embasou as produções e serviu como esteio, décadas mais tarde, para a retomada da discussão

sobre as políticas públicas de cultura com foco na criação de instrumentos de proteção capazes de abarcar a complexidade das referências culturais.

De toda forma, embora a noção de patrimônio cultural integralizadora defendida por Mário de Andrade e seu grupo não tenha sido orientadora na construção de uma política capaz de incluir nas políticas de proteção as referências simbólicas da cultura popular, o que se observa é que, durante o Estado Novo (1937-1945), ocorreu nos aparelhos ideológicos do Estado brasileiro a consolidação de uma concepção nacionalista da cultura brasileira de grande influência na concepção de patrimônio cultural adotada nas políticas de proteção criadas na época. Tal como na França no período pós-revolucionário, no Brasil pós-revolução de 1930 surgiu a necessidade do reconhecimento de uma identidade nacional, percebida como um arrebatamento da sociedade brasileira em busca de uma reconstrução sobre novas bases, elegendo parte da herança histórica a ser protegida, construindo a memória da forma mais conveniente para a consolidação da nova realidade social.

Vale notar, que mesmo restrita a objetos da cultura material, a noção de patrimônio nessa época incluiu de forma implícita um valor para as práticas culturais em risco de desaparecimento, traduzido na pesquisa e na criação literária com foco no chamado folclore nacional.

Foram muitas as investigações que na época se debruçaram sobre a cultura popular no sentido do registro e da divulgação de informações sobre práticas culturais populares. Todavia, a política de proteção ao Patrimônio Cultural elaborada neste período procurou jogar luz aos monumentos e objetos por meio da criação do órgão regulador nacional e a instituição do Tombamento como medida de proteção. Na constituição de 1934, pela primeira vez no país foi instituída a limitação do direito de propriedade em função de um valor coletivo e social maior tornando possível a criação de uma agência pública voltada para a proteção de bens arquitetônicos e o Decreto-lei nº25/1937¹.

Seguiu-se assim até os anos 1970, quando a discussão acerca da necessidade de criação de instrumentos de proteção voltados para a diversidade das referências culturais dentro do entendimento de uma concepção de cultura mais abrangente, foi retomada. O assunto veio a tona novamente por meio de um debate instaurado em torno do tema diversidade cultural, impulsionado pelos efeitos do processo de mundialização e a possibilidade de homogeneização, dada por uma possível uniformização de práticas culturais, mediante a padronização de estilos e gostos versus o recrudescimento de localismos e a recriação de regionalismos.

¹ Este decreto institui o tombamento impondo limitações ao direito de propriedade ao proibir a destruição do imóvel, bem como a realização de reforma sem autorização do poder público institucionalizado.

É fato que o conjunto de fatores determinados pela chamada revolução tecnológica e a consequente globalização das informações, em um nível ainda não experimentado anteriormente, podem ser considerados como responsáveis por importantes transformações conceituais em todos os campos do conhecimento. Especificamente neste caso, apresentam-se como determinantes de uma ampliação do conceito de patrimônio cultural, no que se refere à inclusão de outros tipos de referências, com relação aos modos de vida dos grupos sociais.

Assim, alicerçado pelo tema da diversidade cultural e profundamente associado à democratização do acesso à cultura, o conceito de patrimônio cultural adquiriu uma nova feição a partir da introdução da concepção antropológica de cultura, que trouxe um ingrediente compreendido como essencial para a transcendência da definição, no sentido de alcançar o universo das práticas locais e simbólicas das comunidades.

Não se deve esquecer ou é importante lembrar que, como um fenômeno frequente nas sociedades contemporâneas, os processos de reconhecimento de bens culturais como referências do passado, tomam como base o conceito de patrimônio cultural dentro de uma lógica de preservação utilizada para a construção de narrativas de caráter subjetivo, mascaradas por *discursos que se pretendem positivos, científicos e objetivos*, conforme aponta Chagas (2007). Reelaborados, estes bens culturais muitas vezes assumem novos arranjos com o propósito de balizar identidades, fazendo com que práticas culturais e artefatos antigos, ressignificados a partir de enredos políticos e sociais do presente, contraiam funções novas, servindo como suporte para a formação de memórias nacionais.

Considerando este movimento é possível observar uma certa intencionalidade no reconhecimento dos bens culturais conforme aquela que foi atribuída por Jacques Le Goff (2003) como característica dos monumentos, ligada ao poder de perpetuação de uma memória construída entre lembranças e esquecimentos, tendo em vista a necessidade de uma revitalização frequente dos laços sociais. Este ponto leva-nos novamente ao galpão das paneleiras de Goiabeiras em Vitória/ES e o processo de reconhecimento do ofício das artesãs como patrimônio cultural realizado dentro de um contexto muito específico, no momento da criação de uma política pública do Estado e o reconhecimento de bens culturais imateriais.

Vale lembrar, que neste sentido o Brasil assumiu uma posição de vanguarda. Enquanto a introdução do conceito ampliado de patrimônio cultural nas orientações propostas para a salvaguarda de bens culturais imateriais, em nível internacional, atingiu a sua maturidade no começo da década de 1990, dentro do conjunto de países membros das convenções internacionais; no Brasil este reconhecimento já aparece na constituição

democrática de 1988. Nela, a uma nova noção de patrimônio cultural incluiu a questão da imaterialidade e apontou, para a necessidade de proteção dos *modos de ser e de viver* dos brasileiros, respeitados na diversidade dos grupos que compõem a população.

Art. 216 - Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

A chave para explicar este posicionamento dos brasileiros frente ao patrimônio e à proteção de bens culturais vai além do momento revisionista pelo qual passava a sociedade brasileira, escrevendo uma nova constituição, a primeira de um período democrático após longos anos de autoritarismo militar. Além disso, reside também no pioneirismo da discussão levantada por aqueles intelectuais brasileiros que bem antes, no início do século, já voltaram os olhos para valorização da memória e a preservação das referências culturais inserindo no conjunto a cultura popular e as matrizes formadoras de uma cultura dita nacional.

Naquele 1922, durante a Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade e seus companheiros já debatiam a importância da valorização da cultura popular brasileira a partir de uma concepção integralizadora da cultura nacional e consequentemente do patrimônio cultural, numa perspectiva etnográfica defendendo a necessidade do registro de textos, sons e imagens da cultura presente no seio das camadas mais populares com o objetivo de se conhecer e preservar a diversidade cultural de uma nação múltipla de referências e símbolos formadores da sua identidade. Na concepção de Mário de Andrade o patrimônio era concebido em todas as vertentes e naturezas, (CHUVA, 2012. p. 151) cabendo ao Estado a obrigação de estar pronto para uma atuação integradora na implementação das suas políticas de proteção.

Foi grande a sua contribuição e até hoje é possível colher frutos da sua performance intelectual com relação à cultura popular que inspirou gerações futuras a aprofundar o debate sobre a questão da cultura nacional.

Especialmente ao observar uma proposta concebida por ele para a preservação do patrimônio nacional a qual se apresenta com certa similaridade à metodologia voltada para os bens culturais imateriais que atualmente é executada pelos órgãos de proteção.

Mesmo a sua primeira proposta não tendo sido contemplada pelo Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que estabeleceu a criação do SPHAN, já que a preocupação da época residia em proteger monumentos edificados, durante a sua atuação à frente da Secretaria da Cultura da Cidade de São Paulo, Mario de Andrade concebeu e executou ações de grande relevância para a proteção ao patrimônio cultural imaterial antes da sua institucionalização: a Missão de Pesquisas Folclóricas, uma expedição que percorreu o norte e nordeste brasileiro registrando em gravações de áudio e fotografias as manifestações da cultura popular. Fonte de inspiração para a criação do inventário e do registro de bens culturais imateriais, alicerce das propostas vanguardistas criadas com base em avanços conceituais já no final do século XX, esta metodologia, entretanto, só foi verdadeiramente aplicada na virada do século, após a edição do Decreto Nº 3.551², de 4 de agosto de 2000, que regulamentou a ação.

Na ocasião, entendia-se que a questão fundamental era a de ajustar a ação do estado a esta nova modalidade de patrimônio, de modo a direcionar sua atuação para a inclusão dos contingentes populacionais tradicionalmente excluídos da ação estatal, a título de reparação histórica da marginalização que sofreram nas ações de patrimônio cultural voltadas exclusivamente aos bens de natureza material. Nesse contexto, coube ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) a responsabilidade sobre o desenvolvimento articulado de uma política devotada ao patrimônio imaterial, tendo como marcos normativos a Constituição e o Decreto e como orientação as diretrizes expressas na Convenção da UNESCO de 2003. Em face dessas peculiaridades, o IPHAN empreendeu esforços para criar o desenho atual da política federal de salvaguarda do patrimônio imaterial, composta por três linhas de atuação: identificação, registro e fomento (GODOY; TURATTI, 2012, p. 49).

Neste momento, rompido o discurso uniformizador do patrimônio nacional e incorporados os discursos identitários regionais e locais no desenvolvimento do próprio discurso de preservação, observa-se uma mudança na orientação em busca de transcender os limites da atuação das políticas nacionais passando a enfatizar a cultura como um todo e não apenas as suas dimensões históricas e artísticas seguindo a orientação dos organismos internacionais, em especial as definições aprovadas na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial realizada em Paris no ano de 2003. De acordo com o documento,

² Este Decreto Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e viabiliza projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural. É um programa de apoio e fomento que busca estabelecer parcerias com instituições dos governos federal, estaduais e municipais, universidades, organizações não governamentais, agências de desenvolvimento e organizações privadas ligadas à cultura e à pesquisa. (IPHAN, 2014) <http://portal.iphan.gov.br/portal>. Acesso em 11/09/2014.

Entende-se por *patrimônio cultural imaterial* as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável. (...) Entende-se por *salvaguarda* as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não-formal - e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos.³

Categoria chave para a preservação do patrimônio no Brasil, a noção de patrimônio cultural historicamente constituída e transformada no tempo, apresenta uma configuração dicotômica, dadas as singularidades da trajetória de formação do campo, dividida entre material e imaterial. Atualmente, conforme afirma Chuva (2012), não existem vozes dissonantes em torno do consenso de se trata de uma falsa divisão uma vez que ambos fazem parte de um todo que é o patrimônio cultural. E na preservação deste patrimônio cultural os conceitos de patrimônio material e imaterial se confundem pois, afinal, a intenção maior é preservar a produção, uma produção que se dá no nível das ideias e do conhecimento e as referências desta produção registradas tanto em referências materiais quanto imateriais.

Na divisão que foi estabelecida para a elaboração de políticas específicas de proteção ao patrimônio cultural, como bens culturais imateriais estão incluídas as práticas culturais simbólicas, concebidas como resultado de trocas e assimilações, sobre as quais as ações educativas, dada a sua natureza reflexiva, *não só produzem consequências, como a rigor, participam ativamente desse complexo processo de construção e atribuição de sentido às atividades consideradas* (ARANTES, 2001, p. 135). Por isso, aquelas reconhecidas como relevantes para a identidade nacional devem ser registradas e observadas a partir da execução de um plano de salvaguarda elaborado por especialistas. Dentro da metodologia criada no Brasil, o reconhecimento oficial, dado pelo órgão regulador, neste caso o Iphan, deverá ser renovado a cada década, considerando a face dinâmica da cultura. Por meio de

³ Documento originalmente publicado pela UNESCO sobre o título *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Paris, 17 October 2003*. Tradução feita pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006.

uma nova avaliação, semelhante à que acontece na etapa imediatamente anterior ao registro, é feita uma nova pesquisa e elaborado um novo dossiê que servirá de base para a renovação do reconhecimento.

Todo esse procedimento se alicerça na real importância do bem para o grupo social como condicionante para a revalidação do seu reconhecimento como patrimônio cultural. Desta forma, no processo de avaliação dos bens culturais de uma determinada sociedade há de se considerar a participação dos membros do grupo social envolvido, partindo do pressuposto de que é aquele grupo que deve determinar o que deve ser protegido, ou seja, quem define aquilo que é importante para a comunidade devem ser os seus membros.

Vale destacar que, desta forma, a proteção dos bens culturais encontra-se diretamente embasada pela informação, gerada, armazenada e difundida pelo grupo no sentido de proporcionar a consolidação desse conhecimento e garantir a continuidade da prática cultural.

O interessante é que, se, por um lado, o fato dos bens culturais terem se desenvolvido no seio de comunidades historicamente colocadas à margem dos processos educacionais e informacionais pode ter sido determinante para o desaparecimento de algumas tradições não salvaguardadas por políticas públicas de cultura; por outro, há de se considerar que durante séculos ou décadas, aquelas informações consideradas importantes para a manutenção de tradições que continuaram vivas no seio das comunidades foram processadas, guardadas e transmitidas por meio de vários mecanismos de registro e transmissão, especialmente a oralidade.

O patrimônio cultural, assim como história e a memória, constitui-se em conhecimento, e, portanto, em algo construído ou em construção, sujeito à dinâmica cultural e permanentemente transformado, dadas as interações e os intercâmbios culturais.

Nos planos de Salvaguarda, documentos elaborados pela equipe técnica do órgão regulador responsável pelo acompanhamento do bem cultural imaterial protegido⁴, o conjunto de ações planejadas e acompanhadas pelos poderes públicos e sociedade civil necessariamente incluem a realização de atividades de difusão das informações acerca do mesmo como uma forma de promover a sua valorização. São atividades voltadas, sobretudo para a sociedade civil envolvida na produção e reprodução do bem cultural em questão.

Com relação a este assunto, o que se pode perceber no Brasil com o surgimento de políticas salvaguarda do patrimônio cultural imaterial foi a disponibilização das

⁴ Planos de Salvaguarda: Bases para a implantação, sistematização de informações, acompanhamento e avaliação dos planos de salvaguarda de bens registrados. CGS/DPI/IPHAN. Núcleo de documentação. Vitória, ES.

informações por meio do acesso direto aos documentos que compõem o processo de registro, digitalizados para o site do IPHAN. No contexto da educação patrimonial, entretanto, esta ação não se traduz numa medida eficiente. Neste caso, melhor seria a criação de um instrumento específico capaz de abarcar o assunto, pois não basta apenas garantir que a informação esteja disponível. Para além da disponibilização é importante facilitar o acesso a esta informação por meio de um instrumento voltado para o desenvolvimento de ações educativas, considerando a valorização do patrimônio cultural e enfocando os bens culturais protegidos, pois, na prática, para que a informação se transforme em conhecimento há de se considerar as condições e possibilidades de acesso a ela.

Vale lembrar o papel importante do desenvolvimento de ações educativas considerando o patrimônio cultural, dentro do que se compreende por Educação Patrimonial, ações amplamente discutidas na contemporaneidade, dentro ou fora dos chamados lugares de memória onde se incluem os museus, destino ideal para referências e símbolos do patrimônio cultural.

No caso do patrimônio imaterial, conforme já foi dito, no conjunto de medidas de proteção institucionalizado no Brasil incluem-se o registro e a difusão da memória das práticas culturais reconhecidas como bens. Nesse processo estão inseridas ações de Educação Patrimonial, identificadas como essenciais para a salvaguarda do patrimônio cultural. Mas para que essas ações possam ocorrer existe a necessidade da criação de instrumentos específicos e de um contexto próprio para o seu desenvolvimento no qual encontram-se, entre outros, os museus e as novas possibilidades tecnológicas de desenvolvimento de projetos que tem este objetivo.

Por esta razão, no capítulo que se segue, com o intuito de compreender o que se entende por Educação Patrimonial aprofundaremos a discussão em torno da especificidade deste tipo de ação assim como em relação aos museus e o seu papel social onde se incluem ações educativas e de difusão de informações sobre o patrimônio cultural.

3 LUGARES DE MEMÓRIA, TECNOLOGIA E EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

No mundo contemporâneo vive-se a experiência de uma “vontade de memória e de patrimônio” generalizadas e de uma “vontade de museu” que gradualmente se amplia, ainda que mantenha as especificidades e particularidades de cada experiência concreta. (CHAGAS,2010)

Há uma gota de sangue em cada museu e em cada bem ou manifestação patrimoniável. Sangue, suor, lágrima e outros tantos líquidos contribuem para os registros de memória e constituem aspectos da nossa própria humanidade. Museu, memória e patrimônio configuram campos independentes, ainda que articulados entre si. Eles são arenas políticas, territórios em litígio, lugares onde se disputa o passado o presente e o futuro. Para além de todas as diferenciações, resta a execução de uma música para dança e, mais ainda, resta o reconhecimento de que o museu, o patrimônio e a educação configuram campos de tensão e intenção.(CHAGAS,2010)

No capítulo anterior, com base no tripé conceitual no qual se ancora esta discussão, buscamos demonstrar os pontos de convergência entre as concepções apresentadas, com o intuito de iniciar o diálogo considerando a difusão de informações para o processo de valorização do patrimônio cultural.

Considerando os lugares onde se assenta a memória, neste caso os museus, tornou-se importante realçar as formas pelas quais se dá a sua articulação na contemporaneidade, na perspectiva da valorização do cotidiano e das práticas culturais, como resultado de uma transformação no caminho de uma apropriação muito mais diversificada de um passado comum.

Em que pese uma dependência cada vez maior das novas possibilidades tecnológicas para o processo de registro e disseminação de informações sobre a memória e os bens culturais, por outro lado, a possibilidade de conexão globalizada nos dias atuais descortina um cenário diferente para o desenvolvimento deste tipo de ação ao redefinir as concepções de espaço e tempo para a comunicação.

Diante deste novo panorama, fértil para o desenvolvimento de ações educativas, considerando os museus como lugares de memória potencialmente apropriados para a sua execução, partimos agora para o segundo capítulo desta tese, ampliando a discussão estabelecida, agora com o objetivo de apreender as especificidades observadas na relação

museu - educação patrimonial, considerando as possibilidades de utilização das tecnologias digitais.

Interessa-nos perceber como se dá a interação entre tecnologia, educação patrimonial e museus; considerando a forma que pode se dar este envolvimento a partir do uso de novos instrumentos dentro do objetivo de promover a valorização do patrimônio cultural. Começemos pela Educação Patrimonial e todo o debate que se instaurou em torno dela desde a primeira apresentação do conceito.

3.1 Para compreender o mundo: transmissão e apropriação do legado cultural como um processo educativo

A educação patrimonial deve ser desenvolvida segundo dois parâmetros: a educação para a integração e a preservação do patrimônio cultural. Trata-se, pois, de relacionar educação e patrimônio cultural. (RANGEL,2002)

Ampliando um pouco este conceito, espera-se que todo cidadão, por intermédio da educação patrimonial, possa, primeiro localizar-se na história e na comunidade, identificando a sua posição nela. Daí poderá cuidar de garantir a permanência dos suportes materiais que contém as marcas da história e dar continuidade à produção cultural. Sob esse ponto de vista, a educação patrimonial deve ser entendida como todo um processo de trabalho educacional que vai tratar do patrimônio cultural, sendo este produto de uma comunidade que com ele se identifica e que deverá cuidar para garantir sua permanência e vitalidade.(RANGEL,2002)

A discussão estabelecida sobre a Educação Patrimonial no Brasil tornou-se recorrente nas últimas décadas, influenciando a criação de políticas de cultura e educação e incentivando o desenvolvimento de projetos sobre o tema, aplicados a vários públicos por todo o país. Muitos foram os debates sobre o assunto que se apresentaram durante este período, todos unânimes em apontar a necessidade de uma atuação compartilhada entre os dois setores, inserindo nas diretrizes estabelecidas pelos órgãos de planejamento, regulação e execução das políticas públicas nacionais, uma preocupação maior no sentido da elaboração de instrumentos para viabilizar propostas desta natureza.

Mesmo sem a criação de uma política específica, agentes culturais e educadores envolveram-se em experiências de criação e desenvolvimento de projetos educativos considerando o registro e a valorização de objetos, monumentos e práticas culturais. Atendendo ao chamado constante das instituições culturais e órgãos públicos voltados para a proteção do patrimônio cultural, participaram de oficinas de qualificação e treinamento com vistas ao desenvolvimento de projetos educativos considerando os bens culturais, para serem realizados dentro e fora do ambiente escolar, alguns deles já prevendo a utilização das novas tecnologias digitais disponíveis.

Seduzidos pelo tema, os profissionais envolveram-se no desenvolvimento de propostas educativas mais amplas considerando novas possibilidades de ação com o objetivo de promover a pesquisa, o registro e a divulgação de informações sobre o patrimônio cultural. Grande parte desta produção foi realizada em parceria com museus, arquivos, escolas e centros culturais, num movimento que levou a uma maior difusão do termo Educação Patrimoniais pelo país. Como consequência, nos diversos setores que apresentam interface com o tema, ampliou-se a discussão sobre a necessidade de uma afirmação conceitual relacionada ao que viria a ser este tipo de ação.

Nos encontros, seminários e publicações enfocando o assunto, surgidos a partir de então, as reflexões e os debates demonstraram não haver ainda um consenso a respeito da expressão Educação Patrimonial e tão pouco sobre o seu uso na definição de projetos e ações. Talvez isso possa ter ocorrido devido à percepção da dificuldade de criação de uma metodologia única para o desenvolvimento de propostas educativas que tenham como foco o Patrimônio Cultural. É que de acordo com a realidade encontrada este tipo de projeto pode adquirir um ou outro tipo de semblante, assumindo diferentes formatos. Desta forma, apresenta-se sempre muito ampla a gama de possibilidades para o desenvolvimento deste gênero de proposta, pois ela vai ser sempre elaborada de acordo com o que de fato for encontrado e a necessidade percebida.

Um outro ponto também a ser considerado, em relação a essa falta de consenso, diz respeito às críticas ao próprio termo e a sua aplicação. Uma dessas críticas refere-se à sua inserção como proposta de disciplina no currículo escolar. O que num certo momento pareceu uma opção, de acordo com Fonseca (2012), não se constituiria, mais tarde, numa ação favorável na medida em que reduziria o campo de atuação daquilo que ela entende por Educação Patrimonial, limitando em grande parte o papel do patrimônio na educação formal. De acordo com a autora, em se tratando de um tema que perpassa várias disciplinas, o lugar de conteúdo transversal possivelmente seja o mais apropriado por dar margem a uma maior multiplicidade de ações.

A expressão Educação Patrimonial, segundo Chagas (2006), tem seu vínculo de fundo e seu diferencial *situados na confluência entre a educação, a memória, a cultura, o patrimônio e a preservação* e por mais que pareça, não se configura numa novidade. No que se refere à relação entre patrimônio e educação em museus, de acordo com o autor, existe há muito tempo, uma conexão.

No senso comum, a expressão “educação patrimonial” significa apenas o desenvolvimento de práticas educacionais (mais ou menos transformadoras) tendo por base determinados bens ou manifestações considerados como patrimônio cultural. Esse não é um entendimento estranho a Paulo Freire, Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre, Gustavo Barroso, Anísio Teixeira, Roquete Pinto, Liana Rubi O’Campo, Sigrid Porto, Waldisa Russio e tantos outros. De igual modo, este entendimento, ainda que não lançasse mão da expressão em debate, estava presente em práticas museológicas do século XIX e no serviço educativo do Museu Nacional, formalmente criado em 1926. (CHAGAS, 2006).

Datado ou não, o termo Educação Patrimonial, mostra-se cada vez mais apropriado para a criação de propostas de difusão e valorização de bens culturais, envolvendo instituições públicas e privadas orientadas pelo desenvolvimento de políticas específicas..

Considera-se, neste trabalho, a Educação Patrimonial como o conjunto de ações desenvolvidas por meio de projetos educativos voltados para a valorização do patrimônio cultural que incluem a reflexão sobre a existência humana, por meio da difusão de informações sobre os bens culturais, num processo que se dispõe a ir além da acumulação de conhecimentos, dentro do objetivo de possibilitar aos envolvidos a apropriação dos bens culturais que são parte da sua herança ancestral.

Trata-se de uma concepção bem próxima daquela utilizada pelo Iphan expressa em recente texto institucional publicado pela sua Coordenação de Educação Patrimonial – Ceduc- uma divisão dedicada à promoção, coordenação, integração e avaliação da implementação de programas e projetos de Educação Patrimonial no âmbito da Política Nacional do Patrimônio Cultural. Diz a publicação:

Atualmente, a Ceduc defende que a Educação Patrimonial constitui-se de todos os processos educativos formais e não formais que têm como foco o Patrimônio Cultural, apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócio-histórica das referências culturais em todas as suas manifestações, a fim de colaborar para seu reconhecimento, sua valorização e preservação. Considera, ainda, que os processos educativos devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento, por meio do diálogo permanente entre os agentes culturais e sociais e pela participação efetiva das comunidades

detentoras e produtoras das referências culturais, onde convivem diversas noções de Patrimônio Cultural (BEZERRA *et al*, 2014).

Há de se considerar que, mesmo na maior parte das vezes ocorrendo sem a institucionalização de programas estruturados, ações de Educação Patrimonial constituem-se como um elemento de base, no rol de requisitos propostos para a preservação e salvaguarda de bens culturais juntamente com a aplicação dos instrumentos de proteção.

Analisando seu percurso histórico, para além da questão conceitual, no que tange a parte prática, com relação ao desenvolvimento de projetos sobre o tema, é possível observar que o conjunto das experiências relatadas nos encontros e publicações, ao longo dos últimos trinta anos, serviu de modelo para muitas outras iniciativas. O sucesso de alguns projetos relatados mostrou-se inspirador no sentido da elaboração de novas propostas e, para além disso, traduziu-se num conjunto de referências para o desenvolvimento das mesmas, algumas inclusive atreladas a objetivos mais amplos como, por exemplo, ações desenvolvidas dentro de um programa com vistas à implementação de políticas públicas de educação, como é o caso do Programa Mais Educação, do Ministério da Educação⁵.

Parceria entre MEC e Iphan, o Programa Mais Educação constitui-se num programa elaborado com o intuito de promover a integração da Educação Patrimonial, no chamado macrocampo Cultura e Artes do referido programa, que seguindo uma tendência há anos desenhada no interior do Ministério da Educação se volta na direção de uma proposta de educação integral a ser implementada nas escolas públicas brasileiras. No Programa Mais Educação, elaborado para ser aplicado em escolas de todo o país, as ações planejadas tem como objetivo final a apropriação de bens culturais e devem ser realizadas com base na concepção de Educação Patrimonial adotada pelo Ministério da Cultura e expressa no material didático produzido e disponibilizado para acesso público, que entende a Educação Patrimonial como:

Processos educativos formais e não formais que tem como foco o patrimônio cultural apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócio-histórica das referências culturais em todas as suas

⁵ O Programa Mais Educação é uma estratégia do governo federal para induzir a ampliação da jornada escolar e a organização curricular, na perspectiva da Educação Integral. É operacionalizado pela Secretaria de Educação Básica do Ministério da Educação – SEB/MEC, por meio do Programa Dinheiro Direto na Escola – PDDE. As atividades fomentadas são organizadas em macrocampos que envolvem temas associados às políticas federais desenvolvidas pelos ministérios parceiros, como o Ministério da Cultura, o Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome, o Ministério da Ciência e Tecnologia, o Ministério do Esporte, o Ministério do Meio Ambiente e a Controladoria Geral da União, entre outros.

manifestações, com o objetivo de colaborar para o seu reconhecimento, valorização e preservação (Cartilha de educação patrimonial do Programa Mais Educação).

Múltiplas na sua própria criação, experiências como estas ampliam cada vez mais o campo de reflexão teórica e crítica sobre a Educação Patrimonial na medida em que propiciam um grande número de ações dentro de uma gama de possibilidades para o desenvolvimento de propostas. Neste sentido impulsionam, inclusive, questionamentos mais aprofundados como, por exemplo, a reflexão acerca do papel da educação na constituição do patrimônio cultural ou então sobre *o papel do patrimônio no processo educativo e a função de ambos na dinâmica social que articula a lembrança e o esquecimento* (SILVEIRA; BEZERRA, 2007, p. 93) num processo de reconhecimento de bens culturais conforme apresentado no capítulo anterior. Tais questões mostram-se presentes de forma permanente nos projetos de Educação Patrimonial dada a interconexão que existe entre patrimônio cultural e educação.

Retomando a trajetória histórica do conceito vale destacar o processo de convocação dos profissionais da educação e da cultura para o desenvolvimento de projetos que contemplem a Educação Patrimonial, convidados, nas últimas décadas a apresentar propostas sobre o tema. Um chamado que envolve instituições públicas e privadas numa tendência que advém da necessidade de ampliação do número de projetos deste tipo seja no âmbito da educação formal envolvendo as escolas ou informal, com base nos locais de guarda das referências da memória social nacional, os museus, arquivos e bibliotecas.

Na maior parte das vezes esta categoria de projeto inclui a observação e a investigação. Por meio delas, o participante, seja ele estudante de uma instituição de ensino ou visitante de uma instituição cultural, é induzido ao aprendizado por meio de um processo que toma como base a descoberta e o incentivo da formação do hábito de pensar e pesquisar. Neste caso são utilizados instrumentos especialmente criados para o desenvolvimento das ações previstas, instrumentos capazes de guiá-lo na busca pela construção do conhecimento sobre o tema. Desta forma, é dado ao participante a possibilidade de contato com a memória e a história de forma criativa no sentido de promover o desenvolvimento de uma visão crítica sobre a realidade, elementos essenciais no contexto atual do processo educativo no qual a capacidade de assimilação de conteúdos e acumulação de conhecimentos por si só tem se apresentado como insuficientes diante da complexidade de questões sociais, econômicas e políticas colocadas em nível mundial.

Na verdade, conforme aponta Faria (2001), a sociedade contemporânea se encontra mergulhada em uma crise marcada pelo *desenraizamento* e o *despertencimento*

dados, em grande parte, pela perda de valores éticos e morais, a exclusão social e cultural, a violência urbana e a degradação ambiental observada nos últimos anos.

Como consequência, na contramão da especialização técnica para o trabalho determinada pela lógica do sistema capitalista cresceram nos últimos tempos os debates em torno da ideia de uma formação humanista, numa perspectiva que considera essencial a introdução de medidas com o objetivo de atribuir valor aos traços culturais e as referências simbólicas formadoras da identidade dos grupos sociais, pois, de acordo Carvalho (2012),

Educar uma nação não se reduz a preparar indivíduos para um mercado de trabalho. Significa, antes de tudo, inserir os novos em um mundo cultural estruturado por valores, crenças, comportamentos, conhecimentos e linguagens que consideramos valiosos porque são frutos de tradições culturais e realizações históricas que fazem de um indivíduo um ser capaz de pertencer a uma comunidade; um cidadão e não um competidor no mercado de trabalho (CARVALHO, 2012, p. 1).

Em razão disso, processos educativos/culturais capazes de contribuam para o desenvolvimento humano e que não visem apenas a qualificação de jovens para o mercado de trabalho alcançaram um novo status e transformaram-se em objeto de estudos no sentido de subsidiar a criação de propostas de implantação de políticas de educação e cultura em nível internacional.

No final do século XX, a Organização das Nações Unidas para a Educação Ciência e Cultura (Unesco) reuniu alguns dos maiores pensadores do mundo na Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI e, após os trabalhos, divulgou no Brasil em 1988 o relatório “*Educação: um tesouro a descobrir*” (DELORS *et. al.*, 1998). O relatório consiste, em linhas gerais, no estudo das tendências de mutação do processo educativo diante da mundialização, apontando a educação como o cerne para o desenvolvimento das pessoas e das comunidades na perspectiva de uma sociedade em escala mundial.

Após uma análise profunda a respeito do desenvolvimento da sociedade atual e suas tensões marcadas por este processo, o relatório apresenta a relação que existe entre a educação e algumas questões essenciais para o desenvolvimento social como o reconhecimento das diferenças e a necessidade da convivência pacífica entre os grupos sociais. Dentro do objetivo de possibilitar ao processo educativo ultrapassar a lógica do mercado reencontrando o sentido da sua missão ancorada na garantia dos valores universais e do patrimônio cultural, define como alicerce necessário, bases para a educação ao longo de toda vida, quatro pilares orientadores das instituições de ensino. Isso no sentido da criação e implementação de novas estratégias de ação, considerando o desenvolvimento integral do ser humano, capacitando-o para atuar de forma responsável e eficaz na

sociedade. São eles: “*aprender a conhecer, aprender a fazer, aprender a viver juntos e aprender a ser*” (DELORS *et. al.*, 1998, p. 101), princípios que, a rigor, se apresentam imbricados logicamente de forma a não serem concebidos de maneira isolada, mas que na prática interagem de uma forma interdependente fundamentando uma concepção de totalidade do sujeito.

De acordo com o documento, *aprender a conhecer* constitui-se no principal estímulo do processo educativo em qualquer circunstância, pois conhecer representa uma das funções da existência humana e, portanto o processo educativo deve tornar propício não somente o conhecimento do contexto cultural de um grupo, mas também o de outros contextos que compõem a Nação, incluindo a diversidade e com destaque para a interação entre culturas distintas. *Aprender a fazer* pressupõe o desenvolvimento de habilidades individuais e coletivas, pertinentes ao conhecimento e a sua aplicação prática no cotidiano. As instituições estão inseridas em comunidades com especificidades culturais e que por vezes atuam como calatizadoras de mais de uma experiência comunitária, inclusive a experiência do fazer que tem relação direta com os saberes originados a partir dela. *Aprender a ser* se relaciona ao desenvolvimento total do ser humano e à sua capacidade de tomar decisões (espírito crítico) com liberdade de pensamento e criatividade. Aponta a necessidade de se preparar todo ser humano para a autonomia intelectual e para uma visão crítica da vida de modo que ele possa formular seus próprios juízos de valor, desenvolver a sua capacidade de discernimento e sua forma de ação em diferentes circunstâncias da vida. E, finalmente, *aprender a viver juntos* talvez o maior desafio do processo educativo, trata do reconhecimento da diversidade e o respeito dos valores plurais na vida coletiva por meio de duas vias que se complementam: a descoberta progressiva do outro e o seu reconhecimento associado à participação em projetos comuns. Conforme afirma o autor,

Tudo leva, pois, a dar novo valor à dimensão ética e cultural da educação e, deste modo, a dar efetivamente a cada um, os meios de compreender o outro, na sua especificidade, e de compreender o mundo na sua marcha caótica para uma certa unidade. (DELORS *et al.*, 1998, p. 16).

Pois bem, a partir destes princípios orientadores, no Brasil do ano 2000 foram criadas e desenvolvidas propostas inovadoras dentro da política educacional implementada, voltadas especialmente para o desenvolvimento de projetos nas áreas da educação, com base na promoção do desenvolvimento social das comunidades. Um bom exemplo disso é o Programa Escola Aberta⁶, realizado pelo Ministério da Educação nas cinco regiões

⁶ Fruto de um acordo de cooperação técnica entre o Ministério da Educação e a Unesco, o programa Escola Aberta foi realizado durante 10 anos nas escolas localizadas em regiões

brasileiras. que pressupõe a abertura da escola nos finais de semana com o objetivo de oferecer a comunidade oficinas de cunho cultural e artístico, formação profissional e atividades esportivas.

Por meio das atividades desenvolvidas neste programa, informações sobre muitas das práticas culturais locais foram registradas e difundidas nas oficinas proporcionando o desenvolvimento de novas práticas, conhecimento e a valorização de antigas tradições. Neste caso é interessante observar que mesmo não tendo a valorização da cultura como o seu objetivo central, a implantação das ações do Programa Escola Aberta indiretamente estabeleceu condições para difusão de informações e conhecimento acerca do patrimônio cultural local, favorecendo a possibilidade de apropriação de bens culturais. Neste sentido, apresenta-se como uma espécie de antecessor de uma ação mais direta voltada para a Educação Patrimonial presente no projeto Mais Educação, implantado posteriormente.

Vale destacar o contexto de desenvolvimento destes programas e ações que têm como pano de fundo a criação de políticas públicas. Tanto em nível nacional quanto internacional, as orientações para a criação de políticas de educação na virada do século, coincidem com as recomendações para implementação de políticas culturais. Não sem motivo, ambas colocam em destaque o reconhecimento da diversidade cultural e a democratização da cultura seguindo uma tendência que envolveu todo o Ocidente na segunda metade do século XX. Na cena contemporânea, o foco passa a ser, cada vez mais, a valorização do ser humano e da sua experiência no seu aspecto amplo, por meio da compreensão do mundo atual e a necessidade de transformação dos modelos de civilização, cujo objetivo final passa pela preservação da vida em todo o planeta.

Assim, educação e cultura surgem, no novo milênio, cada vez mais simbioticamente relacionadas. Partindo do reconhecimento de que ambas são indissociáveis da informação, que não existem sem ela, parece claro o motivo pelo qual o direito à informação se relaciona diretamente com a questão da cidadania e fundamenta muitas das ações e discussões que lhes dizem respeito.

Debate atual, dadas as possibilidades de democratização do acesso à informação por meio das novas tecnologias, o direito à informação traz consigo questões ainda latentes que dizem respeito ao exercício da cidadania como o direito à cultura e à educação. Atrrelados ao desenvolvimento econômico e social, junto com uma melhor

urbanas de risco e vulnerabilidade social. Conforme definição apresentada pelo próprio ministério, tem por objetivo contribuir para a melhoria da qualidade da educação, a inclusão social e a construção de uma cultura de paz, por meio da ampliação da integração entre escola e comunidade; ampliação das oportunidades de acesso à formação para a cidadania e redução de violências na comunidade escolar.

distribuição de riqueza, os direitos fundamentais do cidadão, entre os quais se incluem os citados acima, ocupam posição de destaque dentro do objetivo de promover nos indivíduos o sentido de pertencer a uma coletividade, favorecendo seu reconhecimento social, colaborando para a preservação da memória coletiva e a coesão social. Uma proposta de cidadania cultural, que tem como matriz a Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948 e a Constituição Brasileira de 1988, que concebe a cultura como direito de todos os cidadãos e o Estado como agente da política cultural, responsável pela proteção ao patrimônio cultural.

Cabe aqui destacar o posicionamento das instituições regulamentadoras das políticas culturais brasileiras face às recomendações internacionais de valorização da diversidade e proteção ao patrimônio cultural e a legislação nacional, apresentadas no capítulo anterior. Em sintonia com as propostas elaboradas para área da educação, no âmbito da cultura, com base nas diretrizes estabelecidas pelos documentos internacionais, nas duas últimas décadas, foi desenvolvida no Brasil, pelo Iphan, uma metodologia pensada especificamente para ser aplicada como medida de proteção aos bens culturais chamados imateriais. O Inventário e o Registro das práticas culturais junto com o Plano de Salvaguarda integram o conjunto de instrumentos especialmente voltados para a proteção de bens culturais intangíveis criados para serem aplicados na execução de políticas de proteção do patrimônio cultural, ao lado do instrumento do Tombamento, especialmente voltado para os bens culturais tangíveis.

Embora tenha como base a pesquisa, o objetivo dessa metodologia vai além do levantamento e a sistematização de dados e o registro da memória das práticas. Ela fornece argumentos para a elaboração de recomendações e para o desenvolvimento de ações direcionadas, visando contribuir para a continuidade dessas práticas. Teoricamente, acompanhada e monitorada tanto pelo Iphan quanto pela comunidade envolvida, trata-se de uma medida de proteção pensada para salvaguardar especialmente bens culturais pertencentes a comunidades de forte tradição que encontram-se sob o risco de ver cair no esquecimento informações e conhecimentos sobre os seus modos de vida.

Resultado de anos de estudos, diagnósticos, teorizações e planejamento no sentido de criar instrumentos que pudessem garantir as próximas gerações o acesso à memória e às referências culturais, constituintes da sua identidade e construídos de acordo com a mutação conceitual pela qual passou o termo patrimônio cultural, essa metodologia do inventário e registro começou a ser aplicada em todo o país a partir do ano 2000. Com isso passou a determinar para além da proteção dos monumentos edificados, sítios arqueológicos ou bens naturais, o reconhecimento e a guarda das informações sobre práticas culturais tiveram a sua sobrevivência garantida dada a transmissão das

informações e do conhecimento por meio da oralidade, seja como forma de resistência ou de afirmação de um determinado grupo social.

Neste contexto, a Educação Patrimonial despontou como estratégia facilitadora para identificar laços de reconhecimento, pertencimento, apropriação e reciprocidade entre pessoas e bens culturais, dada a sua capacidade de aglutinar a valorização do patrimônio cultural ao desenvolvimento econômico e social. Um outro fator que também colaborou nesse processo foi a possibilidade de contribuição deste tipo de ação educativa para a formação de uma cidadania cultural, na qual o patrimônio adquire um significado relevante para a percepção do cidadão como pertencente ao seu *lócus* sociocultural.

Partindo do pressuposto de que se constitui numa tarefa impossível pensar a preservação do patrimônio cultural *sem vinculá-la à transmissão, difusão e apropriação, por parte dos grupos sociais a que se refere*, conforme aponta Fonseca (2012), dentro da política de proteção atual, a Educação Patrimonial se apresenta como uma etapa obrigatória. Estratégia de ação amplamente reconhecida, sobretudo a partir do início do século XXI, já havia sido indicada como uma ação importante dentro de um planejamento sobre o que fazer visando promover a proteção de bens culturais, num período bem anterior, na primeira metade do século XX, época da elaboração da Carta de Atenas, datada de 1931.

Isso nos leva a perceber a confluência de ideias em nível mundial, que, a partir dos anos 1980 passou a se constituir como o alicerce fundamental para a criação dos novos mecanismos de proteção aos bens culturais cuja aliança com o reconhecimento da importância da cultura no processo educativo possibilitou a criação de propostas de desenvolvimento de ações de Educação Patrimonial de forma mais sistemática. Desde então, a realização de atividades específicas voltadas para o trabalho educativo, considerando o patrimônio cultural, passou a se tornar frequente nos projetos desenvolvidos em museus, centros culturais, arquivos e escolas.

Para reforçar o argumento, recorremos ao projeto *Interação entre a educação básica e os diferentes contextos culturais do país*⁷, criado pela Fundação Nacional Pró-Memória sob a inspiração de Aloísio Magalhães, que teve como objetivo aproximar a educação escolar do cotidiano dos alunos *conferindo o estatuto de 'cultura' às experiências que o aluno trazia para a escola* (FONSECA, 2012), utilizando como instrumentos

⁷ O Projeto *Interação* surgiu de uma proposta da Secretaria de Cultura do Ministério da Educação (MEC) e teve como finalidade o apoio a ações marcadas pela participação da comunidade e dos professores em todos os níveis dos processos educacionais. Ocorrida nos anos finais do regime militar, a experiência destoava das políticas educacionais vigentes à época, ao propor projetos e iniciativas ancoradas nas dinâmicas culturais locais, com o objetivo de reafirmar a pluralidade e a diversidade e diminuir a distância entre a educação escolar e o cotidiano dos alunos e das comunidades, de modo geral. www.portal.iphan.gov.br. Acesso 10.09.2014.

pedagógicos para potencializar o processo de ensino aprendizagem, as artes, os esportes, museus e os locais históricos. Este talvez seja o embrião do que viria a ser mais tarde, tanto o Programa Escola Aberta quanto o Projeto Mais Cultura dentro do Programa Mais Educação, pois, trata-se de um projeto que, naquela época, já trabalhava com uma concepção de patrimônio com cunho antropológico, a mesma que forneceu importantes subsídios para a elaboração da Constituição Federal de 1988, especificamente na redação do capítulo *Cultura* nos artigos 215 e 216 (FONSECA, 2012).

O termo, Educação Patrimonial, entretanto não aparece relacionado a este tipo de projeto. Surge pouco tempo depois, em 1983, durante um seminário realizado no Museu Imperial, em Petrópolis, no Rio de Janeiro cujo mote era o uso *educacional de museus e dos monumentos*. Neste encontro, foi apresentada uma proposta para o desenvolvimento de ações educacionais voltadas para o uso e a apropriação de bens culturais inspirada no *Heritage Education*, um trabalho pedagógico desenvolvido na Inglaterra, a qual se denominou Educação Patrimonial.

No evento, foi apresentada por Horta uma metodologia para a Educação Patrimonial a ser aplicada em ações que visassem a preservação de bens culturais por meio de um trabalho específico desenvolvido por profissionais responsáveis pela preservação, identificação e valorização do patrimônio cultural brasileiro, realizado no âmbito dos museus, especialmente os museus históricos. Essa concepção de Educação Patrimonial formulada por ela está presente numa publicação institucional do Iphan, voltada para o tema e lançada mais de uma década depois, no ano de 1999. Nela a autora define a Educação Patrimonial como:

um processo *permanente* e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio cultural como *fonte primária* do conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. A partir da *experiência* e do *contato* direto com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho de educação patrimonial busca levar crianças e adultos a um processo ativo de *conhecimento, apropriação e valorização* de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos num *processo* contínuo de *criação cultural* (HORTA, 1999).

De acordo com publicação, a Educação Patrimonial constitui-se num instrumento de *alfabetização cultural*, capaz de possibilitar ao participante uma nova leitura do mundo que o rodeia, levando-o à compreensão tanto do universo sociocultural quanto da trajetória histórico-temporal em que está inserido. Neste sentido, atua, desde o início, como um estimulante para a comunicação e a interação entre comunidades e agentes culturais possibilitando a difusão de informações e a troca de conhecimentos por meio do diálogo

permanente implícito no processo. Como um manual, traz a descrição de uma metodologia criada pela autora e pensada para ser aplicada em qualquer evidencia material ou manifestação da cultura, no sentido de provocar nos participantes, sejam eles visitantes ou alunos, situações de aprendizado sobre o processo cultural.

A submissão do método proposto no desenvolvimento de atividades educativas considerando o patrimônio cultural, entretanto, levou a novas questões, que trouxeram propostas de reformulações reveladas ao longo do processo de desenvolvimento de projetos com o objetivo de promover a Educação Patrimonial, especialmente com relação ao uso de tecnologias cada vez mais avançadas.

Conforme destacado pela equipe técnica do Iphan, a partir de então começaram a surgir projetos utilizando várias formas de abordagem que vão desde a apresentação do tema por meio de material específico até o surgimento de instrumentos alternativos de difusão de informação e geração de conhecimento, por meio da experimentação de novos materiais construídos com base na pesquisa. Tais projetos orientaram-se por atividades envolvendo diversas áreas do conhecimento no sentido de promover a instrumentalização de educadores e agentes culturais para o desenvolvimento das tarefas em prol do objetivo final de apropriação dos bens culturais. De acordo o Iphan,

Ao se adotar a expressão Educação Patrimonial, uma grande variedade de ações e projetos com concepções, métodos, práticas e objetivos pedagógicos distintos foi realizada por todo o país. Não obstante a extrema pertinência e a importância dos resultados alcançados por essas iniciativas, nem sempre se discerne uma orientação programática definida, subjacente a esse conjunto heterogêneo: ações pontuais e esporádicas de promoção e divulgação se acotovelam com propostas educativas continuadas, inseridas na dinâmica social das localidades; projetos e encontros, materiais de apoio, cadernos temáticos e publicações resultantes de oficinas se misturam a práticas significativas em que esses materiais não constituem um fim em si mesmo; ao contrário, compõem partes de processos educativos (BEZERRA *et al*, 2014).

Muitos foram os projetos, mas nem todos se mantiveram fiéis à metodologia proposta por Horta (1999). Resultados surpreendentes obtidos nos últimos anos, em diferentes locais do país apontaram para uma nova visão, dos projetos educativos considerando o Patrimônio Cultural Brasileiro na sua diversidade de manifestações, compreendidas como fontes primárias de conhecimento a ser difundido entre adultos e crianças, *como instrumento de motivação, individual e coletiva, para a prática da cidadania, o resgate da autoestima dos grupos culturais, e o estabelecimento de um diálogo enriquecedor entre gerações*. Cumprindo o objetivo proposto por Horta (1999) e a partir das bases definidas por ela, tais projetos, utilizaram e, sobretudo propuseram várias

metodologias. A explicação para isso advém do fato que projetos diversos pressupõem atividades também diversas e nem sempre encaixam-se dentro de um método que considera a *observação, o registro, a exploração e a apropriação* como etapas a serem sucessivamente cumpridas ao longo da ação educativa.

O que ocorreu foi que a partir da prática surgiram novas alternativas. Mesmo na teoria conforme a proposta de Ferrari (2002), que, numa outra vertente, aponta como sustentáculo para o desenvolvimento das ações de Educação Patrimonial em projetos, quatro critérios básicos para a implementação de propostas visando a apropriação e a valorização do Patrimônio Cultural. São eles: *a contextualização, o enfoque interdisciplinar, a utilização de um complexo sistema de relações no qual o bem cultural está inserido para a construção do conhecimento a partir dele e, por último, a efetivação de parcerias entre a comunidade e as instituições envolvidas*⁸. Este último talvez o critério mais importante, na medida em que respalda as ações e colabora para a aplicação conjunta de medidas que vão propiciar a realização das tarefas.

Ainda que não se apresente como uma metodologia, estes quatro critérios se configuram também como quatro etapas para o desenvolvimento de propostas educativas voltadas para o patrimônio cultural numa percepção menos localizada e também mais abrangente do que a metodologia proposta por Horta (1999), na medida em que abre uma possibilidade para a continuidade das ações por meio da efetivação de parcerias entre as instituições e as comunidades envolvidas.

O que se percebe, no entanto, é que ambas as proposições para a criação e o desenvolvimento de projetos de Educação Patrimonial apresentam como ideia básica uma mesma intenção: favorecer a apropriação do bem cultural inicialmente por meio da sensibilização dos participantes para a valorização e a importância da preservação do patrimônio cultural, dos sinais e registros do seu passado, das referências que fizeram com que eles se tornassem quem são. Num segundo momento cabe registrar e divulgar estas informações tanto dentro e quanto fora dos grupos sociais.

Na concepção adotada nesta pesquisa, trata-se de uma ação localizada, que parte do todo para focar o tema e por isso estima-se que as chamadas instituições de memória e também aquelas voltadas para o processo educativo constituem-se em lugares privilegiados para o desenvolvimento deste tipo de atividade, especialmente considerando que este processo ultrapassa o contexto da educação formal, sendo aplicado de forma ampliada aos mais diversos públicos.

⁸ FERRARI, 2002 p108

Neste sentido, a criação de instrumentos que sejam capazes de favorecer o desenvolvimento deste tipo de proposta, considerando a democratização da informação, com o auxílio das novas tecnologias disponíveis, especialmente o universo digital, apresenta-se como uma nova possibilidade para o campo, ampliando a capacidade de realização de projetos sobre o tema.

3.2 Em busca de propostas mais abrangentes: potencialidades e relevância social dos projetos de Educação Patrimonial

Muitas são as potencialidades de inserção de ações de Educação Patrimonial no cotidiano do desenvolvimento de projetos envolvendo instituições, escolas, agentes culturais e educadores, especialmente inserindo as inovações tecnológicas no seu contexto de atuação. Vale destacar que a facilidade do acesso e difusão das informações sobre os bens culturais por meio da rede mundial de computadores ampliou, nos últimos anos, o raio de atuação de muitos destes projetos. Paralelo a isso, nas diretrizes estabelecidas pelos órgãos reguladores das políticas públicas de proteção ao Patrimônio Cultural, expressas em documentos oficiais, uma das questões mais amplamente discutida, nos últimos tempos, diz respeito ao caráter didático das ações sobre o tema, visando à inserção da Educação Patrimonial em instituições formais e informais, seja como disciplina nos currículos do sistema educacional básico da educação formal ou como educação informal.

Prevista nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN - 1997 e 1998) como conteúdo para o ensino de história, a temática do Patrimônio Cultural apresenta-se como fonte de informação preciosa para a valorização da identificação cultural e étnica de grupos desprestigiados socialmente ao longo da história, incorporando memórias e tradições locais que trazem no seu interior argumentos para a Educação Patrimonial tendo como eixo temático a história local e do cotidiano. Neste caso, a orientação ao educador passa pelo enfoque preferencial das diferentes histórias do entorno da instituição, com o objetivo de promover a ampliação da capacidade de observação do participante, no sentido de possibilitar a compreensão das relações sociais existentes que se encontram mais próximas num tempo próprio, variável.

Trata-se de um processo complexo que resvala na questão da formação do cidadão e no direito à memória. Essa inter-relação entre informação e patrimônio cultural aponta para a necessidade da construção de uma cidadania cultural ancorada na garantia dos direitos à informação, com base nos direitos culturais (CHAUÍ, 2006) que coloca em cena, na sociedade contemporânea, a cultura popular tradicional e junto com ela a

preocupação com a instrumentalização do sujeito e dos grupos sociais dentro do objetivo de aumentar a capacidade de desenvolvimento de ações direcionadas para a democratização do acesso à informações sobre os bens culturais. Ultrapassando a concepção de um modelo de política cultural, a cidadania cultural trata, essencialmente, de uma forma de atuação que visa à construção de uma nova cultura política, do ponto de vista transformador e democrático.

É importante lembrar que, conforme dito anteriormente, foi no período pós-Segunda Guerra Mundial que os Estados passaram a se debruçar sobre as questões culturais e a atuar cada vez mais efetivamente, pela sua regulamentação além da criação de oportunidades de desenvolvimento de projetos e construção de espaços culturais.

Neste contexto surgem os direitos culturais, parte integrante dos direitos humanos, indicados na Declaração Universal dos Direitos Humanos assim como no Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais como condição para o exercício da cidadania na qual todas as pessoas tem o direito a uma educação que respeite a sua identidade cultural e ao exercício das suas próprias práticas culturais.

No processo de implementação mundial dos direitos culturais foi aprovada pela Unesco, em novembro de 2001, a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural que afirma o direito à livre expressão cultural das minorias. O documento, ao mesmo tempo em que observa a impossibilidade de utilização da diversidade das expressões culturais desta minoria para infringir os direitos humanos não permite também que o uso dessa diversidade possa ser utilizado para limitar o exercício do seu direito.

No Brasil, as políticas públicas de educação e cultura implantadas no processo de promoção e proteção do patrimônio cultural brasileiro, colocaram em pauta o acesso a informação e à cultura. Amplamente discutida, esta questão culminou na integração de três atores: o Estado, a sociedade e a comunidade para o desenvolvimento de ações relacionadas à Educação Patrimonial, propiciando o surgimento de projetos específicos desenvolvidos em escolas e equipamentos culturais.

São exposições de acervos acompanhadas por visitas guiadas, assim como a realização de apresentações artísticas ou produção e distribuição de material informativo (cartilhas e vídeo documentários) num processo interativo de construção de conhecimento sobre os bens culturais, que ocupam um espaço cada vez maior nestes locais. Ambos contando com a participação ativa de um público mais ampliado e mais interessado a cada dia. Por meio deste movimento, os participantes são levados a utilizarem suas capacidades intelectuais para a obtenção e o uso de conceitos e habilidades no seu cotidiano, dentro do objetivo de serem envolvidos num processo de descoberta capaz de incentivar a construção do seu próprio conhecimento, interpretando as evidências e significados por meio do

desenvolvimento da capacidade de análise e julgamento crítico. Tudo isso na direção da apropriação e a consequente valorização do Patrimônio Cultural.

Todavia, é importante lembrar que por mais que as propostas de desenvolvimento de ações dentro do tema Educação Patrimonial tenham sido apresentadas de forma ainda não estruturada dentro de uma metodologia comum, figurando como uma ideia relativamente recente, conforme apontado no capítulo anterior, tem-se notícia da realização de ações educativas visando a valorização do patrimônio imaterial em diferentes instituições, museus, escolas e centros culturais desde a primeira metade do século passado. Embora fossem ações pontuais e não reconhecidas com a nomenclatura atual, possuíam o mesmo objetivo de unir cultura e educação, num processo simbiótico, capaz de estimular atuações mais complexas de proteção ao patrimônio cultural. Por si só, isso demonstra uma vocação antiga destas instituições para o trabalho de educação patrimonial, nem sempre reconhecida.

No momento atual, a crítica recai sobre o desempenho dos órgãos reguladores de proteção ao patrimônio cultural, responsáveis pela promoção de grande parte das ações relacionadas à Educação Patrimonial. Dado que existe o reconhecimento da importância da pesquisa e da difusão de informações sobre a dinâmica das práticas culturais no sentido de promover o desenvolvimento da cultura brasileira, baseado em elementos que caracterizam a diversidade cultural do país, não foi colocado ainda em prática um programa específico voltado para a Educação Patrimonial. O exemplo apresentado anteriormente de uma ação dentro do Programa Mais Educação que une o Ministério da Educação e o Ministério da Cultura vai de encontro a uma demanda há muito apresentada, entretanto não se apresenta como um programa e tem sua estrutura de permanência associada a uma política de educação integral que ainda se encontra em fase de implantação.

Muito além do reconhecimento de projetos e ações específicas que tem relação com o tema, realizados em escolas e em instituições culturais faz-se necessário a percepção de que a Educação Patrimonial deve ser assimilada no contexto da criação das políticas públicas pelo seu objetivo primordial que a coloca sempre a serviço da coletividade. Por isso, necessita da criação de uma política específica com instrumentos capazes de incentivar a realização de projetos em lugares múltiplos, conforme lhe convém.

Outro aspecto a ser observado diz respeito à formação de profissionais para atuarem no sentido de potencializar ações voltadas para a Educação Patrimonial. Não basta apenas discutir o conceito e destacar a sua importância no processo de formação da cidadania cultural como acontece em muitas propostas desenvolvidas pelos órgãos reguladores ou mesmo instituições culturais de valorização da memória. Há de se investir na

qualificação profissional assim como na criação de instrumentos facilitadores para o desenvolvimento de ações diversificadas, considerando o tema.

Neste sentido, é importante destacar também, para além da experiência sensorial, muito válida para o trabalho educativo, a relevância da criação de propostas para o desenvolvimento de projetos específicos, dentro e fora de instituições formais de ensino, pensadas pelos grupos sociais envolvidos e voltados para a difusão e preservação da memória da própria comunidade.

Reiterando a ideia que sustenta esta investigação, vale lembrar que o homem é um ser cultural, nasce em sociedade e vive nela atuando e se expressando durante toda a sua existência, sendo marcado por experiências, tradições e pelo convívio social. Por isso a cultura deve ser compreendida como um direito básico já que é por meio do acesso a ela que se constrói a cidadania cultural. Sem a aplicação do binômio cultura/educação torna-se mais difícil para o indivíduo ou grupo social sobreviver sem ter a sua identidade mutilada ou destruída. A inserção de uma política de desenvolvimento de projetos visando a Educação Patrimonial deve buscar criar condições e instrumentos que permitam as crianças, aos adolescentes e aos adultos, sejam eles moradores dos grandes centros ou de comunidades afastadas, tornarem-se construtores da sua própria história, consumidores de cultura e agentes transformadores da realidade social.

Destacamos como um passo significativo dado nessa direção a proposta desenvolvida pelo Iphan de criação das chamadas Casas do Patrimônio, locais compreendidos pela instituição como *espaços articuladores de ações educativas e de aproximação com as comunidades locais, de forma a exercer um papel determinante na gestão compartilhada da preservação do Patrimônio Cultural*, valorizando o direito à diversidade e à memória, individual e coletiva. Conforme descrição na publicação institucional do IPHAN,

Longe de se restringir à instalação de uma estrutura física, as Casas do Patrimônio constituem, antes, um desafio: ampliar os espaços de diálogo com a sociedade a partir da Educação Patrimonial, multiplicando locais de gestão compartilhada e de construção das políticas públicas de Patrimônio Cultural. É o primeiro passo para transformar as sedes do IPHAN e instituições parceiras da sociedade civil em polos de referência sobre o Patrimônio Cultural, fomentando a criação de novas práticas de preservação, sobretudo por meio de ações educacionais formais e não formais, em parceria com escolas, agentes culturais, instituições educativas não formais e demais segmentos sociais e econômicos (BEZERRA *et al*, 2014).

Trata-se de uma proposta que pretende de um lado, dialogar com as atividades e rotinas administrativas da instituição e, de outro, promover ações de qualificação e

capacitação de agentes públicos e da sociedade civil, partindo da ideia de que o patrimônio é um eixo de desenvolvimento local sustentável, capaz de gerar renda e oportunidades econômicas para a população. Neste contexto, as Casas do Patrimônio devem atuar de maneira articulada com outros setores governamentais, especialmente nas áreas de educação, cultura e meio ambiente.

Um edital específico para seleção de candidatos, sob a responsabilidade da Coordenação de Educação Patrimonial do Iphan, previsto para o ano de 2014, tem como objetivo selecionar instituições da sociedade civil para integrar a rede das Casas do Patrimônio com o intuito de, baseado em princípios de gestão em rede, fomentar um desenho organizacional das ações educativas de valorização do Patrimônio Cultural brasileiro.

De fato, tanto esta proposta de criação das Casas do Patrimônio, quanto o projeto de Educação Patrimonial do programa Mais Educação constituem-se em exemplos de ações governamentais elaboradas a partir de reflexões teóricas e da análise de atividades práticas referentes ao tema.

Entretanto, considerando tanto as potencialidades deste tipo de proposta quanto a sua relevância social o que se pode observar é que, mesmo com a criação de projetos institucionais relacionados ao desenvolvimento de ações de Educação Patrimonial seguindo a direção apontada pelos debates, evitando adotar uma metodologia uniforme que não considere os diferentes contextos culturais do país, falta um instrumental de registro e difusão de informações capaz de auxiliar na criação e desenvolvimento de atividades considerando propostas desta natureza.

Conforme aponta Fonseca (2012) um dos grandes desafios colocados para o trabalho de Educação Patrimonial diz respeito à *elaboração de subsídios, em termos de produção de material de apoio*, voltados para o desenvolvimento de atividades que tem como objetivo contribuir para a difusão de uma *consciência preservacionista*, embasada pela apropriação dos bens culturais. Desenvolvidas dentro ou fora de instituições como museus, escolas e centros culturais, as iniciativas de realização de atividades visando a Educação Patrimonial, carecem de um diálogo mais profundo considerando as instituições e as tecnologias digitais disponíveis no sentido de promover a ampliação das possibilidades de ação, tendo em vista a especificidade do campo.

Neste sentido, há de se ponderar sobre a participação dos museus nestes processos como *lugares de memória* privilegiados para o tipo de ação proposta. Dentro do objetivo de refletir sobre a possibilidade de promoção de ações educativas e em especial aquelas utilizando novas possibilidades tecnológicas passemos, na próxima seção, a enfocar este espaço denominado museu, contemplando suas limitações e contradições,

todavia, acreditando também no seu potencial para o desenvolvimento de projetos de educação patrimonial.

3.3 De lugares de memória a espaço de mediação de culturas: a importância e o lugar social dos museus

O historiador Pierre Nora definiu como “lugares de memória” (Nora, 1977) locais materiais ou imateriais os quais se encarnam ou cristalizam as memórias de uma ação, e onde se cruzam memórias pessoais, familiares e de grupo: monumentos, uma igreja, um sabor, uma bandeira, uma árvore centenária podem constituir-se em “lugares de memória”, como espelhos nos quais, simbolicamente, um grupo social ou um povo se “reconhece” e se “identifica”, mesmo que de maneira fragmentada. Estes “lugares”, ou “suportes” da memória coletiva funcionam como “detonadores” de uma sequência de imagens, ideias, sensações, sentimentos e vivências individuais e de grupo, num processo de “revivenciamento”, ou de “reconhecimento” das experiências coletivas, que têm o poder de servir como substância aglutinante entre os membros do grupo, garantindo-lhes o sentimento de “pertença” e de “identidade”, a consciência de si mesmos e dos outros que compartilham essas vivências. (HORTA, 2011)

Museu e patrimônio constituem campos distintos e complementares, que frequentemente dançam ao som de uma mesma música. Ora é um, ora é o outro quem conduz a dança. (CHAGAS, 2006)

Parece, entretanto, que a verdadeira tarefa do museu é a da transmissão, entendida como uma comunicação unilateral do tempo, com o objetivo de permitir a cada um se apropriar da bagagem cultural que assegura a sua humanidade e a sua inserção na sociedade. (DESVALLÉS e MAIRESSE, 2013)

Particularmente no que diz respeito aos museus, vale destacar a sua importância, na atualidade, como instituição aberta à realização de projetos de Educação Patrimonial, desenvolvidos no sentido de promover maior vitalidade cultural às sociedades nas quais ele se encontra inserido.

Apontado por Horta (1999) como local de surgimento das primeiras atividades desse tipo, o museu, tradicionalmente lugar de guarda e conservação de objetos referentes

à memória, na contemporaneidade teve a sua configuração ampliada, passando a apresentar-se como espaço de relações humanas, de encontro de gerações e grupos sociais. Um lócus privilegiado para a criação, comunicação e produção do conhecimento num processo que ultrapassa a simples difusão de informações sobre o que já se encontra produzido pelos grupos sociais. Uma instituição atuante, dentro do que se convencionou chamar de Sistema PPC (preservação, pesquisa e comunicação), um modelo elaborado no final dos anos 1980 pela *Reinwardt Academie* de Amsterdam que inclui no processo de comunicação dos museus as funções exercidas por ele de exposição, publicação e educação.⁹

À instituição museológica cabe hoje uma gama de funções assumidas a partir da diversificação da sua natureza, da sua capacidade de atuação, dos seus objetivos e, finalmente, das tecnologias da informação utilizadas. O museu se define na atualidade como um local de mediação de culturas, de tempos e espaços diversos que possibilita a circulação permanente de ideias, conhecimentos e valores, unindo passado e futuro, tecnologia de ponta e antigas tradições.

Formado a partir de um complexo sistema de relações sociais e simbólicas que torna possível o seu funcionamento, o museu moderno tem sua configuração alicerçada pelo pensamento iluminista do século XVII. A partir desta base, nas palavras de Chagas (2005), tornou-se *um campo privilegiado tanto para o exercício de uma imaginação criadora que leva em conta o poder das imagens* quanto para a dramaturgia de um passado cultural, enquadrado, na moldura da modernidade, como *palco, tecnologia e nave do tempo e da memória*. Na sua reflexão ao definir o que seria o museu, defende o que ele chama de antropofagia no comportamento das instituições museológicas, a qual ele denomina o *poder devorador dos museus*, colocando em destaque a flexibilidade das funções do museu e afirmando a ampla capacidade das instituições que podem, pelo menos em tese, incluir *tudo* no seu campo de possibilidades. “Não há monumento, não há documento, não há patrimônio cultural ou natural, não há cotidiano ou festa que resista a seu canto, ao seu encanto e à sua capacidade de produção simbólica e de transformação dos sentidos.” (CHAGAS, 2005, p. 18).

Mas, mesmo diante de tantas possibilidades apontadas, seja no modelo tradicional ou na concepção moderna, o que fica garantido com a existência de instituições deste tipo é a permanente relação possível de ser percebida entre museu e patrimônio. Uma relação que, mesmo não explicitada, mantém-se de forma duradoura, alicerçada no papel

⁹ DESVALLÉS, 2013. p 35

social do museu que é justamente promover o encontro da sociedade com o seu patrimônio cultural.

Segundo Menezes (2011) existe hoje uma tendência forte de reduzir as funções do museu a um modelo único. Uma tendência que, de acordo com ele deve ser combatida tomando como base a observação de que as instituições museológicas desde sempre tiveram potencial para o exercício de várias funções, passando pelas científicas, culturais e educacionais até a mais fundamental, relativa à guarda da memória e também do esquecimento.

Numa sociedade em que a memória social se compõe não apenas de memórias diversificadas, mas conflitantes, atribuir ao museu o papel de preservação da memória é levá-lo a uma escolha entre muitas e legitimar uma função ideológica. Prefiro considerar que o museu – principalmente histórico, em vez de espaço de produção, preservação e reforço de uma memória – transforme-se num espaço de confronto, visão crítica e entendimento das memórias (MENEZES, 2011).

Espaços que suscitam sonhos, nas palavras de Benjamin (1985), os museus se constituem em locais particulares, capazes de promover a inserção dos visitantes em vários tipos de ambientes, diferenciados entre si. Nos espaços museológicos institucionalizados que podem ir além da construção física, uma visita abre amplas possibilidades de resignificação especialmente considerando o deslocamento do olhar saído do cotidiano em busca de outras coisas, outros lugares, outros tempos.

Em meio a tantas concepções definidas por especialistas na bibliografia consultada, neste trabalho optamos pela utilização da noção contemporânea de museu, conforme apresentada em 2007, no Estatuto do Conselho Internacional de Museus, o ICOM¹⁰ no qual se estabelece como museu:

Instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

O termo museu, todavia, pode ser compreendido também como o local onde se realiza *seleção, o estudo e a apresentação dos testemunhos materiais e imateriais da existência humana e a sua relação com o universo no sentido de buscar a compreensão de um passado ou mesmo da própria existência*. De uma maneira mais abrangente pode ser

¹⁰ ICOM é uma organização internacional sem fins lucrativos de museus e profissionais de museus, fundado em 1946, que atualmente tem mais de 30 mil membros de 137 países.

apreendido como um *lugar de memória* (Nora, 2003) e também como um *lugar de esquecimento* (Chagas, 2001) ou um *fenômeno* (Scheiner, 2007), englobando assim territórios diversos, novas experiências e espaços imateriais.

Conforme descrito na publicação do Icom, o museu pode ainda apresentar-se de acordo com Deloche (2007), como *uma função específica, que pode tomar a forma ou não de uma instituição, cujo objetivo é garantir, por meio da experiência sensível, o acúmulo e a transmissão da cultura*, uma concepção que engloba o que se compreende neste trabalho como museu virtual a ser descrito adiante. É que para analisar as potencialidades e limitações de um museu virtual, na perspectiva da ação educativa, faz-se necessário uma incursão sobre o histórico da transformação do papel social das instituições museológicas nos últimos tempos.

Começamos por refletir sobre a sociedade contemporânea, na qual, a proteção das identidades culturais, conforme Canclini (2003) apresenta a cultura como a produção, a circulação e o consumo de significados, levando em conta a diversidade, para a qual se deve considerar também os intercâmbios e as trocas culturais. Nessa questão estão envolvidas as instituições de guarda da memória e as ações educativas por elas desenvolvidas, especialmente os museus e toda a informação gerada, armazenada e disseminada por eles, com relação às práticas culturais e à dimensão imaterial da cultura, inclusive os processos de constituição do simbólico e a transmissão do conhecimento produzido pela experiência humana.

Por meio da cultura, grupos sociais compartilham valores e criam novas formas de entender a sociedade. O papel das instituições museológicas, assim entendido, traduz-se como uma parceria com os grupos sociais, sempre em construção, uma parceria que vai de encontro à essa concepção contemporânea de museu, que coloca a instituição a serviço da sociedade, integrada a ela e possuidora elementos capazes incluir a sua participação na formação da consciência crítica da comunidade em que se insere. Uma visão de museu que começou a tomar forma a partir da realização da Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972.

Seguindo as tendências da época, a partir de uma recomendação da Unesco, da década de 1960, de orientação aos Estados Membros no sentido de tomar as medidas necessárias para assegurar os meios mais eficientes para ampliar o acesso aos museus, um grupo de especialistas no assunto reuniu-se na América Latina, mais especificamente no Chile, para debater o tema. Na ocasião, este grupo que *pode ser compreendido como o precursor da museologia moderna* (NASCIMENTO JUNIOR, 2012), reconhecendo o processo de mudança social e econômica como um dos grandes desafios para os museus, procurou pensar estas instituições como agentes de transformação e de inclusão social

lançando o desafio de percebê-las a serviço da comunidade, como espaços privilegiados de educação não formal, que tem um importante papel na formação de todos, considerando o campo da cultura.¹¹ As resoluções elaboradas durante o encontro na capital chilena traduziram-se, para muitos, num marco para a Museologia Social e em uma referência para a elaboração de políticas públicas voltadas para os espaços museológicos a partir de então.

De fato, na Declaração de Santiago encontram-se os fundamentos orientadores da chamada Nova Museologia¹² que tem como base a preocupação com a melhoria das condições de vida das populações nas quais se inserem os museus. Uma museologia marcada pelo social, que percebe a atuação dos museus no mundo baseada numa visão crítica e que se realiza por meio de iniciativas comunitárias, acadêmicas ou de experimentações, no sentido da transformação das instituições museológicas em agentes emancipadores da sociedade.

Todavia, esta abertura do museu ao meio no qual está inserido, acrescida de uma relação com o contexto social, tornada básica no sentido da sua manutenção, provocou a necessidade de elaborar e esclarecer relações, noções e conceitos relativos às instituições museológicas no sentido de explicar como se dá este processo. Isso, visando consolidar o reconhecimento da museologia como recurso para o desenvolvimento sustentável, com base na igualdade de oportunidades e na inclusão social e econômica.

Caracterizada pela interdisciplinaridade a Nova Museologia ou Museologia Social, teve suas preocupações fundamentais descritas em documentos importantes, produzidos sequencialmente, como a citada Declaração de Santiago do Chile de 1972, a Declaração de Quebec (Minom) 1984, a Convenção para a salvaguarda do patrimônio imaterial (Unesco) 2003 e a Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais (Unesco), 2005. Observando os documentos é possível perceber a presença de um traço comum voltado para a continuidade deste pensamento museológico, ancorado no alargamento das funções tradicionais da museologia e o papel que foi destinado aos museus na sociedade contemporânea. Um traço que se repete na publicação que trata dos conceitos-chaves de museologia editada por Desvallées e Mairesse (2013) que define e conceitua o movimento, chamando a atenção para a internacionalização das ideias ali estão presentes, conforme pode ser observado na citação que se segue:

¹¹ *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972* / José do Nascimento Junior, Alan Trampe, Paula Assunção dos Santos (Organización). Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibero-museos, 2012.

¹² O termo em inglês *New Museology*, apareceu no final dos anos 1980 e se apresenta como um discurso crítico sobre o papel social e político dos museus.

A nova museologia influenciou amplamente a museologia dos anos 1980, reunindo primeiro alguns teóricos franceses e, a partir de 1984, difundindo-se internacionalmente. Este movimento ideológico – baseado num número de precursores que, a partir de 1970, publicaram textos inovadores – enfatizou a vocação social dos museus e seu caráter interdisciplinar, ao mesmo tempo que chamou a atenção para modos de expressão e de comunicação renovados (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

Vale notar que, neste movimento, as transformações conceituais surgidas a partir da necessidade de repensar os museus tradicionais, se apresentam referenciadas nos documentos internacionais que refletem as transformações sociais, econômicas e culturais pelas quais passou a sociedade contemporânea a partir da segunda metade do século XX. Primeiramente, cabe aqui destacar a já citada Declaração de Santiago (1972), que trata do papel dos museus na América Latina. Na sequência a também já citada Declaração de Quebec (1984)¹³ assinala o reconhecimento à diferença e mais tarde, a Declaração de Caracas (1992) reafirma a prioridade da função socioeducativa dos museus. Em ambos, a ênfase maior reside na importância da atuação dinamizada do museu perante a sociedade, com destaque para o seu papel transformador.

Na Declaração de Quebec, elaborada, como as outras, referenciada pela reflexão sobre as transformações ocorridas no cenário museológico internacional, tem destaque o reconhecimento da necessidade de ampliação da prática museológica e da integração da população nessas ações; a convocação ao uso da interdisciplinaridade, a priorização do desenvolvimento social e a utilização de modernos métodos modernos de comunicação. Numa espécie de confronto com a nova realidade que havia se concretizado desde 1972, este documento apresenta como resoluções o convite ao reconhecimento das novas tipologias de museus e o desenvolvimento de ações junto aos poderes públicos pela valorização de iniciativas locais.

Em Caracas, no ano de 1992, a prioridade à função sócio-educativa do museu foi mantida, assim como o estímulo à reflexão e ao pensamento crítico e a afirmação do museu como canal de comunicação. O documento resultante do encontro se apresenta, antes de tudo, como uma reafirmação de princípios, ou mesmo uma renovação dos compromissos dos documentos anteriores, acompanhada por uma avaliação crítica de uma trajetória que vinha sendo desenhada pela museologia desde 1958 no Rio de Janeiro. Apresenta o museu como um espaço de educação permanente do indivíduo no sentido da construção da sua identidade e da formação de uma consciência crítica em busca de uma

¹³ Documento fundador do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), a Declaração de Quebec remete à Mesa-Redonda de Santiago do Chile como suas origens.

ação integral, democrática e participativa da instituição alicerçada numa vocação compreendida como já antiga, conforme afirma Santos (1993):

A relação entre museu e educação é intrínseca, uma vez que a instituição museu não tem como fim último apenas o armazenamento e a conservação, mas, sobretudo, o entendimento e o uso do acervo preservado, pela sociedade, para que, através da memória preservada, seja entendida e modificada a realidade do presente. Nesse sentido, a própria concepção do museu é educativa, pois, o seu objetivo maior será contribuir para o exercício da cidadania, colaborando para que o cidadão possa se apropriar e preservar o seu patrimônio, pois ele deverá ser a base para toda a transformação que virá no processo de construção e reconstrução da sociedade, sem a qual esse novo fazer será construído de forma alienante” (SANTOS, 1993, p. 99).

Atualmente, passados mais de 40 anos do evento apontado como marco inicial deste movimento, descrito na Declaração de Santiago, o que permanece é o compromisso com a mudança social que permeia a noção contemporânea de um museu integrado à sociedade, que extrapola suas coleções em favor de uma abordagem integral, dentro de um processo que visa adaptar a instituição às necessidades do tempo e do lugar onde está inserido.

Trata-se de uma concepção que surge cada vez mais como uma obrigação em relação às propostas de desenvolvimento sustentável, cidadania e inclusão social. Isso porque aborda aspectos que vão além daqueles apontados como tradicionais dos museus, inserindo no seu contexto temas como a gestão participativa e o envolvimento comunitário além de uma forte contribuição para a educação associada ao desenvolvimento social. Temas considerados nesta investigação como possíveis de serem apresentados numa proposta de museu virtual voltado para o registro da memória das práticas culturais e a ação educativa de acordo com a discussão estabelecida na próxima seção.

Conforme apontado em uma das resoluções apresentadas no documento final da Mesa Redonda de Santiago, a orientação era para que os museus *intensifiquem seu papel de melhor agente de educação permanente da comunidade em geral usando todos os meios de comunicação disponíveis*¹⁴. Neste sentido, a função do museu, ultrapassando a perspectiva da recolha e conservação de objetos, apresenta-se como agente de desenvolvimento comunitário, exercendo um papel decisivo na educação da comunidade e colocando em destaque ações de Educação Patrimonial como um reforço da sua atuação integralizadora.

¹⁴ Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: José do Nascimento Junior, Alan Trampe, Paula Assunção dos Santos (Org.). Santiago, 1972.

Neste caso, a novidade fica por conta da implementação de novas propostas visando a utilização do patrimônio em benefício do desenvolvimento local, uma característica também possível de ser observada em outras modalidades de instituições museológicas, consideradas dentro desta nova possibilidade de museu. No caso, museus que possuem como objetivo da difusão de informações como uma ação educativa utilizando as interfaces possíveis de acordo com as novas tecnologias disponíveis.

3.4 Um corpo em constante transformação: as novas tecnologias e o espaço do museu

El lugar de la cultura em la sociedad cambia cuando la mediación tecnológica de la comunicación deja de ser meramente instrumental para espesarse, diversificarse y convertirse em estructural. Pues la tecnología remite hoy no a la novedad de unos aparatos sino a nuevos modos de percepción y de lenguaje, a nuevas sensibilidades y escrituras. Radicalizando la experiencia de des-ancage producida por la modernidad, la tecnología deslocaliza los saberes modificando tanto el estatuto cognitivo como institucional de las condiciones del saber, e conduciendo a um fuerte emborronamiento de las fronteras entre razón e imaginación, saber e información, naturaleza y artificio, arte y ciencia, saber experto e experiencia profana. MARTÍN-BARBERO, 2003)

As novas tecnologias de comunicação, parte do cotidiano das sociedades atuais, podem ser observadas nos automatismos verificados nas execuções de tarefas individuais ou coletivas e no acesso facilitado à informação em variados dispositivos constantemente superados pelo novo, que transformaram o dia a dia das pessoas e também das instituições.

Nas últimas décadas, museus de todo o mundo assimilaram esta mudança, numa crescente adaptação, absorvendo técnicas recém-criadas, colaborando com artistas, cientistas e comunidades de maneiras totalmente inovadoras, trazendo para a cena perspectivas diferentes até mesmo na sua forma de organização e no planejamento de ações (LORD, 2007).

No que diz respeito às ações educativas, diante das possibilidades anteriormente impensáveis que se abriram a partir do encurtamento das distâncias e as transformações do espaço pela utilização do universo virtual, tornou possível uma

significativa expansão tanto nos museus já existentes quanto na invenção de novos tipos de museus.

Vale notar que essa tendência de associação das instituições museológicas com a técnica, havia sido apontada no início do século XX, por Mario de Andrade durante uma reflexão sobre o poder de transformação do conceito tradicional de museu, na qual já vislumbrava a possibilidade de utilização das ferramentas tecnológicas para a transformação do papel social dos museus.

Não estou longe, aliás, de crer que em grande parte a concepção verdadeiramente pedagógica, verdadeiramente ativa de disseminação da cultura, do conceito atual de museu é devida ao extraordinário poder da técnica moderna e de seus meios de reprodução. A técnica veio, si não transformar, pelo menos incitar e auxiliar enormemente o conceito contemporâneo de museu (ANDRADE, 2005).

Transformar e auxiliar, com certeza, pois, em que pese a afirmação do espaço nacional e a construção da ideia de Nação, conforme já foi apontado por Nora (2003), e enfocado no capítulo anterior, a tessitura da memória baseia-se na transmissão de uma herança de pertencimento que pode se referir a um determinado lugar, a uma etnia e a costumes comuns entre outras coisas, numa relação bem próxima com o poder, este atuando como instância solidificadora das identidades por meio da seleção daquilo que se pretende lembrar ou se quer esquecer. Nessa relação, conforme já foi dito, os museus desempenham o importante papel de *lugar da memória*.

Numa perspectiva conservadora, ao longo dos séc. XIX e XX, embora tenham sido permanentemente apresentados dentro de um discurso homogeneizador como espaços de construção e de conservação da memória de todos os grupos, os museus trouxeram no seu bojo, o discurso do poder das elites e dos governos. Um bom exemplo disso é a noção moderna de museu público como um local que tinha como finalidade ensinar civismo e história para a população (CHOAY, 2001). Na concepção contemporânea, esta construção se apresenta na contramão da tendência atual que busca cada vez mais o envolvimento da instituição com a comunidade a qual se relaciona, contribuindo para o desenvolvimento de ações que tem como objetivo de promover a educação e o desenvolvimento local. Conforme orienta o ICOM,

A função do museu deve centrar-se em poder colocar a população local em contato com sua própria história, suas tradições e valores. Por meio destas atividades o museu contribui para que a comunidade tome consciência de sua própria identidade que geralmente tenha sido escamoteada por razões de ordem histórica, social e racial (ICOM, 1996).

Além disso, se observados como espaços de ações educativas não formais os museus constituem-se em locais de análise e proliferação do conhecimento cultural, nos quais se desenvolve uma relação específica do homem (sujeito) com o objeto (bem cultural). Neste sentido, independente do tipo, todo museu deve ser considerado um produto histórico cultural e como tal, construído com base nas referências de cada grupo social.

De fato, ao analisar as transformações consolidadas na primeira década do novo milênio pelas quais passaram o conceito e as próprias instituições museológicas é possível perceber uma nova discussão instaurada nos museus contemporâneos que se fundou na abrangência dos objetos instituídos em *suportes de memória*, elementos chave para a compreensão das sociedades, se considerarmos a forma pela qual elas se fazem representar no seu interior. Conforme assinalou Bitencourt (2002),

O surgimento da instituição museu, embora tenha as suas origens na antiguidade clássica, encontra os seus contornos definitivos no momento em que os humanistas começam a descolar o passado do presente e assim instituir a distância histórica. Ao mesmo tempo, estudiosos que se admiravam com a quantidade de elementos que a antiga sabedoria não havia documentado tornaram os itens e vestígios objetos portadores de um valor no presente. Essa dupla matriz, relação com a memória e com o tempo vivido funda a noção moderna de objeto museológico, noção que, a partir de então estará sempre em movimento, mudando com o tempo, incorporando novos elementos (BITENCOURT, 2002, p. 1).

Neste sentido, ao observar a inclusão das tecnologias digitais no cotidiano dos museus, parece claro que a noção de objeto museológico também passou por um processo de ampliação. Isso se deu a partir da incorporação do uso dessas tecnologias e em especial, dos ambientes virtuais, sobretudo pela concepção de objeto ter nascido imbricada na noção de *monumento*, conforme discutido anteriormente, que com a inserção dos registros audiovisuais, tende a se modificar.

Lembrando que as instituições museológicas atuais constituem-se em instituições que colecionam, preservam, documentam, exibem e interpretam evidências culturais, ou seja, constituem-se em espaços onde permanentemente se elabora, comunica e interpreta a cultura, nos quais a participação dos cidadãos parece ampliar-se a cada dia, é possível perceber na sua forma de atuação, o movimento das instituições em direção à uma adequação aos novos papéis que lhe foram atribuídos com o intuito de se adaptar ao mundo contemporâneo. Em busca de uma redefinição completa, objeto de preocupação para alguns e de satisfação para outros, o museu lança mão dos instrumentos que lhe são oferecidos, numa profusão de caminhos que, aparentemente, vão conduzi-lo a um mesmo lugar, conforme mostra Lara Filho (2006).

A virada para o século XXI e o período em que estamos vivendo coloca uma pergunta fundamental para o museu: como ele deve ser neste novo século? As reflexões de Benjamin, Malraux e da Nova Museologia, somadas às análises críticas da atuação do museu no século passado, compõem o quadro de discussões e propostas para um novo tipo de museu, cujo foco deve estar na relação entre o museu com as pessoas, e não mais exclusivamente na coleção. (...) As novas tecnologias chegam ao museu como ferramentas úteis para a agilização da administração do acervo... Embora existam diferenças profundas entre a *Web* e os museus, as imagens são a matéria-prima de ambos. Cabe à Museologia incorporar a discussão das exposições na *Web*, compreender este novo espaço e suas relações com os visitantes e usuários. A *Web* tem um conjunto de características que podem se resumir em alguns pontos-chave (LARA FILHO, 2006, p. 129-130).

Essa discussão sobre a inclusão das novas tecnologias como instrumentos favoráveis aos museus, no entanto, pode ser observada no sentido da instrumentalização das ações desenvolvidas em seu interior. Especialmente no que diz respeito às ações educativas possíveis de serem realizadas, dadas às facilidades e o maior alcance das informações disponibilizadas, o que se verifica é o surgimento de novas propostas considerando inclusive a utilização da rede mundial de computadores e o universo digital.

Trata-se de um tema que não se configura exatamente como uma novidade dado que as instituições museológicas tendem assimilar novas técnicas desde sempre. Mesmo assim, o surgimento de ambientes virtuais associados aos museus ou à guarda de memórias individuais e coletivas, criou e popularizou o uso da expressão museu virtual que vem sendo aplicada nos últimos anos, de variadas formas. Desde a digitalização de conteúdos sobre a memória de pessoas, coisas e lugares, passando pela criação de sites ou blogs até a elaboração de complexas plataformas virtuais, os chamados Museus Virtuais apresentam como traço comum o objetivo de promover a difusão de informações sobre temas diversos ainda que possuam com propósitos de existência variados.

Como ainda não existe um consenso ou um conceito formado sobre o que vem a ser um museu virtual, novas propostas continuam surgindo no conjunto de museus virtuais que atualmente podem ser encontrados na web, utilizando tecnologias cada vez mais sofisticadas para cumprir a sua missão. No decorrer desta pesquisa, dado que a questão conceitual ainda não foi definida, no sentido de estabelecer uma categoria de museu virtual para análise, procuramos estabelecer diálogo com autores que propõem conceitos e categorizações de museu virtual.

De início recorremos a Schweibens (1998), e as suas reflexões sobre o universo virtual e os museus, especialmente os museus de arte, que definem o museu virtual como uma coleção de objetos digitais logicamente relacionados. Uma coleção organizada que, em

função da capacidade de conexão do museu por vários pontos de acesso consegue transcender os tradicionais métodos de comunicação e interação com os visitantes possibilitando assim que as informações relacionadas a ele e a seus objetos ali registradas possam ser disseminadas por todo o planeta. Seria esta talvez uma forma de estender informações sobre as coleções, ideias e conceitos para o espaço digital revelando assim a natureza essencial do museu.

Na sua análise, Schweibens(1998) divide os museus na internet em três categorias:

- 1) *O museu folheto*: site institucional que funciona mais como uma ferramenta de comunicação trazendo informações sobre acervo, serviços e setores;
- 2) *O museu conteúdo*: site que apresenta um retrato detalhado do acervo do museu e convida o visitante virtual a explorá-los *online*;
- 3) *O museu do aprendizado*: site desenvolvido didaticamente que oferece diversos pontos de acesso para seus visitantes virtuais, de acordo com suas idades, antecedentes e conhecimento nos quais a informação é apresentada de maneira orientada.

Embasado pelas categorias, este mesmo autor destaca como vantagem da criação de espaços deste tipo a diminuição das distancias a partir do argumento da capacidade que tem o museu virtual em atingir visitantes que podem durante a vida não ter a possibilidade de visitar o espaço físico de um museu.

Numa outra perspectiva, Oliveira (2002) conceitua os museus virtuais como espaços virtuais onde se incluem os sites construídos e mantidos exclusivamente na web, categorizados por ele como *museus virtuais totais*, e que seriam, conforme a descrição,

Aqueles criados digitalmente, com funcionamento no próprio ciberespaço e que, portanto, não possuem uma “arquitetura presencial”, edificada como conhecemos convencionalmente, com salas, circuitos, teto, parede e chão de concreto. Mas uma criação que se revelou e vem se desenvolvendo no ciberespaço (OLIVEIRA, 2002, p. 4).

De acordo com ele, o *museu virtual total* constitui-se num espaço que existe apenas em meio digital e sem correspondência no mundo físico, criado em contraposição a um dos traços que vem acompanhando os museus desde a sua origem: a materialidade dos lugares e dos objetos. Nessa perspectiva sua categorização amplia a discussão acerca da própria noção de objetos a partir da proposta de objetos digitais guardados em espaços virtuais. Mais tarde, aprofundando mais a sua análise propõe o estabelecimento de uma

diferença entre o que ele chamou de Museu virtual e Cibermuseu. No primeiro caso encontram-se as plataformas digitais criadas por curiosos, colecionadores ou estudantes que tem como objetivo de guardar informações consideradas importantes para pequenos grupos que seriam diferenciados do segundo dada a possibilidade de interação e a função social observada nos cibermuseus, estes constituídos a partir de propostas elaboradas por especialistas e destinadas a difusão da memória social. Conforme afirma Oliveira (2011),

Hoje, através de buscas na web, pode-se encontrar um grande número de sites que mostram as mais diversas formas com que a história e a memória social se partilham. Nesses ambientes digitais novos museus estão se organizando. E neles a sociedade se coloca diante de um novo modelo, o das possibilidades de também ajudar na criação de acervos. Um acervo onde o próprio visitante, cidadão comum, guardará e divulgará a sua história. É uma demonstração da democracia que os cibermuseus (CMs), ambientes criados para funcionar basicamente no ciberespaço, vêm demonstrando desde 1994 num efeito totalmente oposto ao da pomposidade e do luxo da grande maioria dos museus presenciais (MPs) (OLIVEIRA, 2009a) Esse processo mostra a possibilidade do compartilhamento de dados histórico-pessoais e histórico-coletivos que valorizam a memória social, aquela que muda em cada período o espírito do tempo que a molda (OLIVEIRA, 2011).

Nessa mesma perspectiva a *ideia de um museu permeado pela centralidade da informação* defendida por Loureiro (2004, p.97) apresenta o museu virtual como *uma reinvenção do espaço museológico com base nas novas tecnologias de informação e comunicação*. Isso acrescido de um novo olhar sobre o objeto museológico e o papel social dessas instituições de guarda da memória. Neste sentido, como complemento vale destacar a noção de museu virtual apresentada por Muchacho (2005) que insere nessa proposta a faceta multidisciplinar tão característica deste tipo de museu. Conforme afirma a autora,

O museu virtual é essencialmente um museu sem fronteiras, capaz de criar um diálogo virtual com o visitante, dando-lhe uma visão dinâmica, multidisciplinar e um contato interativo com a coleção e com o espaço expositivo (MUCHACHO, 2005, p. 579).

Juntas as concepções de Oliveira (2011), Loureiro (2004) e Muchacho (2005) apontam na direção da desmistificação do museu tradicional dada a possibilidade de *institucionalização de um local que coletiviza as produções* (LÉVY, 2004), transformando o tempo/espaço, oferecendo a possibilidade de criação de um acervo de informações sobre os bens culturais possível de ser acessado em locais distantes das comunidades detentoras dos bens culturais.

Isso, na verdade, pode fazer com que a utilização das novas tecnologias para a construção de um espaço museológico totalmente virtual se transforme num desafio

permanente para as instituições museológicas sempre em busca de equilíbrio entre o modelo tradicional e as cada vez mais novas possibilidades apresentadas pela utilização do ambiente virtual. Sem se opor ao museu real, o museu virtual se apresenta como uma possibilidade de ampliação da atuação de instituições museológicas. Na sua criação parte de uma necessidade concreta, a partir de objetivos reais de guarda e difusão de uma memória que se que lembrar.

Continuando nossa busca na direção de uma configuração do que seja um museu virtual, especificamente com referência aos sites de museus encontrados na web, recorremos a Lima (2009), e à sua categorização de museus virtuais. Com base na observação do conjunto de museus disponíveis na rede mundial de computadores que se autodenominam museus virtuais na sua pesquisa a autora concluiu que *o modelo do Museu Virtual comporta perfis diversificados que as três categorias construídas pela pesquisa se propõem a expressar*, ou seja, uma só designação para os vários conceitos praticados na sua representação (LIMA, 2009). As três categorias são:

- *Categoria A – Museu Virtual Original Digital*: museu e coleção sem correspondentes no mundo físico;
- *Categoria B – Museu Virtual Conversão Digital*: museu e coleção com correspondentes no mundo físico;
- *Categoria C – Museu Virtual Composição Mista*: museu sem correspondente no mundo físico e coleção convertida digitalmente.

Observamos que nessa análise, a categoria *A Museu Virtual Original Digital* se aproxima da concepção de *Museu Virtual Total* apresentada por Oliveira (2002). Ambos definem a concepção de museu virtual tomada como base para esta pesquisa. Diz respeito aos espaços museológicos criados apenas em ambiente digital, sem correspondência no mundo físico.

É que para além da institucionalização de novos conceitos interessa a esta investigação refletir sobre a criação dos espaços museológicos virtuais com objetos também virtuais disponibilizados em meio digital, uma representação construída a partir de informações sobre o patrimônio cultural imaterial brasileiro utilizando imagens, sons e vídeos.

Pois bem, tomando como fundamento a perspectiva de Oliveira (2002) e de Lima (2009) que nomeiam de forma distinta museus que só existem digitalmente, seguimos em busca da construção de um panorama atual dos chamados museus virtuais, encontrados na web, que pudessem nos auxiliar na elaboração de uma proposta de modelo capaz de atender os objetivos apresentados nesta análise.

Para tanto, tomamos como referência os referidos autores e também um mapeamento feito a partir da observação de museus virtuais disponíveis na web, no qual

foram nomeados *museus virtuais* aqueles que se apresentam em ambiente digital, que não possuem correspondência no mundo físico e que, além disso, cumprem os critérios estabelecidos pelo IBRAM.

Em busca de selecionar os museus que formaram o universo deste levantamento, com base na pesquisa bibliográfica e consulta a buscadores da internet, foram analisados exemplos de museus virtuais disponíveis na web com o intuito de observar as suas principais características com vistas a proposta de criação de um espaço museológico virtual que pudesse cumprir os objetivos conforme definidos na conceituação para a criação do modelo.

Para formar este conjunto foram desprezados sites pessoais e blogs interativos assim como aplicativos criados para as redes sociais que fogem à proposta de espaço museológico apresentada pelo Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, por considerar basicamente a construção de espaços museológicos em ambientes digitais que cumpram as funções destinadas às instituições que se denominam museus.

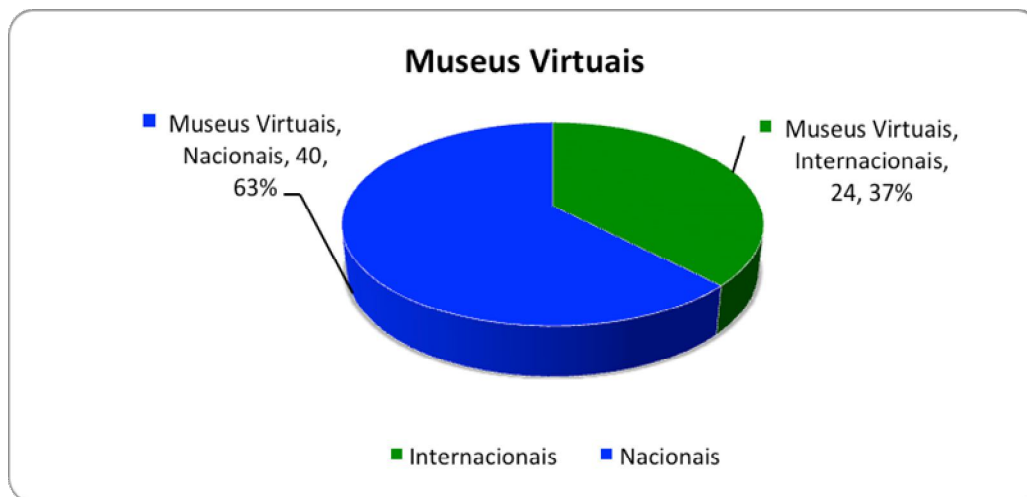
Considerando como referência as discussões teóricas estabelecidas nos capítulos anteriores com relação ao tema, analisamos um conjunto de plataformas digitais composta por uma relação de museus virtuais disponibilizada pelo canal de notícias *Universia Brasil* (2012) incorporada à lista daqueles cadastrados pelo IBRAM conforme o Guia dos Museus Brasileiros, publicado pelo Ministério da Cultura (2011). Junto a estes, foram também incluídos outros museus, de uma lista, criada especialmente para esta pesquisa: museus que se apresentavam, naquele momento como virtuais na rede mundial de computadores.

Para elaborar esta lista, dentro do objetivo de ampliar o número de sites e plataformas virtuais a serem analisadas foi criado um alerta no buscador *Google* que informou durante os nove meses subsequentes (de setembro de 2012 a maio de 2013) a ocorrência de notícias na web que trouxessem a expressão museu virtual. A partir destes alertas foi possível conhecer uma diversidade maior de plataformas e ampliar o universo da pesquisa que serviu como um mapeamento da realidade dos museus virtuais.

A lista completa chegou a 64 museus virtuais ou 64 plataformas que são reconhecidas como tal ou se apresentam na web como museus virtuais, divididas entre nacionais e internacionais.

Conforme pode ser observado no gráfico abaixo, no universo de museus analisados, a maioria foi de plataformas de origem nacional: 63% do total, ou seja, 40 museus. O restante, 37%, ou seja, 24 plataformas referem-se à museus virtuais internacionais.

GRÁFICO 1 – Distribuição de museus virtuais nacionais e internacionais no universo pesquisado.



Fonte: Elaborado pela autora.

Na sequência, procuramos estabelecer categorias de análise de modo a facilitar a reflexão acerca das possibilidades apresentadas pelos museus virtuais encontrados em funcionamento, considerando a sua própria configuração, os objetivos da sua criação conforme apresentados nas plataformas digitais e o histórico da sua constituição levando em conta as informações disponibilizadas por cada um deles.

Foram criadas então quatro categorias, estabelecidas de acordo com a função de cada um e os objetivos da sua criação. São elas: *sites de museus*, *visitas virtuais*, *blogs* e *sites de história e memória*, e, finalmente, *museus virtuais*, conforme descritas no quadro a seguir.

QUADRO 1 – Categorização de museus virtuais

CATEGORIA 1 <i>Sites de museus</i>	Museus físicos que utilizam sites para divulgação, como uma peça promocional, um instrumento de marketing que atua como um convite disponibilizado em ambiente virtual onde o internauta é informado sobre a programação do museu e convidado fazer uma visita física ou participar de algum evento.
CATEGORIA 2 <i>Visitas virtuais</i>	Museus que utilizam a internet como ferramenta de comunicação indispensável no sentido de permitir maior visibilidade da instituição, onde são disponibilizadas todas as informações possíveis sobre o museu físico oferecendo visitas virtuais pelos espaços físicos do mesmo ou alguma exposição. Coleções inteiras ou parte delas que podem ser acessadas via internet assim como informações sobre os objetos museológicos, exposições temporárias ou permanentes.
CATEGORIA 3 <i>Blogs e sites de história e memória</i>	Espaços virtuais informais de disponibilização de informações em forma de texto e imagem, especialmente quando se trata da memória de um lugar, fato ou pessoa.
CATEGORIA 4 <i>Museus virtuais</i>	Instituições ou processos museológicos totalmente virtuais de disponibilização de acervos digitais que apresentam as características abaixo indicadas e buscam reproduzir a experiência de visitação num espaço físico cumprindo as funções museológicas determinadas pelo IBRAM: <i>Instituição com personalidade jurídica própria ou vinculada a outra instituição com personalidade jurídica, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e que apresenta as seguintes características:</i> <i>I – o trabalho permanente com o patrimônio cultural, em suas diversas manifestações;</i> <i>II – a presença de acervos e exposições colocados a serviço da sociedade com o objetivo de propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimentos e oportunidades de lazer;</i> <i>III – a utilização do patrimônio cultural como recurso educacional, turístico e de inclusão social;</i> <i>IV – a vocação para a comunicação, a exposição, a documentação, a investigação, a interpretação e a preservação de bens culturais em suas diversas manifestações;</i> <i>V – a democratização do acesso, uso e produção de bens culturais para a promoção da dignidade da pessoa humana;</i> <i>VI – a constituição de espaços democráticos e diversificados de relação e mediação cultural, sejam eles físicos ou virtuais.</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Assim, escudado pelos elementos apresentados acima partimos para a elaboração de uma proposta de museu para atender ao objetivo de criação de um espaço de experimentação, apreensão e troca de experiência, voltado para a primeira prática cultural inscrita pelo Iphan no Livro dos Saberes do Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro.

3.5 A arte da narrativa como forma de artesanato num modelo de museu virtual

Teniendo en cuenta que el patrimonio cultural es el resultado más elevado de la cultura de una sociedad y que los museos están encargados de guardarlo y la custodia del mismo, éstos han elaborado su oferta educativa a partir del aprecio que la comunidad debe sentir hacia el patrimonio y de la promoción de los valores asociados al mismo. La auténtica democracia cultural es la que permite que el patrimonio sea sentido como propio por todos los miembros de la comunidad, para que de esta manera puedan tomar conciencia de su significación, de su uso y de su disfrute. Es imprescindible que los miembros de una comunidad vean en su patrimonio las pautas de su cultura y el legado de las generaciones precedentes, para que así puedan amarlo y conservarlo. (PÉLLON, 2010)

Definida a categoria, seguimos em busca de mais referencias para a constituição da proposta de modelo. Reiterando o que foi dito anteriormente, relacionar informação, museus, patrimônio cultural, ambiente virtual e educação, constituiu-se no maior desafio desta investigação e isso significa definir a cultura como direito, constituída como política cultural, totalmente inserida na criação de um museu virtual dentro dos novos paradigmas para a representação e compreensão da vida coletiva na atualidade.

Direitos culturais são parte integrante da totalidade dos direitos humanos, estão indicados no o artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), e nos artigos 13 e 15 do Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966). Dizem respeito aos direitos de se exprimir, criar e difundir trabalhos em qualquer idioma e em particular na língua materna; garante o direito à educação e formação de qualidade respeitando a identidade cultural e a participação da vida cultural de livre escolha assim como a execução das práticas culturais e o benefício da sua autoria. Conforme já foi dito, a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (UNESCO, 2001) afirma os direitos das minorias à livre expressão cultural e ao mesmo tempo observa a impossibilidade de alguém invocar a diversidade cultural para infringir os direitos humanos nem limitar o seu exercício.

Ainda que carentes de uma maior elaboração teórica no sentido de distingui-los dos direitos civis, políticos, econômicos e sociais, é possível entender que os direitos culturais foram garantidos pela Constituição Brasileira de 1988 (artigo 215) pela definição de patrimônio cultural, a qual, ainda que de forma indireta, aponta como direitos culturais as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver, as criações científicas, artísticas e tecnológicas. Atualmente o governo brasileiro adota como referência para as políticas públicas adotadas no país as recomendações descritas na *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, produzida pela Unesco no ano de 2005. Um documento cujo objetivo maior é a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais, materializadas e transmitidas principalmente pelas atividades, bens e serviços culturais, bem como pelas línguas e costumes de cada comunidade. O principal avanço desta convenção em relação aos outros documentos internacionais diz respeito aos princípios definidos por ela, nos quais figuram a equiparação da dignidade de todas as culturas, privilegiando as minorias e o respeito pelos direitos humanos e pelas liberdades fundamentais, a liberdade de expressão, de informação e de comunicação (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2010).

Elaborado em convergência com as determinações internacionais e parte integrante do Plano Nacional de Cultura¹⁵, o Plano Setorial para as Culturas Populares Brasileiras diz respeito aos processos de transmissão de saberes colocando em destaque as ações de fomento que devem garantir a proteção e a promoção desses saberes, num contexto no qual todas as sociedades são compreendidas como sociedades do conhecimento, cada uma à sua maneira, dadas as diferenças culturais. Trata-se de um plano projetado para ser executado em dez anos e passível de modificações, a partir de avaliações bianuais, visando atender as demandas e necessidades dos mestres, mestras, grupos e comunidades praticantes das culturas populares.

A cultura tradicional e popular, na medida em que se traduz em manifestações da criatividade intelectual ou coletiva, merece proteção análoga à que se outorga às outras produções intelectuais. Uma proteção deste tipo é indispensável para desenvolver, manter e difundir em larga escala este patrimônio, tanto no país como no exterior, sem atentar contra interesses legítimos. Além dos aspectos de *propriedade intelectual* e da *proteção das expressões do folclore*, existem várias categorias de direitos que já estão protegidas, e que deveriam continuar protegidas no futuro nos centros de documentação e nos serviços de arquivo dedicados à cultura

¹⁵ O Plano Nacional de Cultura (PNC) tem por finalidade o planejamento e implementação de políticas públicas de longo prazo voltadas à proteção e promoção da diversidade cultural brasileira. Diversidade que se expressa em práticas, serviços e bens artísticos e culturais determinantes para o exercício da cidadania, a expressão simbólica e o desenvolvimento socioeconômico do País.

tradicional e popular". É nítida a concepção da cultura tradicional e popular como algo a ser protegido quando *fixado*, isto é, quando recompilado e guardado em arquivos, enquanto produto cultural que traz um registro fiel da manifestação, não cabendo aos produtores dessa cultura outra proteção senão aquela que lhes é devida enquanto *informantes*, (...) na sua qualidade de portadores da tradição (proteção da vida privada e do caráter confidencial da informação) (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2010, p. 19).

Neste sentido, um dos maiores desafios da utilização das novas tecnologias para a criação de instituições museológicas em ambientes virtuais diz respeito à adoção de uma nova maneira de pensar a informação, os museus e os objetos museológicos. No caso específico do modelo aqui apresentado, voltado para a memória das práticas culturais tradicionais e também do direito à cultura e à proteção da diversidade, traduzidos no trabalho de educação patrimonial.

O mundo virtual é, por excelência, o espaço da reunião que se manifesta enquanto fonte viva do saber, num convergir de diferenças tornando-se cada vez mais uma importante força, ao mesmo tempo, preservadora e inovadora da cultura humana. Tudo o que é digitalizável e capaz de ser transportado para o ambiente virtual é passível de ser preservado, atualizado, transmitido e compartilhado, num ciclo contínuo de produção do conhecimento.

No mundo contemporâneo, as diversas tecnologias de produção e veiculação de imagens (tais como a fotografia, cinema, vídeo, televisão, computador e internet) puderam se conectar através de uma mesma linguagem: o digital. Isso facilitou os processos de produção e de circulação de imagens tornando o mundo ainda mais repleto de estímulos do que aquele cenário de modernidade descrito por autores como Simmel¹⁶, pessimistas em relação à memória das tradições no contexto urbano no qual a maioria das pessoas estaria treinada para se lembrar de algo apenas por breve tempo, até que uma coisa nova fosse colocada no seu campo de atenção de forma a subtrair a recordação precedente. Num tempo em que tudo está sendo disponibilizado ao mesmo tempo: textos, sons e imagens, no qual no universo da comunicação um assunto se sobrepõe ao outro numa velocidade surpreendente, essa preocupação se faz mais presente a cada dia.

No que diz respeito à transmissão de conhecimentos, especialmente aqueles mais tradicionais, o que se pode observar, entretanto é que na contramão deste movimento, com a internet a cada dia mais disponível, a velocidade cada vez maior da comunicação associada à capacidade de armazenamento de informações talvez possam impulsionar a

¹⁶ Filósofo alemão atento aos movimentos do tempo no cotidiano e aos elementos que fundamentam a vida moderna especialmente nas grandes metrópoles, crítico da modernidade de algumas tendências da vida moderna, entre elas o empobrecimento da sensibilidade emotiva, o descaso com o passado e os valores tradicionais.

utilização da tecnologia no sentido da transmissão de informações no sentido de contribuir para a salvaguarda do patrimônio imaterial. Isso por meio de documentos digitais (imagens e textos), transformados em objetos museológicos. São eles referências importantes para a geração de conhecimento sobre as práticas tradicionais, considerando a mutação gerada pelas transformações nos modos de como o saber circula, conforme aponta Martín-Barbero (2008):

Do ponto de vista histórico, o conhecimento está preenchendo o lugar que ocuparam, primeiro, a força muscular humana e, mais tarde, as máquinas. Isso significa que no estrato mais profundo da atual revolução tecnológica (comunicacional), o que encontramos é uma mutação nos modos de circulação do saber, o qual sempre foi uma fonte chave de poder e que, até há pouco tempo, havia conservado o seu caráter de ser, ao mesmo tempo, centralizado territorialmente, controlado através de certos dispositivos técnicos e associado a certas figuras sociais muito especiais. Daí que as transformações nos modos como o saber circula constituam uma das mais profundas mutações que uma sociedade pode sofrer. Devido à dispersão e fragmentação que lhes são características, o saber escapa dos lugares sagrados que antigamente o continham e o legitimavam e das figuras sociais que o detinham e administravam (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 237).

Disponível na rede mundial de computadores e de fácil acesso para todos, a memória de antigas práticas culturais guardada nos objetos museológicos também virtuais pode ser transmitida às novas gerações por meio imagens e sons, relatos e demonstrações, que, sem a pretensão de substituir a experiência, se apropria dela, atuando como elemento narrativo na perspectiva benjaminiana, que compreende as melhores narrativas entre aquelas que “menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1985, p. 98).

Nessa perspectiva, faz-se necessário refletir sobre a ampliação do conceito de objeto e documento museológico, uma discussão que nos tempos atuais se encontra na ordem do dia, dada a proliferação de espaços digitais denominados museus virtuais surgidos na última década. Essa reflexão acerca da noção de documento remonta a Paul Otlet, responsável por estender a concepção de documento para além dos textos escritos, e a inclusão dos objetos tridimensionais, esculturas, artefatos, fósseis, obras de arte e objetos naturais no conjunto. De acordo com ele, a característica maior do documento reside na sua capacidade transmitir informação, o que é possível pelo uso de representações e registros de objetos e também pela observação (OTLET, 1996). Assim sendo, pode ser possível partir do entendimento de que os bens reconhecidos como representativos do patrimônio cultural possam se constituir em documentos também para a Ciência da informação.

Marcada pela transdisciplinaridade, a informação, conforme vimos anteriormente, está diretamente ligada à produção de sentidos, que por sua vez está atrelada à distribuição de significados dos objetos do mundo, que tem na cultura o seu elemento norteador. Um dos desafios na proposta de utilização das novas tecnologias, dentro deste olhar, reside na questão da representação associada à autenticidade, eixo central de uma proposta de criação de um museu virtual total voltado para os bens culturais imateriais.

Objetos museológicos virtuais, conforme compreendidos aqui, são documentos imagéticos e textuais, suportes digitais de memória, construídos com um objetivo explícito, criados a partir memória da prática cultural em questão. São eles que formam o conjunto de documentos que vai originar o acervo do museu virtual. Como objetos virtuais são construídos com base nos registros feitos em suportes audiovisuais, fotografias e textos, uma forma de guardar a informação sem, contudo, desconsiderar a densidade das experiências sociais, força motriz do processo de transmissão de conhecimentos sobre os modos de ser e de viver dos grupos sociais.

Documentos orais e virtuais construídos com base no registro de narrativas e imagens constituem-se em elementos importantes na valorização das vozes que guardam a memória das práticas culturais na medida em que possibilitam aos mestres a possibilidade de registro do seu depoimento, devidamente identificado e respaldado pela comunidade de origem.

No que diz respeito a criação dos objetos museológicos virtuais para compor o acervo de um museu virtual, observamos o caso do Museu Virtual do Patrimônio Imaterial – o MUVI, construído como modelo para esta análise, cuja proposta guarda similitude com àquela que impulsionou a criação do Museu da Pessoa. Trata-se de uma experiência que procurou dar voz àqueles portadores do conhecimento que impulsionou a sociedade e toda a dinâmica cultural, aquilo que Gramsci denominou de *filosofia espontânea*¹⁷, expressa na memória das práticas, capaz de garantir a vinculação do bem cultural com grupo social de referência e, com essa atitude, atuar tanto no sentido da promoção como da proteção à diversidade cultural brasileira.

¹⁷ O filósofo italiano Antônio Gramsci nos seus *Cadernos do Cárcere* chama a atenção para a necessidade de se romper com o velho preconceito de que a filosofia é uma atividade intelectual específica de uma categoria de pessoas, os filósofos, para compreendermos que todos os homens são filósofos pois carregam em si concepções de mundo diretamente influenciadas pelas condições materiais a que estão submetidos. De acordo com ele, considerando todos os homens filósofos é necessário definir os limites desta filosofia espontânea, comum a todas as pessoas e que está contida no senso comum.

Ao estimular que as pessoas por si mesmas, contem e ouçam as suas histórias de vida, o Museu da pessoa busca colaborar com o desenvolvimento de uma sociedade que reconhece e valoriza o outro. Acreditamos que toda história de vida tem valor e deve fazer parte da memória social: de que ouvir o outro é essencial para respeitá-lo e compreendê-lo; e que toda pessoa tem um papel como agente de transformação da História (WORKMAN; PEREIRA, 2006, p. 199).

É claro que a sensação espacial e a experiência de vivenciar uma prática cultural ou visitar um museu físico é extremamente particular e única, não podendo ser substituída pela visita virtual. E nem é este o seu propósito. Embora não substitua em nenhum sentido a experiência de uma visita a um museu físico, no caso da visita a um museu virtual na *Web*, vale destacar a possibilidade de realização de uma experiência também particular e única, porém de outra ordem. Conforme explica o curador do *The Virtual Egyptian Museum*,

Nada substitui a experiência. A intenção não é mudar, mas expandir a paleta de experiências. Agora acredito que o museu virtual não é superior e nem inferior a um verdadeiro museu. Como a pintura a óleo e a fotografia, museus virtuais e reais estão destinados a coexistir proporcionando-nos abordagens complementares para abraçar o mundo que nos rodeia (RICARD, 2013).

As exposições na *web*, *permanentes* ou temporárias como parte de um museu virtual como o MUVI, constituem-se, inicialmente numa forma de expor os objetos que fazem referência à memória dos bens culturais imateriais, capaz de trilhar caminhos próprios e assim como o museu tradicional, apresenta algumas técnicas no sentido da descrição ou mesmo da disposição dos documentos e obras. Nas exposições dos museus tradicionais, o espaço utilizado pode ser especialmente pensado para receber os objetos e possuir *recursos de iluminação, cenografia e uma curadoria que estabelece uma narrativa e às vezes, um percurso*. Todavia no ciberespaço o trabalho é basicamente realizado com imagens, lançando mão de uma outra linguagem, outros espaços e recursos que se aproximam das condições ideais de exibição de objetos na perspectiva da apresentação. Enquanto o museu tradicional “expõe objetos que são representações, uma exposição na Web trabalha com representações de representações” (LARA FILHO, 2006, p. 111).

Desta forma é possível dizer que num projeto de criação de um museu em ambiente virtual, capaz de abrigar referências de bens culturais imateriais como o MUVI, estão garantidos os objetivos dos tradicionais museus físicos desde o surgimento dos gabinetes de curiosidades, porém, com as suas funções ampliadas, multiplicadas. E no se refere à guarda da memória, segue a observação de Mário de Andrade no que diz respeito

aos museus populares: respeitando a experiência e não se sobrepondo a ela. Conforme aponta o autor,

O verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a tirar dele tudo quanto ele nos dá, dinamicamente, para avançar em cultura dentro de nós, e em transformação dentro do progresso social. Ao mesmo tempo em que a tradição do verdadeiro nosso, legítima por ser nós, preserva em nossas sociedades aquelas raízes seculares, sem as quais o homem perde o equilíbrio, fica solto, fica bobamente gratuito – um anarquismo. Nesse sentido, valerá sempre mil vezes mais para nós a linda Ordem Terceira do Carmo ou esquipática São Gonçalo, à verdadeira Gioconda (ANDRADE, 2005, 130).

No caso dos bens culturais imateriais e da informação disponibilizada por meio de objetos especialmente criados para exposições em ambientes virtuais, isso significa que está implícita a forma contínua de transmissão das expressões culturais por meio de ritos, festas e celebrações. Vale aqui ressaltar a impossibilidade de simulação da experiência e a importância do registro da memória em imagens e sons. A criação dos documentos, transformados em objetos virtuais de exposição dá-se no sentido da valorização das práticas culturais com o objetivo de contribuir para a sua salvaguarda por meio do desenvolvimento das ações educativas. Neste sentido o um modelo de museu virtual voltado para a memória das práticas culturais se apresenta como um possível caminho na direção de propiciar condições para que educadores e agentes culturais possam desenvolver propostas didáticas de valorização ao patrimônio cultural e o trato com a informação no que diz respeito aos bens culturais imateriais.

Criado com base na memória guardada no interior dos grupos culturais, este modelo de museu exerce, no limite, a função destinada ao narrador conforme foi descrita por Benjamin, aquele que repassa os conhecimentos e as tradições. De acordo com o filósofo a oralidade se constitui em um dos aspectos fundamentais da narração, pois afinal, a “experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1985, p. 198) e a narração necessariamente diz respeito à tradição oral, remonta à poesia épica e aos contos de fada, às histórias contadas de pais para filhos, a memória dos ancestrais, a história daqueles que desempenham um papel fundamental no interior do grupo social.

Não se pode esquecer, todavia, que a identidade de um povo se revela nestas mesmas manifestações e que a história de um grupo humano é a sua memória coletiva, o fio condutor que liga uma geração a outra. Considerando que os estudos museológicos recolhem as mais variadas manifestações do desenvolvimento humano é importante focar as práticas culturais, especialmente aquelas reconhecidas como bens culturais.

No caso da cultura popular tradicional sua salvaguarda está assentada em estratégias de transmissão principalmente por meio de ações educativas e divulgação nos canais de comunicação. Estes devem considerar a sua especificidade e evitar toda deformação privilegiando as formas de apresentação capazes de realçar os testemunhos vivos do passado dessas culturas (localizações, modos de vida, saberes...). Nesse processo se assenta a preocupação com a forma de utilização da tecnologia que muitas vezes se revela como um instrumento que atua na contramão das ações de proteção.

Vale lembrar que foi no âmbito das discussões sobre a economia da cultura que a diversidade cultural ganhou novo significado nas conferências internacionais, especialmente a partir do conceito de patrimônio cultural e natural, observados pela ótica do desenvolvimento e isso leva a uma produção cultural voltada para o mercado que pode distorcer informações e atuar negativamente no sentido da salvaguarda dos bens imateriais, considerando, conforme propõe Benjamin (1985), que a memória deve ser divulgada no futuro não apenas como informação e sim como experiência.

No modelo de museu virtual proposto, embasado pelas análises desta pesquisa, a memória do Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, recuperada pela pesquisa, surge como o alicerce da sua construção. Uma memória que se apresenta descrita nos objetos digitais criados que formam o conjunto do acervo e as exposições dispostas no corpo da proposta de plataforma digital.

Passemos no próximo capítulo à apresentação desta base. O histórico do ofício, elaborado com o objetivo de subsidiar a construção do modelo de museu virtual das paneleiras de Goiabeiras ancorada em documentos especialmente produzidos para esta pesquisa. Documentos que foram analisados para a reconstrução histórica ao mesmo tempo em que foram transformados em objetos museológicos. Documentos que além de cumprir a função de compor o acervo do museu e fazer parte da sua exposição permanente se apresentaram a serviço da proposta de atuação do MUVI, no sentido de contribuir para respaldar ações educativas.

Trata-se de um museu especialmente pensado e moldado dentro do objetivo de promover ações educativas de difusão de informações e valorização da memória das Paneleiras de Goiabeiras, utilizando a tecnologia a serviço da Educação Patrimonial.

4 A MEMÓRIA CONSTRUÍDA NA TRADIÇÃO: O OFÍCIO DAS PANELEIRAS DE GOIABEIRAS

A relação entre a história e a comunidade não deve ter mão única em qualquer dos dois sentidos; deve ser uma série de trocas, uma dialética entre informação e interpretação, entre educadores e suas localidades, entre classes e gerações. Haverá espaço para muitas espécies de história oral e isso terá muitas consequências sociais diferentes. No fundo porém, todas elas se relacionam. A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga o seu campo de ação. (...) Traz a história para dentro da comunidade e extrai a história de dentro da comunidade. (THOMPSON, 1992)

Com o intuito de fornecer bases para a criação do modelo de museu virtual sobre as Paneleiras de Goiabeiras, elaborado a partir do diálogo proposto nesta tese, considerando a participação da comunidade envolvida na sua construção, foi realizada uma pesquisa com o grupo de artesãs capixabas, dividida em duas partes.

A primeira parte, dentro do objetivo de definir os critérios que orientaram a elaboração do histórico do ofício contemplando a prática cultural desde as suas origens, pautou-se pela análise de documentos escritos e do material bibliográfico levantado sobre o tema, utilizados como fontes, para traçar, além de um registro do passado, um panorama da realidade encontrada. A segunda parte, de confecção e análise de documentos orais, foi orientada pela primeira. Nela foram realizadas oito entrevistas presenciais semi-estruturadas, com base em um roteiro pré-definido, aplicado em todas as gravações realizadas. Nesse processo foram ouvidos quatro representantes do grupo das paneleiras, um funcionário do Iphan, uma funcionária da Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo, um funcionário da Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo, dois funcionários da Secretaria Municipal de Cultura de Vitória e um representante do Conselho Estadual de Cultura.

Apoiados nos depoimentos, fontes primárias para o registro da memória das Paneleiras de Goiabeiras, foi construída a história contada a seguir, descrita no sentido de apreender os significados que ela tem para os seus próprios sujeitos e importante no sentido de promover a compreensão da trajetória destas mulheres.

4.1 Água, terra e fogo: elementos de um modo de fazer tradicional

Antigamente, a gente para fazer panelas, era uma dificuldade. Fazíamos em casa, fundo de quintal. Para queimar, então, era a maior dificuldade. Eu e as minhas irmãs queimávamos no fundo de um curral. E a lenha, tínhamos que buscar longe. Quando não era no mangue era nas fábricas. Trazíamos aquelas toras.. Era difícil... (SOUZA, 2014)

No município de Vitória, no estado do Espírito Santo, panelas feitas de barro amassadas, cuidadosamente moldadas e coloridas por meio de técnicas artesanais ancestrais, são tradicionalmente conhecidas como utensílios essenciais para a culinária local. Há mais de quatro séculos compõem as mesas das famílias capixabas levando à mesa pratos tradicionais como a moqueca e a torta de frutos do mar.

Conforme garantem as artesãs responsáveis pela fabricação das famosas panelas de barro, conhecidas como as Paneleiras de Goiabeiras, os pratos tradicionais da região, se não forem feitos nas tais panelas, não adquirem o mesmo saber. De acordo com elas, o gosto característico da culinária regional pode ser alcançado por meio da utilização das panelas manualmente esculpidas com o barro retirado do Vale do Mulembá, região específica de extração da argila que há décadas fornece a matéria prima para a modelagem das peças.

Confeccionadas por mulheres que aprenderam este *modo de fazer* com suas mães e avós, as panelas de barro produzidas em Goiabeiras, bairro situado ao norte da ilha de Vitória, remontam ao cotidiano de antigas tribos locais. São fabricadas utilizando a técnica cerâmica artesanal de origem indígena, caracterizada por modelagem manual, queima a céu aberto e coloração com tintura de tanino. Atualmente este modo de fazer panelas configura-se em um ofício reconhecido pelo IPHAN como patrimônio cultural imaterial brasileiro.

Trabalho antes realizado essencialmente por mulheres das antigas tribos locais, a modelagem do barro e as outras etapas que se seguem no processo de produção de panelas permanece ainda hoje associado às mãos femininas.

Por isso, mesmo reconhecendo que na atualidade este desenho não se aplica pois são encontrados artesãos do sexo masculino envolvidos na produção, no caso desta tese, ainda que a problemática do trabalho e a especificidade do trabalho feminino estejam distantes da centralidade da pesquisa consideramos importante tratar do histórico da

atuação das mulheres com relação à confecção de utensílios domésticos nas antigas tribos e o seu papel na lógica da divisão do trabalho dentro dos grupos, na perspectiva da discussão de gênero, associada à temática indígena. Para tanto, buscamos na bibliografia consultada, estudos sobre a especificidade do trabalho feminino que pudessem fornecer bases para alicerçar essa reflexão.

Conforme destacou Faustino (2010), no Brasil, as discussões acadêmicas sobre gênero foram ampliadas, de forma geral, a partir das décadas de 1970 e 1980, impulsionadas pelas políticas internacionais de diversidade cultural e pelo processo de redemocratização dos países da América Latina, associado à atuação dos movimentos sociais emergentes da época. A condição da mulher indígena, portanto, tornou-se um tema recorrente para as reflexões a partir da década de 1990.

No nível internacional a mesma autora aponta a elaboração de documentos como a *Convenção sobre todas as formas de discriminação racial* (1965) e a *Convenção sobre todas as formas de discriminação contra a mulher* (1979) como o marco inicial para a ampliação das discussões dos organismos internacionais, na perspectiva de colocar em pauta a busca por meios que pudessem desenvolver a igualdade entre homens e mulheres e o respeito aos diversos grupos étnicos, com vistas à superação de qualquer forma de exclusão social.

Em 1984, a Câmara dos Deputados aprovou a redação do novo código civil brasileiro que previu a igualdade de gênero e em 1988, em sintonia com os debates em nível mundial e estimulada pelas acaloradas discussões que cercaram a sua elaboração, a nova Constituição do país tornou-se a primeira na América Latina a reconhecer a diversidade cultural da sociedade, assegurando aos povos indígenas o direito à diferença e o seu reconhecimento como cidadãos. Talvez tenha sido este o primeiro passo rumo à criação e implementação de políticas específicas para a sua inclusão social e o desenvolvimento de pesquisas sobre o tema.

Por meio da consulta a estudos sobre as sociedades indígenas realizados durante esta investigação foi possível perceber um ponto comum destacado pelos autores: uma forte semelhança entre os grupos, especialmente com relação à sua organização social, independente da região onde se encontram. Vale notar, que guardadas as especificidades locais, ainda hoje seja na região sul, centro oeste ou norte, é possível encontrar tribos organizadas de forma coletiva apresentando uma divisão de papéis sociais embasada pela sobrevivência do grupo e na divisão sexual do trabalho, numa configuração semelhante ao modo de vida dos seus ancestrais.

É que antes da chegada dos europeus nas tribos que habitavam as terras brasileiras não havia demarcações territoriais e nem comércio de produtos. A organização

das comunidades indígenas dava-se em nível coletivo, e a distribuição do trabalho era realizada entre todos os membros da tribo, inclusive as tarefas do dia-a-dia que eram distribuídas por idade e gênero. Aos homens cabiam determinadas funções e às mulheres outras. Isso numa relação na qual a atribuição de tarefas específicas não significava distinção de poder, superioridade ou inferioridade entre os gêneros, tratava-se, simplesmente, da forma encontrada para a execução de tarefas necessárias visando o bem estar e a sobrevivência da tribo.

Conforme afirma Ramos(1995), a divisão do trabalho nestas sociedades raramente se pautava em especializações que excedessem as considerações de sexo e idade. Embora variasse em detalhes de uma sociedade para outra, na maioria das tribos indígenas brasileiras existia ou existe ainda, especialmente nas mais tradicionais, uma tendência geral de concentração de tarefas específicas para homens e mulheres. Eles vão à caça, são responsáveis pela preparação de uma nova roça e a confecção de instrumentos de caça enquanto elas plantam, colhem, buscam água, preparam os alimentos e confeccionam utensílios domésticos como cestas de palha, redes e utensílios de cerâmica.

Vestígios destes utensílios de cerâmica foram encontrados durante as pesquisas arqueológicas na região de Vitória e datam de mais quatro séculos, segundo a Comissão Mineira de Folclore do Espírito Santo¹⁸. Desta forma ficou atestada a fabricação da panela de barro antes da chegada dos europeus que adentraram a região a partir do desembarque de Vasco Fernandes Coutinho e outros portugueses. Na época o local era habitado pelos Tupi Guaranis.

Obrigados a se deslocar pelo território a partir de então, os grupos indígenas espalharam-se por vários locais ocupando inclusive a região de Goiabeiras já configurada com esta denominação em um mapa de 1878. Ao que tudo indica, após o deslocamento, a produção de utensílios de barro nas tribos indígenas desta região foi ampliada, o que se explica pela própria colonização que se seguiu à invasão. É que durante todo este processo de ocupação do território, impedidos pela metrópole portuguesa de produzir utensílios como pratos e panelas na colônia, os europeus passaram a utilizar, no seu cotidiano, aqueles confeccionados pelas sociedades indígenas locais, como as panelas e os pratos de barro, cestas e balaios de palha.

Artefatos e peças artesanais tradicionais destes antigos grupos, produzidos artesanalmente dentro de um processo coletivo como nos caso das panelas de barro, ainda

¹⁸ *O folclore capixaba em imagens*. Comissão de Folclore do Espírito Santo. Secretaria de Educação e Esportes do Estado do Espírito Santo.

sobrevive no bairro de Goiabeiras Velha¹⁹. Desde a época da colonização, utilizadas pelas populações locais ou pelos europeus que chegaram, elas fazem parte do cotidiano das famílias da região. Ainda hoje, constituem-se num meio para a geração de renda nos grupos herdeiros da antiga técnica de manuseio do barro, conforme consta do documento oficial de registro do Iphan.

A técnica cerâmica utilizada é reconhecida por estudos arqueológicos como legado cultural Tupi-guarani e Una, com maior número de elementos identificados com os desse último. O saber foi apropriado dos índios por colonos e descendentes de escravos africanos que vieram a ocupar a margem do manguezal, território historicamente identificado como um local onde se produziam panelas de barro. O naturalista Saint-Hilaire visitou a região em 1815 e fez a primeira referência a essas panelas, descritas como “caldeira de terracota, de orla muito baixa e fundo muito raso”, utilizadas para torrar farinha e fabricadas “num lugar chamado Goiabeiras, próximo da capital do Espírito Santo (IPHAN, 2006, p. 15).

Por meio desta técnica, ainda hoje, em Vitória, o barro amassado, moldado, queimado e tingido transforma-se diariamente em panelas dos mais variados tamanhos e tipos, seja no quintal das casas das famílias das paneleiras ou num galpão especialmente construído para elas. Neste local, diferentemente do processo dos tempos antigos, o ofício se desenvolve numa espécie de linha de produção individual dentro de um espaço coletivo, no qual cada paneleira tem a sua parte delimitada. Trabalham juntas, no mesmo local, mas separadas, pois cada uma tem a sua própria produção e faz as suas próprias vendas e encomendas.

O grupo das paneleiras de Goiabeiras configura-se hoje em uma comunidade tradicional que apesar de se encontrar inserida num ambiente urbano, ainda guarda e mantém traços de antigas tradições. Entre estas tradições, está o modo artesanal de fazer panelas, talvez a maior tradição deste grupo ao lado das brincadeiras de boi, a banda de congos, a fincada de mastro para São Benedito, as benzedadeiras, a pesca de sobrevivência e as receitas culinárias. Essa técnica da confecção das panelas de barro preservada pelas artesãs do bairro Goiabeiras Velha remonta às crenças e conhecimentos ancestrais misturando influências dos povos indígenas e negros codificadas nos gestos e nas representações característicos das práticas culturais.

¹⁹ Goiabeiras Velha é como os moradores denominam o trecho de quatro ruas circunscritas por um manguezal e pela avenida que corta o bairro de Goiabeiras.



FIGURA 1 - Panelas modeladas. Fonte: Arquivo da autora.

Se na tradição indígena, a feitura da panela se constituía em um trabalho tipicamente feminino, herdado por gerações, cujo conhecimento era repassado de mãe para filha por meio das experiências vividas no cotidiano dos espaços coletivos das tribos, hoje ocupa os quintais e oficinas de panelas artesanais, desenvolvida por um grupo de mulheres cuja maioria possui descendência africana. É que durante a colonização, com o extermínio gradativo dos povos indígenas e a mistura de etnias e culturas gerada pelo sistema escravista, ocorreu a assimilação desta técnica pelo povo africano trazido pela escravidão. Foram eles que garantiram a sua continuidade pelo tempo.

Neste processo de transmissão de informações, o ofício de confeccionar panelas manteve-se como uma prática de mulheres, ainda que contasse naquela época, como conta hoje, com a participação masculina no desenvolvimento de algumas etapas do processo. Atualmente, sobrevive no trabalho artesanal das famílias produtoras de panela de barro do Bairro de Goiabeiras Velha, detentoras do conhecimento tradicional.

Na transmissão da técnica, que atravessou os séculos por meio da oralidade, a aprendizagem, de acordo com artesãs entrevistadas, tinha início ainda na infância, a partir da observação das crianças. Junto das mães elas observavam o trabalho de modelagem do barro, se interessavam e começavam a assimilação como uma forma de brincadeira. Segundo as entrevistadas, atualmente isso ainda acontece e geralmente são as meninas que iniciam o seu aprendizado imitando as mulheres mais velhas, misturando o barro, enrolando e moldando pequenos artefatos.

É uma coisa que se aprende desde pequena e se aprende brincando... é verdade, porque se você não pegar o barro para brincar ficar quebrando,

moldando ele, você não aprende. Tem que pegar o jeito do barro antes de começar a fazer panela... Se uma pessoa disser que pegou o barro, mexeu e já começou a fazer panela, é mentira. Tem que fazer como a minha avó fez comigo senão não aprende. Parece uma bobagem, mas é um troço meio enjoado. Você tem que fazer um bonequinho, o menino tem que fazer uma bolinha, tem que fazer um jarrinho. Se não, não aprende e vai fazer uma panela fraca, que quebra fácil. É uma coisa interessante... Quanto tempo eu fiquei ... foi quase um ano que eu fiquei naquela luta com a minha avó. Eu já estava enjoando e ela até pensou que eu iria desistir. Eu fazia e aí ela vinha e quebrava tudinho. Ai meu Deus! E aí mandava fazer novamente, até eu aprender. Olha, se ela não tivesse feito isso hoje eu não seria paneleira pois o segredo da panela é o acabamento. Se não tiver acabamento que panela que sai? (RODRIGUES, 2014).

A produção da panela, todavia, tem início bem antes da moldagem, com a extração do barro no mangue do Vale do Mulembá no bairro Joana D'arc, um local atualmente distante da comunidade devido à expansão urbana do município de Vitória. Trabalho atualmente executado pelos homens, a retirada do barro antigamente fazia parte do conjunto de tarefas das paneleiras durante o processo de produção artesanal. Eram elas que iam a pé até o Barreiro para buscar a matéria prima necessária para a confecção das panelas.

Para ser transportado o barro precisa ser retirado do mangue, separado das impurezas visíveis, hidratado e amassado com os pés até “dar liga” para ser separado em porções de formas arredondadas, as conhecidas *bolas de barro*, e ser transportado até o galpão. Artesãs mais antigas descreveram a retirada do barro como um trabalho muito pesado que exigia delas um grande esforço pois as mulheres que faziam isso sem a ajuda dos homens, tinham que primeiro separar e amolecer o barro, pisa-lo até que ele adquirisse a “liga” boa, dividi-lo em bolas e colocar estas bolas numa carroça para serem transportadas até as margens do rio para ser levado de canoa ao local da fabricação, em Goiabeiras, onde hoje se encontra o Galpão das Paneleiras. Ali as bolas eram retiradas da canoa, colocadas num suporte de madeira e transportadas sobre a cabeça das mulheres até o quintal de casa.

Com a crescente participação masculina em todo o processo, ocorreu uma nova divisão de tarefas e este trabalho mais pesado ficou a cargo dos homens, companheiros ou filhos das artesãs, descendentes de famílias de paneleiras e herdeiros do ofício de *batedor de barro*. Nos dias atuais as mulheres incumbem-se basicamente da modelagem, queima e tintura das peças.

Meu esposo é oficial em tirar barro desde novo. Ele tem a herança do pai de ter tirado o barro. O pai dele tirava barro e aí passou para o filho e o filho continuou também fazendo a mesma coisa. Já os filhos dele não fazem porque já trabalham fora e não fazem o mesmo trabalho que ele está fazendo, mas sempre ajudaram também. Então eles vão lá, tiram o barro,

fazem as bolas e o carro da prefeitura traz o barro. E aqui, eles pisam o barro para nós. Temos que pagar por todo o trabalho que eles fazem: o da retirada, o da escolha do barro e o do preparo (RODRIGUES, 2014).

O barro retirado do mangue e quando chega no galpão ou nas oficinas dos quintais das casas das paneleiras, antes de ser moldado, precisa ser preparado, amaciado. Dividido em porções ele novamente é umedecido e amassado até ficar no ponto de ser modelado pelas mãos experientes das mulheres que começam o trabalho enrolando um pedaço de barro com as duas mãos e colocando-o num suporte quadrado de madeira para iniciar a confecção da peça começando pelo fundo. O barro esticado manualmente vai adquirindo uma forma arredondada. Na sequência as mãos experientes vão construindo as paredes, sempre girando o suporte de madeira. Fazem isso, auxiliadas apenas por uma cuia feita da cabaça de Cuité²⁰, utilizada para ajudar a dar forma a panela. Com uma mão por dentro e outra por fora vão modelando, esticando e o barro vai crescendo, afinando, se transformando. Com as mãos elas modelam a peça puxando e levantando o bojo, com a cuia definem a concavidade, a espessura e com as pontas dos dedos modelam a borda. Assim fica pronta a primeira versão da peça de barro que vai se transformar na tradicional panela de fazer moqueca. Todo o processo é bastante complexo e exige uma sequência de tarefas executadas dentro de uma temporalidade que precisa ser bem calculada.



FIGURA 2 - Modelagem. Fonte: Arquivo da autora.

²⁰ Árvore local.

Após a etapa da modelagem as panelas passam por uma primeira secagem na qual são levadas ao sol para secar e posteriormente retiradas a impurezas que porventura tenham ficado na peça como cascas, pedaços de galho, folhas ou pedras. Feita esta primeira secagem, as artesãs fazem o trabalho chamado de raspagem e modificam a forma do fundo da panela que neste momento é retirada da tábua e virada para que a parte de baixo, inicialmente achatada, possa ser arredondada pela remoção dos excessos de argila. A superfície externa é alisada com uma faca, utilizada também para a retirada de impurezas, possíveis grãos que podem no momento da queima provocar trincas e interferir no acabamento da peça. Pequenos roletes de barro fixados com os dedos dão forma às alças das tampas e das panelas (estas chamadas de *orelhas*) que são coladas ao corpo da peça amolecidas pela água usada também para umedecer toda a sua superfície externa durante o acabamento. Feito isso as panelas são colocadas novamente para secar.



FIGURA 3 - Tampas Secando. Fonte: Arquivo da autora.

Na etapa seguinte, chamada de alisamento são utilizadas pedras arredondadas e bem lisas conhecidas como seixos²¹ e denominadas pelas paneleiras como *pedra de rio*. Com estas pedras faz-se o polimento alisando as panelas por dentro e por fora até ficarem uniformes e brilhantes. Depois disso são colocadas ao ar livre para secar por 24 horas e

²¹ Pedra de formato arredondado e superfície lisa, característica dada pelas águas dos rios de onde é retirada. Encontrada mais comumente no Brasil nas cores branca e terra, tem uso decorativo e são comumente encontradas em jardins, canteiros e, caminhos ou ainda como revestimento de paredes e pisos

eliminar ao máximo a água da argila ficando prontas para serem queimadas na próxima etapa da produção. Para a queima, realizada a céu aberto num terreno ao lado do Galpão das Paneleiras, as panelas são colocadas cuidadosamente emborcadas e apoiadas umas nas outras, com as maiores embaixo, numa espécie de cama feita com madeira espalhada pelo chão. Depois de empilhadas são delicadamente cobertas também por pedaços de madeira leves e secos que, incendiados, formam uma grande fogueira cuja temperatura pode chegar a 600°C. Lá as peças são mantidas queimando por aproximadamente 30 minutos, variando o tempo de acordo com o tamanho das panelas.

As panelas permanecem na fogueira até adquirirem um tom avermelhado, característico do momento da sua retirada para o tingimento. Saem do fogo, ainda incandescentes, conduzidas pelo *tirador de panelas* que usa uma vara comprida, chamada *pinça* para leva-las até o local onde recebem a tinta. Na maioria das vezes executada por homens, esta é uma tarefa que exige força, destreza e precisão de movimentos no sentido de evitar que as peças se quebrem ou as paneleiras se queimem.



FIGURA 4 - Queima. Fonte: Arquivo da autora.

Na próxima fase a atenção se volta para a coloração escura das peças, típica deste tipo de utensílio de barro artesanal. Para dar cor às panelas e às tampas, utiliza-se o tanino, uma tintura feita a partir de pedaços de casca de uma árvore do mangue, a *Rhisophora mangle*, conhecida como *mangue vermelho*, própria dos alagados sujeitos à

maré situados a beira do mar. Com ela é possível fazer o caldo avermelhado e impermeabilizante, que dá cor e fortalece a argila seca das panelas.

Em busca desta tinta os homens entram no mangue a procura das cascas da árvore que cortadas e mergulhadas em água durante 24 horas originam o líquido escuro que, jogado nas peças ainda quentes dão o tom negro acobreado típico das panelas artesanais produzidas em Goiabeiras Velha. Uma tarefa também masculina dentro da linha de produção atual, a extração feita no mangue acontece hoje de forma sustentável conforme orientação de especialistas ambientais. Pensando na saúde do manguezal, ao contrário do que acontecia anteriormente quando toda a casca era retirada do galho de uma só vez, foi incorporada à técnica de elaboração da tinta uma forma de extração da casca do *mangue vermelho* que produz o corte somente de um lado para atingir apenas uma parte do galho, criando condições para a regeneração natural da casca, visando garantir a vida saudável da espécie.

A questão de usar a casca, aquela tintura tirada da casca do mangue, isso tem uma importância muito grande. Na década de oitenta as universidades através de alguns professores fizeram umas pesquisas para apontar uma forma para que a retirada da casca fosse feita de modo sustentável porque no processo de retirada da casca para a produção da tinta e queima das panelas, várias árvores acabavam morrendo em função da extração. Então eles pesquisaram um modo de retirar que aí depois a casca volte, regenere sem matar a árvore (RIBEIRO, 2014).

Esta etapa do tingimento, também denominada *açoite*, é realizada logo após a queima, estando as panelas ainda fumegantes, com a ajuda de um graveto e um molho de galhos de *muxinga*, um arbusto natural local, cujos galhos são cuidadosamente amarrados em forma de uma pequena vassoura, para ser mergulhada no recipiente e levar a tinta a cada uma das peças. O modo de espalhar a tinta é batendo o molho de galhos na superfície das peças numa espécie de surra, espalhando o líquido e distribuindo a cor por todo o corpo delas, de maneira uniforme. Esta é a última fase do processo de produção das panelas de barro.

Após o resfriamento elas estão prontas para serem comercializadas. São levadas a um depósito, que pode ser o Galpão das Paneleiras, ou um quarto construído em um dos quintais das casas delas. Ficam ali armazenadas até o momento da entrega.

Tem sido assim há muitos anos. Fazer panelas de barro em Goiabeiras significa participar de um trabalho coletivo de confecção de utensílios que se utiliza dos recursos disponíveis na natureza próxima. Conforme já foi dito, este ofício atualmente ainda ocupa várias famílias no seu processo produtivo e embora tenha tido o seu sentido modificado num processo de ressignificação desta tradição, continua associado à sobrevivência do grupo e

hoje visa a geração de renda para mais de 100 panelleiras e o seu grupo familiar. Conforme descrito no dossiê do Iphan,

Apesar da urbanização e do adensamento populacional que envolveu o bairro de Goiabeiras, fazer panelas de barro continua sendo um ofício familiar, doméstico e profundamente enraizado no cotidiano e no modo de ser da comunidade de Goiabeiras Velha. É o meio de vida de mais de 120 famílias nucleares, muitas das quais aparentadas entre si. [...] A cidade cresceu e alcançou Goiabeiras, que se transformou em um bairro urbanizado de Vitória. Mas ali continuam sendo feitas, como sempre, as panelas pretas. Enquanto a cidade crescia, as panelleiras iam progressivamente se profissionalizando e fazendo do seu ofício a mais visível atividade cultural e econômica do lugar (IPHAN, 2006, p. 13,17).

Vale destacar, entretanto, nos últimos anos, uma maior presença de homens trabalhando na modelagem das peças, observada no Galpão das Panelleiras. Se nos tempos ancestrais o ofício de modelar panelas esteve sempre associado ao trabalho feminino, sendo uma tarefa exclusiva de mulheres, nos tempos atuais, especialmente no Galpão das Panelleiras de Goiabeiras é possível encontrar homens modelando peças, e também alisando, queimando, polindo e tingindo os utensílios de barro. De acordo com os depoimentos analisados durante a pesquisa, esta participação masculina aparece ampliada após o reconhecimento do ofício como patrimônio cultural imaterial e a sua consequente valorização como atividade produtiva e geradora de renda.

Bem antes disso, na década de 1980, a situação era bem diferente. Naquela época o jornal *A Tribuna* apontou o Sr. Arnaldo Gomes Ribeiro como *o único homem que há mais de quinze anos dedicado inteiramente ao artesanato de fazer panelas* (CRISTINA, 1980). Com 56 anos na época e nove filhos o artesão declarava publicamente que seus filhos homens, apesar de ajudarem na administração e na venda do produto não queria abraçar o ofício como profissão por entender que se tratava de uma atividade feminina. Tal posicionamento explica a denominação que atualmente é atribuída aos homens que se dedicam a este ofício. São chamados de artesãos e não de *panelleiros*, como era de se esperar. Preferem ser chamados assim pois compreendem que panelleiras são só as mulheres. Filhos e netos das antigas artesãs resolveram assumir o ofício das mães e das avós por motivos variados, entre eles a possibilidade de desenvolvimento de um trabalho autônomo cuja formação se dá no interior do grupo familiar e no qual todos podem se ocupar.

Isso aqui é de geração em geração e as pessoas da família nunca largam. A gente já nasce aprendendo, mexendo no barro e aí nunca que esquece. Pega e aprende rápido porque já tem mães e avós que trabalham com isso. Tem gente que começa mais tarde. Eu mesmo comecei na faixa dos vinte e

cinco anos. Quando eu era mais jovem eu queria trabalhar fora e foi com o tempo que eu vi que aqui a gente trabalha para a gente mesmo. Cada um para si. Não tem aquele negócio de hora para pegar e também não tem hora para largar. Você fica mais tranquilo. Aqui você sempre tem o seu, não precisa ficar esperando um mês para receber o salário. Aqui a gente tira por nosso trabalho mesmo, nosso serviço. Não tem aquela chatice do patrão ficar pegando no pé, falando faz isso, faz aquilo (LAILSON GOMES FERREIRA, 2014)

Associado à geração de renda, o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras segue na contramão de estudos que apontam para inserção da mulher no mercado de trabalho com base nas transformações ocorridas na sociedade mundial. Conforme aponta Nader (2004), no Espírito Santo em especial, muito antes da década de 1970, as paneleiras de goiabeiras historicamente já contribuía para a geração de renda do seu grupo familiar.²²

É certo que a valorização do trabalho feminino em nível mundial provocou mudanças inclusive no que diz respeito à divisão de papéis sociais de homens e mulheres no ambiente público ou privado, e impulsionou o surgimento de leis de proteção e políticas públicas, especialmente criadas para elas²³, à medida que começaram a ocupar cada vez mais espaço no mercado de trabalho.

No século XXI as mulheres representam 42% da População Economicamente Ativa no Brasil, conforme aponta Abramo (2007). Apesar disso, segundo a autora, a segmentação ocupacional de gênero no país reflete uma concentração do trabalho das mulheres em um pequeno e específico número de setores com ocupações consideradas como tradicionalmente femininas. Neles se encontram os patamares mais baixos de remuneração e uma relativa instabilidade, considerando o mercado formal de trabalho. A mesma autora destaca a importância do setor informal no caso do trabalho feminino, particularmente pelo peso do trabalho doméstico, associado à mulher como força de trabalho secundária de forma recorrente, presente no imaginário social, empresarial, sindical e no imaginário das próprias mulheres. Uma imagem que resiste às mudanças objetivas, mais evidentes a cada dia (HOFFMAN; LEONE, 2004).

Contudo, ainda que o trabalho feminino se encontre associado à esfera privada e, na maioria das vezes, relacionado à informalidade, nas últimas duas décadas podem ser observadas alterações importantes dadas às transformações ocorridas na composição do rendimento familiar, demonstrada na diminuição da participação masculina e no aumento da

²² CARRARA, 2009. p.25

²³ No Brasil, por exemplo, o ano 2000 foi um ano decisivo no que se refere à criação e implementação de políticas públicas para mulheres. Tivemos a elaboração de dois Planos Nacionais de Políticas Para as Mulheres, a promulgação da Lei Maria da Penha e a Assinatura do Pacto de enfrentamento de todas as formas de violências contra as mulheres.

feminina, elevando a proporção de domicílios mantidos por meio da renda obtida pelo trabalho das mulheres.

As ocupações menos valorizadas e tradicionalmente femininas no mercado de trabalho continuam se reproduzindo, implicando a persistência de nichos ocupacionais, como, por exemplo, do trabalho doméstico. O aumento do emprego doméstico aliado ao aumento do trabalho autônomo reflete maior proporção de mulheres na informalidade, desprotegidas de qualquer regulamentação que lhes garanta importantes direitos sociais, como carteira de trabalho assinada, licença maternidade e acesso a creche, entre outros. Deve-se salientar que o aumento de ocupações precárias tem ajudado também a absorver uma parcela de homens, ocorrendo, por vias transversas, redução da segmentação por gênero. Assim, as diferenças de trabalho masculino e feminino estão diminuindo, só que agora, não somente pela capacidade das mulheres de entrarem num mercado reservado aos homens mas também pela redução deste último e pela participação conjunta de homens e mulheres nos empregos precários que o mercado de trabalho oferece a ambos os sexos (LEONE, 2003, p.37).

O caso da ampliação do número de artesãos trabalhando no Galpão das Paneleiras de Goiabeiras, mesmo que não chegue a ser uma novidade, confirma esta tendência. Embora este número tenha sido ampliado também pela associação do ofício ao empreendedorismo das indústrias criativas, o envolvimento de homens no grupo de produção artesanal de painéis de barro, conforme relatado pelas artesãs, sempre se fez presente, de maneira tímida e quase nunca na modelagem das peças, dada a associação do ofício ao gênero feminino. Com o reconhecimento da técnica tradicional como patrimônio cultural imaterial brasileiro, a divulgação do título parece ter atraído mais homens para a atividade e não mais para exercer somente as tarefas de *puxador de barro*, *casqueiro* ou *queimador*.

Aqui na associação eram só as mulheres, as paneleiras que faziam painéis. A ajuda do homem era mais pra tirar e escolher o barro, mas as paneleiras faziam tudo. Lá tiram o barro, escolhem o barro e era tudo feito na mão. Hoje tem mais facilidade. Com meia dúzia de homens que tem fazendo isso aí, tirando e escolhendo o barro para gente, facilita mais a vida porque em vez de perdermos tempo e nos cansarmos ali naquele trabalho a gente já vai fazer painel. Antigamente era mais de comadre para comadre. Fazia painel e a comadre ia lá e ajudava alisar, a comadre ia lá e ajudava a queimar. Era tudo no cafezinho com bolinho de fubá, essas coisas. Hoje não tem mais isso. Se eu quiser uma comadre na minha fogueira tenho que pagar por peça. E os homens hoje são do mesmo nível da gente. Aprenderam a fazer painéis. Alguns são mesmo da geração, já nasceram sabendo e não sabiam disso, como o meu o esposo. Ele começou a fazer sozinho sem ninguém ensinar. E faz painel melhor do que eu. Meu filho também, que não é da geração, mas é da raiz, também faz. Só que ele não está na ativa no momento. Aqui dentro do galpão tem uns dez a quinze homens (JOSÉLIA RODRIGUES, 2014).

Seja à semelhança do trabalho exercido apenas pelas mulheres no passado – referente a toda a produção, desde a retirada do barro até o açoite com a tinta, ou apenas o trabalho de modelagem, atualmente os homens estão cada vez mais presentes, tanto no galpão quanto nos quintais das casas transformados em oficinas. Muitos são maridos de paneleiras, descendentes de antigas artesãs, ou ambos, como o Sr. Lailson, filho de paneleira, que trabalha no galpão modelando painéis junto com a esposa, também descendente de antigas artesãs. Exercendo a atividade a partir da técnica do trabalho artesanal herdado das mães e das avós *eles* garantem o sustento da família dividindo o espaço com as mulheres e outros filhos ou netos de outras paneleiras.

4.2 O barro modelado: ofício reconhecido como patrimônio cultural imaterial

O artesão, o artista é ele que faz a panela de barro. Sem as paneleiras não existe a panela de barro. Desde a minha bisavó que tiramos o barro no barreiro para fazer painéis de barro. Trazemos isso de geração. Vi minha avó e minha bisavó fazendo. Hoje tenho os meus filhos que fazem também. (NASCIMENTO, 2014)

Oficialmente reconhecido como bem cultural imaterial brasileiro, em 20 de dezembro de 2002, após anos de reivindicação por parte da Associação das Paneleiras de Goiabeiras (APG), o ofício de confecção das painéis de barro do bairro de Goiabeiras em Vitória, Espírito Santo inaugurou o Livro de Registro dos Saberes do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Iphan. Já nesta época foi apresentado como um ofício tradicional desenvolvido pelas mulheres capixabas, associado à geração de renda e ao envolvimento do grupo familiar no processo de produção, conforme descrito no Dossiê de Registro, um dos documentos oficiais do processo.

O ofício das paneleiras é uma atividade econômica culturalmente enraizada na localidade conhecida como Goiabeiras Velha, situada na parte continental norte do Município de Vitória, à beira do canal que banha o manguezal e circunda a Ilha. O grande projeto de modernização urbana da capital, promovido nos anos 1970, confinou Goiabeiras Velha entre a via expressa de acesso ao Aeroporto e o mangue, resguardando-a como reduto de ocupação antiga, de configuração familiar, onde reside a maioria das famílias de paneleiras. Os quintais de pais e avós são hoje repartidos com as novas famílias de filhos e netos, e em grande parte também ocupados com a fabricação das painéis de barro (IPHAN, 2006, p. 39).

Interessante observar que a mesma expansão urbana que resguardou o bairro de Goiabeiras tornou a região acessível aos consumidores deste tipo de artesanato, fomentando assim a mercantilização dos produtos feitos com o barro, especialmente a panela de fazer moqueca. Transformada em produto típico da região, a panela de barro passou a ser o item mais cobiçado da produção das paneleiras que passaram a receber visitas de turistas, encomendas de lojas de artesanato e restaurantes interessados em adquirir um exemplo de cultura material que, representa uma cultura simbólica, visto que o ofício de modelar panelas vai além do ato de amassar e moldar o barro. Confeccionar panelas de barro faz parte de um saber cristalizado, oriundo de antigas práticas culturais da região de Vitória, e se baseia nas redes de relações sociais, de familiaridade e significação.

O título de bem cultural, exibido pelo grupo das paneleiras quase como um troféu, configura-se no resultado de uma reivindicação antiga, iniciada vinte anos antes, no início da década de 1980, visando a manutenção do ofício tradicional ameaçado pela expansão urbana e a indústria cerâmica.

Naquela época, conforme relatou Orlando Bonfim,²⁴ o grupo de artesãs vivia uma situação bastante complicada no que diz respeito à transmissão do conhecimento e à continuidade da prática cultural. No bairro de Goiabeiras era possível identificar apenas dois pontos de concentração da produção de panelas de barro: o ponto central, em frente à pracinha do bairro e o outro no final da rua da Delegacia. O primeiro envolvia três famílias e o segundo contava com a participação de aproximadamente 30 pessoas (CRISTINA, 1980). Nos outros quintais dos descendentes de antigas paneleiras a produção havia caído bastante, segundo as artesãs, devido ao processo de urbanização e o crescimento da cidade, traduzidos como uma ameaça ao modo de vida dos antigos grupos. Junto com a ampliação do espaço urbano surgiram novas oportunidades de trabalho para os descendentes das famílias de artesãs assim como a possibilidade de ocupação do lugar onde se encontra a principal reserva de matéria prima para a fabricação das panelas de barro, questões importantes no processo de manutenção do ofício tradicional.

Diante da situação, em nome da continuidade da antiga prática cultural, começou a se desenhar uma premente necessidade de ressignificação desta tradição sob pena de ver esquecido um conhecimento cristalizado com base na experiência do grupo, que atravessou séculos, transmitido oralmente por gerações.

No início dos anos oitenta a situação das paneleiras era muito preocupante porque estava acontecendo um processo de urbanização bastante firme em

²⁴ Cineasta realizador do primeiro documentário sobre o Ofício das Paneleiras, entrevistado como membro do poder público municipal já que atualmente é funcionário da Secretaria Municipal de Cultura de Vitória.

Vitória. Isso provocava nas filhas das paneleiras uma falta de entusiasmo em dar prosseguimento ao ofício das mães e avós. Elas não estavam entusiasmadas em dar prosseguimento e elas não estavam tendo reconhecimento em função da sua história. As paneleiras eram bem conhecidas, as panelas eram bastante usadas pelos moradores de Vitória, mas o trabalho tinha pouca visibilidade. Paralelamente, no meio acadêmico havia uma discussão entre os intelectuais e o pessoal da área de folclore que era sobre se as paneleiras eram uma consequência do movimento negro, se era um produto afro brasileiro ou se era indígena. Estudos aprofundados identificaram a origem tupiniquim das panelas de barro. Isso já criou uma situação de mais conforto para as paneleiras (BONFIM, 2014).

Definida a questão da origem, a atribuição de um novo significado e a preservação da identidade do grupo se apresentou como uma solução possível para incentivar o retorno dos descendentes das antigas artesãs ao ofício, entretanto, havia também o problema da matéria prima para a confecção das panelas e a grande polêmica que dizia respeito ao esgotamento da sua fonte de extração. De acordo com as paneleiras o barro do Vale do Mulembá é uma argila especial e possui uma *liga* diferente dos outros barros fazendo com que somente ele seja adequado para a produção.

Pesquisas apontavam somente mais algumas décadas de vida útil do *Barreiro* e *então* era preciso então encontrar uma saída. Objeto de estudo de especialistas a procura de uma outra possibilidade para o exercício do ofício de fazer panelas de barro, outros tipos de argila foram experimentados pelas artesãs durante simulações do processo, passando por todas as etapas da fabricação das panelas. As mãos experientes das paneleiras, entretanto, não conseguiram com nenhum outro material alcançar o resultado obtido durante séculos com a argila do barreiro localizado no bairro de Joana D'arc. Nos tipos de argila experimentados não foi possível encontrar a mesma *liga*, ou seja, a plasticidade necessária para a confecção das peças de formas arredondadas. Sem o barro da reserva as panelas ficaram mais frágeis, ressecadas e quebradiças.

Apresentando uma variação de cor que vai do amarelado ao cinza, as argilas do Vale do Mulembá²⁵, apontadas pelas paneleiras como as ideais para a fabricação das panelas de barro, são argilas plásticas, cuja composição apresenta matéria orgânica e sílica livre por vezes misturada com sedimentos fino-arenosos. (AGUIAR E BORLINI, 2009). São específicas, encontradas somente naquele local e possuem uma formação própria diretamente relacionada ao resultado da modelagem na confecção das panelas.

²⁵ Segundo Dias (2006) foram feitos testes com o material das paneleiras no Laboratório de Mecânica de Solos do Departamento de Engenharia da PUC/RJ e no Laboratório de Geociências do Departamento de Geologia da UFRJ. Os resultados dos testes de granulometria apontaram para a presença de uma porcentagem significativa de grãos, aproximadamente 50% de areia. Outros testes indicaram ser esta argila um material sedimentar composto por minerais originários de rochas vulcânicas, com partículas muito finas e plásticas que facilitam a penetração da molécula de água.

As argilas estudadas, provenientes da Jazida do Vale do Mulembá, são predominantemente caulíníticas, apresentam quantidade relativamente alta de Al_2O_3 e quantidade significativa de óxidos alcalinos e alcalinoterrosos. Esses óxidos podem atuar como fundentes durante o estágio de queima. As argilas apresentam as fases cristalinas referentes ao quartzo, caulinita, microclina e muscovita e alta plasticidade, que pode causar dificuldade de secagem e o aparecimento de problemas dimensionais ou trincas (AGUAR, BORLINI, 2009).

Debate ainda atual no que diz respeito à preservação do local de retirada do barro e também em relação a um possível esgotamento da reserva, esta questão já se configurava em um problema conhecido da população, divulgado nos meios de comunicação desde o início da década de 1980, apresentando-se como tema de debates em busca de uma alternativa viável para a continuidade do processo artesanal de produção de painéis em Goiabeiras. Sob o título *Artesanato e painéis de barro*, o jornal A Gazeta de Vitória publicou em 25 de maio de 1983 uma matéria, ilustrada pela foto de uma mulher moldando barro para fazer painéis trazendo a seguinte legenda: *paneleira amassando um barro cada vez mais difícil*. O tom do texto é de alerta e aponta para a situação de risco das paneleiras solicitando uma maior atenção por parte das instituições públicas no sentido da criação de *uma política séria de apoio ao artesanato*.

Um perigo que corremos é que as autoridades, mesmo se mostrando interessadas, não conseguiram até hoje resolver o problema da matéria-prima para a painéis de barro. Estamos sujeitos a perder uma das características mais importantes de nossa cultura culinária e que nos tem simbolizado através de anos com a moqueca capixaba. O motivo é simples (já diversas vezes abordado por esta coluna) - enquanto prometem e dão soluções paliativas os mangues são aterrados e a última e derradeira jazida de barro de queima abaixo temperatura está cada dia menor em virtude de um loteamento na estrada do Contorno. Quando o último casebre se implantar sobre o último pedaço de vale existente não existirá mais barro para as painéis que dão a marca de nossa capital e de nossa cozinha (A GAZETA, 1983).

Sensibilizados com a situação em que se encontravam as mulheres artesãs, um grupo de intelectuais, artistas, e ambientalistas, alguns atuantes na formulação de políticas públicas e participantes de conselhos de cultura e assistência social começaram a se mobilizar em busca de alternativas que pudessem garantir a continuidade da antiga prática cultural da região. Em consonância com a conjuntura política nacional favorável ao novo impulso dos movimentos populares observados na época, especialmente dos centros urbanos, teve início em Vitória uma nova movimentação. Grupos de trabalhadores, moradores e estudantes a maioria sem um histórico de participação política ativa, passaram a se organizar e a reivindicar direitos.

O grupo das artesãs de panela de barro, incentivadas por uma representante do poder legislativo municipal, a vereadora Etta de Assis, uniu-se em torno da criação da Associação das Paneleiras de Goiabeiras, uma entidade criada para representar seus interesses e servir como um meio para a captação de recursos a serem utilizados no desenvolvimento de projetos coletivos junto aos órgãos públicos.

A criação da associação propiciou o recebimento de benefícios e doações, a geração de recursos e, conforme Dias (2006), significou para elas uma outra maneira de se inscrever no mundo, *uma maneira coletiva, secularizada e institucionalizada*. Com a sua atuação, o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras teve o seu significado modificado assim como as relações de trabalho, domésticas e familiares, de vizinhança do grupo de artesãs e até mesmo aquelas relações coletivas de caráter mais amplo, como as relações com a política regional. A condição de paneleira assumiu um outro caráter e elas começaram a ocupar um lugar específico na sociedade. Um lugar que não existia antes, construído socialmente pelos sujeitos que o ocuparam, num processo que contou com a participação de órgãos da administração municipal e estadual, seja por meio de incentivos materiais como a obra do galpão ou o suporte para a mobilização ou as ações de reivindicação dos direitos institucionalizada pela atuação da entidade.

Antigamente não éramos assim organizadas. Cada uma trabalhava na sua casa. Foi só em 1984 que ficou organizado, porque aí foi criada associação. E aí, de 1984 para cá começou a organização, mas no papel mesmo só em 1987. Na primeira eleição, a Marinete ganhou como presidente. Antes a presidente era a dona Melquides. Aí a Marinete ganhou a eleição e nós viemos para o galpão, esse galpão que era bem rústico na época. E aí começamos a organizar a energia, a água, essas coisas assim para poder ficar mais apresentável. Antes deste tempo não sabíamos de nada. As paneleiras não tinham conhecimento de como é que teria que fazer a organização. Elas não sabiam nada. Essa organização só começou mesmo quando chegou o pessoal da Secretaria de Cultura e da Secretaria de Assistência Social. Eles começaram a conversar com a gente e começaram a explicar sobre o futuro das paneleiras e mostrar como é que seria importante pra gente esta organização. Elas falaram, conversaram lá na casa da dona Melquides na época, dizendo assim que organizasse mais a associação, que houvesse um registro no cartório da existência da associação para poder trazer recurso para dentro da associação e para ter o direito de tirar a argila que a gente trabalha hoje e as feiras que a gente faz também anualmente. Aí nós começamos a correr atrás. Não foi fácil, foi muito difícil porque as paneleiras não aceitam as coisas assim não. Todo mundo aqui é desconfiado. Não adianta chegar e oferecer uma pedra preciosa sem alguma coisa em troca. O pessoal não acredita muito, fica todo mundo assim: “Será porque quer ajudar? Será que vai sair muito caro pra mim?”. (...) Mas depois que aconteceu isso aí a gente teve muitos recursos mesmo, muitas coisas boas aconteceram por causa da associação. Muito reconhecimento, tanto dos governantes aqui no nosso Estado como fora também. Mídias falando sobre as paneleiras, mostrando o nosso trabalho, o ofício das paneleiras, a vida da paneleira. Então foi muito bom (RODRIGUES, 2014).

Com as mulheres unidas em torno do objetivo comum de garantir a continuidade do seu ofício de fazer panelas de barro, inclusive assegurar o acesso à matéria prima necessária, o barro do Vale do Mulembá, nasceu a Associação das Paneleiras de Goiabeiras, que teve seu estatuto foi lavrado em Cartório de Registro Civil, em 07 de julho de 1987. Constituída como uma sociedade civil de direito privado, sem fins lucrativos, com duração indeterminada, a entidade tem como objetivos a mobilização, a integração e a conscientização das paneleiras para o exercício de seus direitos, buscando melhorar as condições de trabalho e contribuir com a promoção do desenvolvimento da comunidade, por intermédio da integração entre a população local e os poderes públicos. Dela podem participar pessoas físicas, maiores de 18 anos, que exerçam a atividade de artesãs de panelas de barro. Eleita para um mandato de dois anos, sua Diretoria Executiva compõe-se de Presidente; Vice-presidente; 1º Secretário; 2º Secretário; 1º Tesoureiro e fiscais.

Para a primeira diretoria, foi eleita como primeira presidenta, por aclamação durante a assembleia de fundação, a Sra. Melchiadia Alves Corrêa Rodrigues, principal liderança no grupo de artesãs. O interessante é que nas eleições seguintes e nas outras que a sucederam o cargo da presidência foi destinado sempre a uma panelreira ligada por parentesco a esta primeira presidenta. Em 1990 foi eleita sua sobrinha-neta, Marinete Corrêa Loureiro, que permaneceu por mais dois mandatos sendo sucedida pela irmã, Berenícia Corrêa Nascimento, que ficou na presidência por três mandatos sendo substituída por Alceli Maria Rodrigues, filha de Melchiadia. Atualmente a presidência está novamente com a artesã Berenícia.

Um ponto importante destacado por Orlando Bonfim diz respeito à trajetória do grupo de artesãs e em especial à maior visibilidade adquirida pelo grupo: a inclusão da questão das paneleiras na plataforma política do candidato vencedor das eleições municipais no ano de 1985, Hermes L. Laranja Gonçalves.

Eu fui o realizador da parte áudio visual da campanha do candidato e, no auge da campanha dele, já indo pro final, uma campanha ascendente, não só na grande Vitória, mas para fora porque pouco eram as prefeituras que tinham candidatos, eu consegui introduzir as paneleiras como um dos pontos políticos de futuro prefeito. Foi muito difícil porque as pessoas achavam que elas não tinham visibilidade política, mas foi muito importante porque eu consegui colocar alguns minutos delas no ar não só fazendo as panelas, mas também tocando a banda de congo que elas tem e que era também uma coisa restrita, essas coisas todas. Isso deu pela primeira vez assim uma visibilidade tão poderosa que o prefeito que se elegeu, teve que realmente que cumprir uma política pública de apoio às paneleiras (BONFIM, 2014).

Como ele mesmo afirma, esta foi uma ação que certamente determinou o apoio do poder público na organização e institucionalização do grupo assim como a execução da obra do primeiro Galpão das Paneleiras inaugurado em 1987. De acordo com os dados históricos levantados na pesquisa é possível afirmar que este ano funcionou para o grupo de artesãs como um divisor de águas pois com o apoio recebido do governo municipal elas conseguiram se organizar e criar a associação e além disso, começaram a trabalhar em num espaço reconhecido como propriedade coletiva das paneleiras.

É importante destacar uma certa confusão que envolve a questão da propriedade coletiva e a execução do trabalho, também coletivo, por vezes atribuído ao ofício. No que diz respeito à organização do trabalho, segundo elas, dentro do galpão ele é desenvolvido de forma individual. O galpão pertence a todos, mas cada paneleira executa a sua atividade de forma autônoma, independente da outra, ocupando um espaço determinado para o desenvolvimento de todo o processo de confecção das painéis.

Evidentemente as relações de solidariedade permanecem e mesmo comerciais muitas vezes se misturam, pois existem paneleiras mais velhas que não executam mais algumas etapas do processo como a queima, por exemplo. Neste caso, pagam uma colega para fazê-la ou aguardam a disponibilidade de uma parente que vai queimar as suas próprias painéis para que ele possa incluir as peças dela na cama de madeira fumegante.

Conforme aponta a artesã Josélia Rodrigues, esta concepção de trabalho coletivo defendida por alguns intelectuais capixabas, que teria sido modificada pela divisão de espaços dentro do galpão, por meio de uma ação direta do poder público, não se aplica dado que no bairro de Goiabeiras, há tempos, a produção de painéis é executada pelas famílias nos seus quintais. A propriedade privada transformou este tipo de relação coletiva, pois com a divisão dos territórios das famílias cada paneleira passou a ter o seu próprio quintal para fazer as suas painéis e a produção, antes também executada dentro de um objetivo coletivo passou a ter o objetivo individual de geração de renda para cada família envolvida na produção e não mais para o grupo de forma comunitária, como nas antigas tribos que habitavam a região antes da chegada dos europeus. A divisão de espaços no galpão obedece a divisão dos territórios ocupados pelas famílias das artesãs nos quais cada uma desenvolve a sua própria produção.

Existem as paneleiras em casa e cada uma faz a sua painél na sua casa. Aqui dentro do galpão trabalham juntas mais ou menos umas cinquenta, mais de cinquenta pessoas. Então dizem que não é coletivo porque estamos trabalhando juntas no mesmo lugar, pois não é o trabalho que é o coletivo. Porque eu faço as minhas painéis, eu viro as minhas painéis e sou eu que vou queimar as minhas painéis. E as outras vão fazer a mesma coisa. Então não é um trabalho coletivo porque para ser coletivo eu tinha

que ajuda-las a fazer tudo. Trabalhando todo mundo junto, eu vou acabar para você, fulano vira, cicrano vai lá e queima. Aí ia ser um trabalho coletivo. Até então o coletivo que elas estão falando é que a gente trabalha junto. Então quer dizer, fica meio difícil da pessoa aceitar um coletivo desse porque a gente trabalha cada um por si, porque aqui é individual (RODRIGUES, 2014).

Toda esta discussão sobre a questão do trabalho coletivo tem relação direta com a participação de agentes e técnicos do governo na elaboração de propostas e desenvolvimento de projetos associados às paneleiras. Cabe aqui destacar a interferência dos governos municipais na dinâmica social em que ocorreu a criação da Associação das Paneleiras de Goiabeiras e a posterior cooperação do Estado tanto na formulação como no desenvolvimento de ações que vão impulsionar a trajetória das artesãs a partir deste período até os dias atuais. Tem destaque especial neste percurso em busca da valorização do conhecimento tradicional do ofício das paneleiras de Goiabeiras o apoio recebido por elas do governo do Partido dos Trabalhadores²⁶.

Conforme aponta Dias (2006), a gestão do PT na prefeitura de Vitória a partir de 1989 deu uma *contribuição fundamental para a construção da identidade da Paneleira, que ganhou novos contornos devido à dinâmica criativa do grupo*²⁷. No início, promovendo ações de alcance municipal e mais tarde incluindo o tema em programas desenvolvidos conforme as diretrizes da política cultural do Estado, as lideranças envolvidas em todo o processo contribuíram bastante para o reconhecimento do tradicional modo de fazer panela de barro, trabalho das antigas mulheres capixabas. Dez anos após a inauguração do primeiro Galpão das Paneleiras, no ano de 1997, na gestão do governador petista Vitor Buaiz foi promulgada pelo governo do estado a Lei nº 5566 que traz no seu art. 1º a declaração de Utilidade Pública da Associação das Paneleiras de Goiabeiras²⁸. Um segundo passo para a institucionalização do ofício, originado com a criação da Associação da Paneleiras de Goiabeiras, e que atinge seu ápice com seu reconhecimento como Patrimônio Cultural nacional e o seu registro num dos quatro livros do Iphan.

Conforme já foi dito, toda esta movimentação em torno do grupo de artesãs trouxe, junto com o processo de reconhecimento do ofício, a ressignificação das relações pessoais e coletivas do grupo de mulheres e o seu consequente reconhecimento

²⁶ Vitor Buaiz, do Partido dos Trabalhadores (PT) assumiu a Prefeitura de Vitória apoiado por uma frente ampla: PT; PSB; PCB; PCdoB; PH e PSDB. Em 1994, ainda filiado ao partido dos Trabalhadores, Buaiz foi eleito governador do Espírito Santo.

²⁷ A autora se refere à ação direta do Departamento de Apoio ao Trabalhador (DAT) da Prefeitura de Vitória, no governo do Partido dos Trabalhadores (PT) nos anos 1989-1992

²⁸ Diário Oficial, 31/12/1997.

profissional que possibilitou a ampliação do interesse pelo artesanato típico produzido pelas famílias capixabas no galpão ou nos quintais das casas do Bairro de Goiabeiras.

Trata-se de um processo assentado num contexto de mudança que diz respeito ao significado das práticas do trabalho, anteriormente não constituído de valor já que a renda socialmente percebida como pouco significativa uma vez que a atividade não era considerada uma categoria profissional. Parte de um conjunto de afazeres domésticos como cuidar da casa e da família, a produção artesanal de panelas de barro era vista como uma atividade secundária, realizada no tempo livre e dentro do ambiente familiar, sendo vendida a compradores locais, nas feiras e armazéns também locais.

Atuando na organização do grupo, que até então não se percebia como um coletivo de trabalho, os agentes da prefeitura contribuíram para a valorização do ofício do grupo de mulheres, ao qual foi agregada a noção de *bem cultural*. Dias (2006) Dali em diante, as panelas de barro produzidas pelas artesãs de Goiabeiras passaram a ser reconhecidas como produto de um trabalho especial, gerador de um bem que simboliza uma identidade e um valor cultural regional

Há de se considerar que toda esta mudança de paradigma no que diz respeito ao trabalho das mulheres artesãs capixabas, não aconteceu descontextualizada das transformações pelas quais passava a sociedade brasileira, naquele período, com a ascensão do Partido dos Trabalhadores a cargos executivos. Foi um momento da história brasileira no qual o contexto político favoreceu o novo olhar destinado ao ofício das paneleiras. A chegada políticos oriundos do Partido dos Trabalhadores aos governos municipal, estadual e federal trouxe consigo a busca da construção de um novo modelo de gestão, capaz de inserir nas políticas públicas ações de valorização e apoio aos grupos historicamente menos favorecidos, especialmente aqueles voltados para a cultura popular tradicionalmente guardada pelos descendentes das populações indígena e negra. Havia um cenário propício às reeleições e ressignificações construídas a partir de um outro olhar, menos distanciado e mais objetivo, no sentido da valorização do trabalho feminino e à manutenção da identidade daquele grupo de mulheres artesãs.

Necessariamente neste processo, que pode ser entendido como um processo de legitimação da tradição do ofício das paneleiras, não é possível observar a importância da recuperação da memória dos antigos grupos que povoaram a região no sentido de garantir a conservação de velhos modos e usos sem esbarrar no que Hobsbawm (1997) chama de *tradição inventada*. Segundo este autor, a maneira pelos quais os processos simbólicos e rituais são criados é quase sempre, em grande parte, desconhecida e no caso daqueles que se referem ao passado, mesmo que seja apenas pela imposição da repetição, requerem

automaticamente uma continuidade e utilizam a história *como legitimadora e como cimento da coesão grupal*.

Por tradição inventada entende-se o conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBBSAWN; RANGER, 1997, p. 9).

O que se espera, segundo o historiador, é que tradições inventadas apareçam no momento em que a sociedade passa por transformações que debilitam ou destroem padrões sociais para os quais as velhas tradições foram feitas pois, os novos padrões criados tornam-se incompatíveis com as antigas tradições. No caso das paneleiras de Goiabeiras, conforme já foi dito, a transformação naquele momento ocorria impulsionada pelo crescimento da cidade e o desenvolvimento urbano, ambos geradores de mudança nas relações sociais inclusive no sentido de não existir mais um ambiente propício para o desenvolvimento da atividade de confecção de painéis de barro, fosse pela dificuldade de acesso à matéria prima ou o desinteresse dos mais jovens em prosseguir com o ofício. Conforme afirma Hobsbawn, no caso das tradições, não se pode perder de vista a ruptura da continuidade, às vezes bem visível em movimentos que atraem grupos considerados coletivamente como repositórios da continuidade história, assim como os trabalhadores. Uma boa indicação desta ruptura pode ser verificada no surgimento de movimentos que defendem a restauração das tradições.

Tais movimentos, comuns entre os intelectuais desde a época romântica nunca poderão desenvolver, nem preservar um passado vivo (a não ser, talvez, criando refúgios naturais humanos para aspectos isolados da vida arcaica): estão destinados a transformarem-se em *tradições inventadas*. Por outro lado, a força e a adaptabilidade das tradições genuínas não deve ser confundida com a *invenção das tradições*. Não é necessário recuperar nem inventar tradições quando os velhos usos se conservam (HOBBSAWN; RANGER, 1997, p. 16).

A recuperação da memória dos grupos envolvidos e a legitimação do tradicional modo de fazer painel de barro, sempre associado a uma continuidade da prática cultural, embasaram as ações das paneleiras e do poder público no sentido de promover a ressignificação do Ofício das Paneleiras de Goiabeiras. Na construção da sua identidade buscou-se fundar sua autenticidade com base nos três eixos incrustados na memória desta prática cultural, três elementos capazes de atestar a autenticidade do grupo e

consequentemente das panelas: o barro, o modo de fazer e o território. Esta questão da autenticidade constituiu-se numa importante estratégia de construção identitária frente a outros grupos também fabricantes de utensílios de barro e panelas em especial, por meio de uma acentuada vinculação com o passado, instituindo este ofício como categoria chave para que a tradição pudesse ser entendida e valorizada no seu aspecto cultural, a permanência.

A questão do barro surgiu como objeto propulsor inicial do movimento em prol da legitimação do ofício por se apresentar como uma ameaça à permanência e à própria existência das paneleiras como categoria profissional. Naquele período existia uma ameaça real de restrição do acesso à matéria prima utilizada para a confecção de panelas, o que, de fato, inviabilizaria a continuidade da produção. O que antes era apenas um boato, no ano de 1988 se confirmou. A área do barreiro foi decretada de utilidade pública e desapropriada pelo Governo do Estado para a construção de uma Usina de Tratamento de Esgoto pela Companhia Espírito Santense de Saneamento (CESAN).

Preocupadas, as artesãs começaram a realizar mobilizações no sentido de divulgar o que estava acontecendo e dar conhecimento à população do problema enfrentado por elas. Para tanto não pouparam esforços em procurar os meios de comunicação e as entidades ligadas ao patrimônio cultural ou ao meio ambiente que pudessem apoiá-las naquele momento.

No jornal *A Gazeta*, de 15 de dezembro de 1990,^{1º} caderno, p. 5-6, foi veiculada a notícia que a Prefeitura Municipal de Vitória andava estudando um novo lugar no qual as paneleiras pudessem conseguir argila e executar o seu trabalho, dado que o projeto elaborado pela CESAN apontava como área ideal para a construção de uma estação de tratamento de esgoto justamente o Vale do Mulembá, local onde é extraído o barro especial que abastece o galpão das paneleiras. Dois meses antes, entretanto a Associação das Paneleiras já havia encaminhado ao Conselho Estadual de Cultura um documento, datado de 23 de outubro de 1990, solicitando a contribuição deste Conselho na sua luta pela desapropriação do Barreiro para que elas pudessem continuar utilizando o local. O Conselho por sua vez, enviou em novembro, uma correspondência ao órgão competente solicitando informações acerca da situação. A resposta foi dada na matéria de jornal na qual o Superintendente de Engenharia da CESAN, Ismael Barbosa de Almeida afirmou estar fora de cogitação a hipótese de desapropriação do Barreiro em favor das artesãs, informando que *esta área já era, por meio de decreto, considerada uma área especial, e pelos estudos realizados, a única onde a estação de tratamento poderia funcionar.*

Em março de 1991, uma outra matéria publicada no jornal *A Gazeta* apresentava o problema e apontava a possibilidade de desapropriação da área em favor das paneleiras como uma ação possível que dependia exclusivamente da boa vontade do Governo do

Estado, proprietário do terreno, sobre o qual não era possível nenhuma intervenção por parte do governo Municipal. Conforme apontou a presidente da Associação na época, a Sra. Marinete, *a prefeitura fez o que podia fazer mas não teve competência para desapropriar a área pois ela pertencia ao Estado.*

No decorrer dos anos a aliança com o Governo Municipal permitiu ao grupo de artesãs fortalecer a estrutura organizacional da Associação. Por meio de uma relação de mão dupla com o Governo Municipal, a direção da entidade estrategicamente encaminhou seus interesses. (Dias, 2006). O grupo sempre esteve apoiado em uma rede de parentesco, que entre as paneleiras refere-se ao lugar ocupado socialmente por cada uma pois, apresentando-se como descendentes diretas de uma geração de artesãs têm a autenticidade do seu ofício reconhecida, estando assim habilitada a exercer o papel social herdado das avós e mães. Trata-se de uma espécie de *direito* das filhas, netas ou bisnetas, capaz de atestar a legitimidade do lugar socialmente ocupado numa relação de respeito entre o grupo. Isso aparece refletido no revezamento das mulheres eleitas como presidentes da Associação todas descendentes de uma mesma família.

No que diz respeito garantia de continuidade há de se considerar a importância da proteção do local de extração de matéria prima um problema ainda hoje sem solução. A atuação do Conselho Estadual de Cultura, desde o início, deu-se no sentido de convencer a CESAN e o Governo do Estado do Espírito Santo a promover a elaboração de um projeto de Saneamento alternativo que possibilitasse a permanência da Jazida de barro para uso exclusivo das paneleiras. Em colaboração com o Conselho Estadual do Meio Ambiente (COSEMA), solicitaram ao governo a realização de perícias, estudos, prospecções da jazida, estudos e relatórios de impacto ambiental. No ano de 1994 foi celebrado um Termo de Acordo entre a CESAN, a Secretaria de Estado do Meio Ambiente e Recursos Hídricos (SEAMA) e a Associação das Paneleiras, estabelecendo condicionantes e encargos para a viabilização do Sistema Esgoto Sanitário. As obras ficaram paralisadas mas os questionamentos e a movimentação em torno da busca de uma solução para o problema continuava.

O problema do barreiro ele já vinha muito tempo já se arrastando. É que eles queriam fazer lá onde a gente retira essa argila, e só ali que tem essa argila, eles queriam fazer lá um *pinicão*. Tomar a área todinha... (...) Lá era uma área particular. Tinha uma família que morava lá, mas como eles ficaram um bom tempo sem pagar imposto, aí acumulou dívida. O governo então pagou os donos. Pagou pela área aos donos, os proprietários de lá e desapropriou, já pensando em fazer o *pinicão*. E aí foi uma briga danada. Era uma briga política e sempre precisando da gente. Nós conversamos, sentamos... Vieram duas mulheres que trabalhavam no governo para conversar com a gente, para convencer a gente a fazer um acordo. Mas foi muito tempo que eles levaram para nos convencer. Elas vinham até a

diretoria das panelleiras para poder falar, convencer a gente para então a gente levar para as outras panelleiras e dizer o que estava acontecendo. Como as panelleiras são pobres e não tem dinheiro para comprar uma área daquele porte lá, vimos que iríamos perder mesmo. Aí nós conversamos, levamos as coisas que eles estavam oferecendo para avaliação das panelleiras, fizemos uma assembleia e explicamos para elas e aí com muito custo aceitamos. É que aquilo lá ia ser privatizado. Eles desapropriaram para CESAN e a CESAN ia construir o *pinicão*. Como não tínhamos um documento falando que aquilo ali era da gente e nem dinheiro para comprar o terreno, não tínhamos o que fazer (RODRIGUES, 2014).

Na verdade, o grupo de artesãs nunca havia se preocupado com esta questão dado que antes nunca haviam sido privadas de extrair o barro do Vale do Mulembá ou mesmo sido questionadas sobre esta ação. Sempre contaram com a boa vontade dos proprietários do terreno onde está localizada a jazida de argila, que permitiam a retirada constante da matéria prima necessária para a confecção das panelas de barro. Dada à conjuntura, já unidas em torno da entidade que haviam criado, saíram em busca de apoio para que pudessem continuar realizando o seu trabalho e para isso procuraram todos aqueles que se interessavam, que pudessem ajudar ou que tinham algum acento nas instâncias do poder político local. Assim como o Conselho Estadual de Cultura, o governo municipal, parceiro importante que já havia apoiado o grupo em outras situações, foi solicitado a se posicionar no sentido de reverter a situação.

Apesar de não terem tido sucesso nesta convocação de ajuda, as panelleiras reconhecem que houve por parte do poder público municipal um certo interesse em realizar ações de defesa do Vale do Mulembá, entretanto, estas ações não foram suficientes e a questão política foi só definitivamente resolvida mais tarde num acordo assinado com Governo do Estado.

Um fato interessante que contribuiu para a mudança de direcionamento do grupo de artesãs diz respeito a uma divergência de opiniões entre os representantes da Prefeitura de Vitória e a Associação das Panelleiras de Goiabeiras ocorrida durante o processo. Uma das propostas apresentadas e bastante defendidas por elas com o intuito de preservar o Barreiro estava relacionada à mudança do lugar da construção da Estação de Tratamento de Esgoto para a qual foi apresentada uma sugestão de transferência de local para outra área no município, um lugar conhecido como Pedreira Rio Doce. Esta ideia, segundo Dias (2006) não foi bem recebida pela Secretaria de Cultura do Município de Vitória e isso levou o grupo de artesãs a buscar outra alternativa de diálogo iniciando conversações com os representantes do Governo do Estado do Espírito Santo e da CESAN inaugurando uma nova fase na negociação, já que não havia modo de suspender a construção da Estação de Tratamento de Esgoto no Vale do Mulembá.

Para ver de perto o que seria construído no local da jazida de barro a diretoria da associação foi levada a conhecer uma Estação de Tratamento de Esgoto idêntica a que estava sendo proposta para o município de Vitória, já em funcionamento, na região sul do país, na cidade de Porto Alegre. O objetivo da viagem foi apresentar as instalações para a liderança do grupo de paneleiras com o intuito de certifica-las sobre a não contaminação do solo, uma vez que os tanques responsáveis pela transformação do esgoto em água funcionam suspensos. Com isso, os representantes do governo do Estado e a CESAN esperavam tranquilizá-las mediante a garantia de que a tecnologia da estação não resultaria em nenhum tipo de vazamento com possibilidade de contaminação do Barreiro.

Pinicão que eles falavam antigamente é esgoto, tratamento de esgoto. Hoje a gente fala Estação de Tratamento de Água Fluvial. Por isso que eles falam ETE. Hoje é ETE não é mais *pinicão*. Mas até a gente chegar nessa ETE que existe hoje tivemos que pesquisar muito. Fizemos duas viagens: uma para São Paulo e outra para Porto Alegre para conhecermos como era a estação, qual seria o perigo para nós, se iria nos causar algum dano. Então vimos que ela era bem compacta e que não iria dar problema. Aí, ao invés de perdemos a área toda para fazer o tal de *pinicão* achamos melhor fazermos um acordo e ceder cinco por cento da área pra poder fazer essa estação em vez da gente perder a parte toda. A gente brigava muito. Eles queriam, a todo custo, tirar o barro de lá e trazer aqui para perto do galpão para eles poderem usar a área e aí é claro, um dia ele iria acabar. Se tivéssemos deixado acontecer isso hoje não existiria nem panela, nem paneleira. E o barro, quando retirado de lá se ficar muitos anos ele apodrece, ele morre. Na área em que ele está tem a água, tem tudo pronto ali pra aquela matéria prima. Ela está viva ali. Então quanto mais a gente tira barro, mais ele cresce pra gente. E se a gente fosse fazer o que eles queriam e trazer tudo para perto do galpão, o barro que não ia prestar mais, ia morrer (RODRIGUES, 2014).

Após uma década de discussões, embates e muita resistência elas resolveram então assinar um acordo que foi selado num evento amplamente divulgado na mídia: um café da manhã com representantes do Banco Mundial no qual as paneleiras foram publicamente informadas que estavam asseguradas nos seus direitos pelos organismos internacionais que estavam avalizando o trato. Assinado em 22 de junho de 2001, ainda dentro de um contexto de debate e apresentação de posições contrárias, o *Termo de permissão de uso entre a CESAN, o Governo do Estado do Espírito Santo através da Secretaria do Estado de Transporte e Obras Públicas, de um lado e, de outro, a Associação das Paneleiras de Goiabeiras*, visando garantir a continuação do trabalho artesanal das artesãs capixabas com a utilização do barro retirado do terreno de propriedade da CESAN. No mesmo ano foi assinado um segundo acordo entre as mesmas partes. Por este segundo termo de acordo a CESAN e o Governo do Estado assumiram 14 encargos comprometendo-se a atender às demandas exigidas pela Associação das Paneleiras como condição para a

anuência da entidade no que diz respeito à construção da Estação de Tratamento de Esgoto. No mesmo documento fica definido o que cabe à associação:

A associação está ciente de que a implantação da Estação de Tratamento de Esgoto proposta pela SETR não causará danos ao barreiro e conseqüentemente às suas atividades. Assim, se compromete, se necessário for, apoiar publicamente em qualquer meio a implantação dessa unidade no Vale do Mulembá conforme proposto. Caso não seja manifestado este apoio será imediatamente revogado este termo. (TERMO DE ACORDO Nº 02/01, PARECER TÉCNICO VALE DO MULEMBÁ).

Com a continuidade da pratica garantida por mais algum tempo, finda uma etapa, mas não termina a mobilização das artesãs. Em março de daquele mesmo ano a Associação das Panelas de Goiabeiras havia apresentado ao IPHAN um pedido de registro do ofício das Panelas de Goiabeiras como Patrimônio Cultural Imaterial. Na verdade, desde 1999 esta demanda já vinha sendo apresentada ao IPHAN, em forma de consulta, pelo Conselho Estadual de Cultura e pela Secretaria de Cultura do Município de Vitória que pediam proteção legal das panelas e das panelleiras. Conforme consta no Dossiê, o processo nº 01450.0000672/2002-50 foi aberto em 26 de março de 2001 e aprovado na 37ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN em 21/11/2002, inaugurando o instrumento de registro.

As Panelas de Goiabeiras foi o primeiro registro feito no Brasil e isso foi um reconhecimento muito forte aqui para o Espírito Santo e para nós do IPHAN também tanto que nossa representação aqui, posteriormente, em 2004, passou a ser uma superintendência. Foi muito importante para nós aqui este reconhecimento. Mas ainda falta um caminho longo a ser percorrido no que diz respeito ao preconceito com as práticas culturais. O impacto na comunidade foi muito bom. Este galpão novo que a Secretaria de Turismo criou para as panelleiras ele é mais voltado para a venda e guarda das panelas de modo que foi concebido pensando que a confecção das panelas, a queima e tudo mais seja realizado na área externa, ao ar livre (CARLOS, 2014).

Diferentemente de outros grupos produtores de bens culturais que, a despeito da sua relevância para a formação nacional, encontram-se marginalizados da dinâmica social e econômica, as artesãs de panelas de barro do bairro de Goiabeiras conseguiram despertar, a partir dos anos 1980, a consciência da sua importância no processo de construção da identidade regional e com isso obter maiores possibilidade de apoio que possam auxiliar a sua permanência enquanto categoria profissional herdeira de uma tradição ancestral. Tratando especificamente do processo de registro do ofício como bem cultural imaterial pelo Iphan, tanto para o grupo de panelleiras quanto os para representantes do poder publico a análise é que esta ação possibilitou alguns benefícios para o grupo. Apesar delas não terem

tido ainda o seu principal objetivo alcançado (que seria a garantia de proteção total do Barreiro) conseguiram caminhar nesta direção ainda que a estação de tratamento de esgoto tenha sido construída, conforme a proposta da CESAN, e a questão da extinção da matéria prima, continue persistindo.

Para elas o registro foi muito positivo porque levou o ofício das panelleiras ao conhecimento nacional. E isso tem uma implicação com relação a área do barro lá. E uma das coisas, por exemplo, é que a CESAN vai precisar ampliar a estação de tratamento e aí acho que vai haver uma resistência nisso. Se a CESAN quiser impedir, quiser tomar alguma medida para não deixar de ser proprietária da área também vai haver uma reação. E do ponto de vista desse reconhecimento elas podem reivindicar políticas públicas como a Prefeitura de Vitória fez ao longos dos anos aí. Fez uma outra área para elas, lá onde elas estão agora. Muito embora haja assim, muitas críticas em relação a esta área entendida como contrastante com a tradição por ser muito moderna. Antigamente era um negócio mais aberto e tal, mas do ponto de vista de reconhecer e fazer, investir em projetos voltados para esse coletivo é importante porque mostra que existe dentro do poder público, dentro da secretaria de cultura, dentro do município de Vitória ou até dentro do governo uma possibilidade para esse tipo de ação, de planejamento. Assim como foi feito aquele acordo lá, podem ser feitas outras ações (SEBASTIÃO, 2014).

Uma destas ações, as quais se referiu Sebastião Ribeiro, foi o pedido de tombamento do Vale do Mulembá solicitado ao Conselho Estadual de Cultura pela Presidente do Conselho Municipal de Cultura de Vitória em 16 de agosto de 2011 e aprovado unanimemente pelos membros daquele conselho em 07 de novembro de 2002. O que se observa, é que mesmo sem a apresentação de um parecer técnico ou um memorial descritivo o processo, obteve parecer favorável do grupo de conselheiros dada a situação em que se encontravam as panelleiras e a real necessidade de uma proteção para o local, sob o risco de extinguir a matéria prima para a confecção das panelas de barro. O parecer do Conselho entretanto não foi suficiente para que os encaminhamentos exigidos fossem cumpridos e a despeito da mobilização contrária, o Governo do Estado não evidenciou esforços para encontrar outro local de instalação da Estação de Tratamento de Esgoto. Obteve a licença ambiental para a sua construção, executou a obra e ainda promoveu uma ampliação dela no ano de 2008.

A questão do barro, a previsão é que ele acabe em 2017, e esta é uma discussão tremenda. Pesquisadores trabalham bastante esta questão escrevendo sobre o Vale do Mulembá. Lá está a reserva de barro porém a CESAN está lá e a Usina de Tratamento de Esgoto também. Elas estão lá dentro de um espaço vital que é reserva das panelleiras. E esta é uma questão conflituosa, pois uma pesquisadora francesa que esteve aqui me

perguntou: como pode uma usina de tratamento de esgoto dentro de um espaço que fornece matéria prima para fazer panelas para uso culinário? (SANTOS, 2014).

Atualmente, o tempo de vida útil da jazida de barro associado à ameaça de esgotamento continuam se apresentando como as questões mais preocupantes no que se refere à continuidade do Ofício das Panelas. Uma preocupação já expressa na elaboração do Plano de Salvaguarda proposto pelo IPHAN em 2002, no qual configura como um dos elementos essenciais à esta continuidade, o *acesso e a preservação das fontes de matérias primas, privilegiando o manguezal, fonte de tanino, e o barreiro, no Vale do Mulembá*. Com base nele, no dia 19 de agosto de 2013, uma reunião com a participação da Associação das Panelas, Conselheiros do Conselho Estadual de Cultura, servidores da Secretaria Estadual de Cultura e um técnico do IPHAN as panelas deixaram registrada a sua preocupação com as condições atuais do barreiro, apresentando a necessidade de criação de um instrumento eficaz de proteção do Vale do Mulembá.

Para uma nova solicitação de tombamento do Vale do Mulembá foi elaborado um parecer técnico, assinado por Regina Érica de Figueiredo, antropóloga da gerência de Patrimônio Cultural da Secretaria de Cultura do Espírito Santo, no qual após a análise de todo histórico e a conclusão de que a conservação da jazida de barro do Vale do Mulembá é de interesse público, justificando assim a sua proteção em nível estadual, recomenda que seja feita *de forma imediata* uma solicitação à CESAN para que ela proceda a doação do terreno onde está localizada a jazida de barro à Associação das Panelas de Goiabeiras e, concomitantemente, sejam realizados estudos a fim de verificar a adequação ou não do instrumento de Tombamento ao Vale do Mulembá. Sendo este efetivado, que seja previsto no seu memorial a destinação exclusiva de exploração da jazida de barro ao grupo de artesãos responsáveis pela fabricação de panelas de barro do bairro de Goiabeiras.

No que diz respeito ao registro do ofício, a recomendação é que se promovam estudos para respaldar a revalidação do certificado após dez anos da inscrição num dos livros. O Ofício das Panelas de Goiabeiras, o primeiro bem cultural a ser registrado também será o primeiro a passar por este processo, o primeiro a ser revalidado a partir dos resultados dos estudos e da elaboração de novos documentos pela equipe de especialistas contratados pelo Iphan.

Um grupo de profissionais, historiadores, sociólogos formará uma equipe para avaliar o bem cultural conforme orientações da metodologia desenvolvida pelo IPHAN que vai avaliar questões como a do Galpão das Panelas e a questão da modificação da forma de fazer com relação à confecção das peças em ambiente aberto ou fechado, de forma individual ou coletiva. (...) É uma discussão interessante esta do patrimônio imaterial

porque não tem jeito, sempre há uma descaracterização. Sempre me perguntam como é que o IPHAN ajuda as paneleiras? Eu explico que o apoio é técnico. De posse do certificado de registro elas vão correr atrás de recursos e benefícios que elas podem obter por meio deste reconhecimento (SANTOS, 2014).

Com relação à proteção do bem cultural entende-se que o registro apenas não consegue abarcar a complexidade da manifestação cultural na sua totalidade dadas as transformações decorrentes da dinâmica própria da cultura. No caso das Paneleiras de Goiabeiras há de se preocupar também em garantir as condições para que seu ofício possa continuar sendo executado.

Conforme pudemos observar, neste caso, o reconhecimento constitui-se em uma das bases para auxiliar a sua continuidade e parece haver um entendimento comum a este respeito. Tanto para os representantes do governo, como para os técnicos do Iphan e também para as paneleiras, o reconhecimento do Ofício das Paneleiras como Patrimônio Cultural Imaterial é compreendido como um instrumento facilitador para o alcance de benefícios para o grupo de artesãs, que possibilitou abrir caminhos para a realização de outras ações de proteção.

Todavia, para além do registro existem as orientações expressas na metodologia do processo de proteção de bens culturais imateriais que apontam para execução das propostas do Plano de Salvaguarda e um acompanhamento anual das atividades visando a elaboração criteriosa de uma documentação sobre tudo que for desenvolvido, base para uma avaliação substantiva ao longo do tempo como uma forma de subsidiar futuramente o processo de revalidação. Parte do processo de reconhecimento, o Plano de Salvaguarda, constitui-se num conjunto de propostas de ações visando contribuir para a permanência do bem cultural registrado. De acordo com a definição do Iphan trata-se de:

Um instrumento de apoio e fomento de fatos culturais aos quais são atribuídos sentidos e valores que constituem referências de identidade para os grupos sociais envolvidos, e que são registrados como patrimônio cultural do Brasil. (...) O requisito para a implantação do plano de salvaguarda pé a inscrição de um bem cultural em um dos Livros de Registro do Iphan. A partir daí é elaborado um planejamento estratégico baseado no diagnóstico e nas recomendações de salvaguarda arroladas no processo de registro. Este planejamento estratégico é elaborado e executado com base na interlocução continuada entre Estado e Sociedade (IPHAN, 2006).

Conforme descrito na metodologia criada e implementada pelo Iphan para a proteção de bens culturais imateriais, as ações iniciais para a elaboração deste plano são o diagnóstico e as recomendações para a salvaguarda - parte do processo de registro,

juntamente com as pesquisas complementares e, sobretudo, *os entendimentos preliminares realizados com os agentes dos processos culturais em questão*, elementos norteadores para a definição das linhas orientadoras e a criação de estratégias.

Com base nas reflexões empreendidas durante os levantamentos necessários para o processo de registro, o Plano de Salvaguarda do Ofício das Paneleiras de Goiabeiras aponta alguns eixos de ação combinados de forma a apoiar as condições sociais e materiais que se apresentaram como necessárias para a continuidade da prática cultural. São ações sem dúvida importantes, todavia não se relacionam com o tema aqui discutido: o desenvolvimento de projetos voltados para a educação patrimonial.

Vale destacar que este tipo de ação faz parte da lista de recomendações para a criação de Planos de Salvaguarda no sentido de promover a proteção aos bens culturais reconhecidos como parte do conjunto do patrimônio cultural brasileiro, conforme a metodologia desenvolvida pelo Iphan.

Tanto a *transmissão de saberes relativos ao bem cultural*, como a *difusão de informações e a disponibilização de acervos sobre o universo cultural em foco* quanto *ação educativa para as escolares e segmentos sociais*,²⁹ constituem-se em ações, entre outras, apontadas como combinadas para propiciar a existência e a continuidade de bens culturais de natureza imaterial no documento base para a implantação dos Planos de Salvaguarda do Iphan.

Estas recomendações integram a proposta de criação de um modelo elaborado para guardar referências e símbolos dos bens culturais imateriais reconhecidos transformados em objetos digitais com objetivo de promover a Educação Patrimonial.

No sentido de reforçar o argumento da proposta de diálogo presente na introdução deste trabalho, voltemos o nosso olhar, no capítulo seguinte para o processo de criação deste modelo, considerando a elaboração da proposta e a descrição das etapas da sua execução.

²⁹ Planos de Salvaguarda. Bases para a implantação, sistematização de informações, acompanhamento e avaliação dos planos de Salvaguarda de bens registrados. CGS/DPI/IPHAN. Acervo Iphan. Vitória.ES

5 O MUVI COMO UMA POTENCIALIDADE DE MUSEU

Uma coisa é certa: vivemos hoje em uma dessas épocas limítrofes na qual toda antiga ordem das representações e dos saberes oscila para dar lugar a imaginários, modos de conhecimento e estilos de regulação social ainda pouco estabilizados. Vivemos num destes raros momentos, em que, a partir de uma nova configuração técnica, quer dizer, de uma nova relação com o cosmos, um novo estilo de humanidade é inventado.(LEVY,1993)

Mas é que o verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a tirar dele tudo quanto ele nos dá, dinamicamente, para avançar em cultura dentro de nós, e em transformação dentro do progresso social. Ao mesmo tempo que a tradição do verdadeiro nosso legitima por ser nós, preserva em nossas sociedades aquelas raízes seculares, sem as quais o homem perde o equilíbrio, foíça solto, fica bobamente gratuito – um anarquismo.(ANDRADE,2005)

Um dos maiores desafios da proposta de criação do museu virtual aqui proposto, o MUVI, diz respeito à adoção de uma nova maneira de pensar o museu e os objetos museológicos, associada a uma nova forma de ver e sentir as referências da memória guardadas nos objetos virtuais. Isso, trilhando o caminho que foi aberto a partir dessa possibilidade, na direção da instrumentalização de grupos, educadores e agentes culturais para o desenvolvimento de ações de Educação Patrimonial no contexto da valorização do patrimônio cultural imaterial e o trato com a informação, no que diz respeito aos bens culturais imateriais.

Para além do processo histórico da educação que aponta para uma trajetória limitada à transmissão de informações para serem passivamente assimiladas, a criação do MUVI apresenta uma nova possibilidade no sentido da promoção de uma atividade educativa flexível, aberta e interativa.

Numa sociedade na qual a tecnologia se tornou parte do cotidiano, a educação tende a ultrapassar o limite do ensino formal rompendo fronteiras por meio da rede informacional e de bancos de dados *online*, nos quais todos tem acesso às informações disponibilizadas, tornando possível a atualização permanente de conhecimentos. Se, conforme afirma Castells (2002), a sociedade informacional transforma o pensamento e o modo de aprender das pessoas, ela transforma também o modo de ensinar, especialmente se considerarmos o novo instrumental disponível pelo uso das tecnologias para a difusão de informações e a construção de conhecimento. Neste sentido há de se compreender as

forças desta mudança e valorizar o impacto educacional das tecnologias da informação e da comunicação nos processos de valorização do patrimônio cultural.

Considerando um aspecto particular de um fenômeno mais amplo relacionado com o papel dessas tecnologias na sociedade atual, descrito num modelo de museu virtual, o MUVI, Paneleiras de Goiabeiras tem na sua concepção o caráter didático. Uma das bases teóricas que alicerçaram a sua construção se assenta nas considerações de Levy sobre a educação e a cibercultura nas quais o autor alerta para a necessidade de se promover *uma análise prévia da mutação contemporânea da relação com o saber* nas reflexões sobre o futuro dos sistemas de educação e de formação na cibercultura, pois o ciberespaço suporta tecnologias intelectuais que amplificam, exteriorizam e modificam numerosas funções cognitivas humanas e as chamadas tecnologias intelectuais nas quais ele inclui os bancos de dados, os hiperdocumentos e os arquivos digitais de todos os tipos podem ser compartilhadas entre um grande número de pessoas, aumentando assim, o potencial da inteligência coletiva dos grupos humanos (LEVY, 1999) .

Cabe aqui destacar a amplitude desta proposta de modelo que não se limita à utilização da tecnologia atual. Neste momento, esta foi a possibilidade vislumbrada para dar corpo ao resultado da análise que conduziu o trabalho apresentado nesta tese. No entanto, a cada nova possibilidade criada com base no surgimento das novidades tecnológicas é possível considerar uma readaptação do MUVI no sentido de acompanhar as transformações de nível técnico mais veloz a cada dia.

Deste ponto de vista é possível afirmar que o modelo de museu virtual aqui apresentado configura-se como um lugar de memória mutante, adaptável à tecnologia disponível, uma vez que para se estabelecer dentro da categoria de museu virtual definida nesta análise, deve cumprir os critérios estabelecidos para fazer parte do conjunto de espaços museológicos digitais que dizem respeito muito mais à sua atuação do que a sua própria configuração.

O sentido atribuído ao virtual neste contexto caminha nessa direção por não exigir paredes e ou configurações específicas. Se observarmos o lado positivo do mundo virtual com relação à educação vislumbramos um horizonte no qual a tecnologia surge transformada em um meio para que o indivíduo possa redescobrir a sua liberdade, sendo capaz de reinventar a própria vida com uma possibilidade de alcance talvez impossível antes dela.

No caso das comunidades esta redescoberta da liberdade pode ser verificada por meio da apropriação dos novos instrumentos, na medida em que numa aldeia indígena, por exemplo, por meio da internet as pessoas podem se comunicar com o exterior sem a

necessidade de intermediação ou de uma autorização prévia de órgãos do poder público ou instituições locais.

Na mesma medida, nas periferias das grandes cidades essa apropriação cria oportunidades para a produção e difusão de informações sobre os modos de vida da população local numa trajetória que segue na contramão do consumo de uma cultura homogeneizada, atuando no sentido contrário da disseminação dos valores de uma cultura de massa.

A informação enquanto fonte de conhecimento e de saber tem um papel fundamental na construção e modificação de uma cultura. Ela permite ao indivíduo construir os seus saberes no que se refere à realidade cultural e esses elementos vão sendo absorvidos, quase sempre, sem que a comunidade tenha consciência disso. As informações vão se somando, permitindo a elaboração de um sistema de valores que contribuem para a formação da identidade cultural desse povo. Conforme aponta Castells (2002), a tecnologia digital e a possibilidade de utilização do universo virtual para a criação de instituições como os museus estão transformando o modo de organização da sociedade, modificando as relações sociais, as atividades de trabalho, a atividade econômica e, principalmente o acesso à informação e ao conhecimento, ressignificando e transformando *as novas formas de relação com o saber*.

O que caracteriza a atual revolução tecnológica não é a centralidade de conhecimentos e informação mas a aplicação desses conhecimentos e dessa informação para a geração de conhecimentos e de dispositivos de processamento/comunicação da informação, em um ciclo de realimentação cumulativo entre a inovação e o uso. [...] O termo *sociedade da informação* enfatiza o papel da informação na sociedade (CASTELLS, 2002, p. 65).

Há de se considerar que esta não é a única forma específica de utilização do ciberespaço para a implantação de um museu virtual, completamente digital, sem correspondência no mundo físico, no qual os documentos que compõem o seu acervo são também totalmente virtuais.

Um museu totalmente criado no ciberespaço, com objetos museológicos especialmente criados para ele, capazes de colocar em cena as questões associadas aos direitos sociais e individuais associados à informação, pode assumir diferentes formas. Por isso a proposta do MUVI inclui a utilização da tecnologia disponível na web capaz de ser aplicada a qualquer bem cultural imaterial. Além de atender às diferentes necessidades estéticas e sistêmicas, proposto desta forma, o MUVI se torna um museu atemporal, capaz de atravessar o tempo, pois consegue se adaptar facilmente às inovações tecnológicas. Desde que não possua um espaço físico correspondente e apresente as características

apontadas pelo Ibram, independente da tecnologia utilizada, ele não se afasta da proposta de modelo elaborada por esta pesquisa.

O MUVI – Paneleiras de Goiabeiras constitui-se num modelo pensado exclusivamente a partir das necessidades das Paneleiras de Goiabeiras, com vistas à valorização da sua memória e o desenvolvimento de ações de Educação Patrimonial. Para isso utilizou-se de um serviço gratuito de construção de plataformas, de fácil acesso na rede mundial de computadores: o wix.com. E assim pode ser, num futuro próximo, ampliado, de acordo com uma nova tecnologia disponível. A escolha do wix se deu pela facilidade de construção de ambientes digitais proporcionada por esta plataforma, toda descrita em português e a facilidade de navegação proporcionada, além das ferramentas disponibilizadas. Nesta investigação optou-se pela criação do museu a partir desta possibilidade, todavia, dependendo das novidades encontradas no futuro poderá ser utilizada no MUVI uma outra tecnologia de criação de ambientes virtuais, desde que seja gratuita, de fácil acesso e esteja disponível na rede mundial de computadores. Dentro da proposta de museu virtual aqui apresentada o importante é a criação, em ambiente digital, de uma estrutura que cumpra a função de uma instituição museológica e não a base tecnológica utilizada.

Há de se considerar a necessidade de haver, por parte do grupo a necessidade de apropriação da tecnologia disponível. Aí reside a relatividade desta proposta que requer habilidades específicas no uso da técnica disponível no momento de criação do museu. No caso do modelo aqui apresentado, a plataforma escolhida é de fácil manuseio e autoexplicativa. Mesmo assim, no que diz respeito à alimentação de conteúdo e inserção de dados novos, ou seja, recebimento de acervo e modificação das exposições, foi produzido e entregue ao grupo de artesãs um manual de utilização do museu, uma espécie de passo a passo para as modificações futuras, visando auxiliar, tanto o processo de gestão quanto o desenvolvimento de atividades futuras (apêndice 4).

Vale lembrar que, se de um lado a velocidade das mudanças tecnológicas e a preocupação com o acesso democrático à informação determinam uma corrida frenética em busca da instrumentalização e da criação de propostas visando ampliar cada vez mais as possibilidades de utilização do ciberespaço, de outro, torna-se mais importante a cada dia, uma reflexão profunda que vai além da questão do acesso, que é a discussão acerca do direito a essa informação, ao direito de guardá-la ou divulgá-la, assegurando os direitos culturais e os direitos à cidadania, passando pela proteção aos bens culturais. Neste sentido, o MUVI – Paneleiras de Goiabeiras se apresenta como um espaço de construção e afirmação da cidadania.

Diante dos caminhos percorridos durante a pesquisa, em busca de respostas para as indagações que perpassam toda esta análise, este capítulo apresenta o traçado que nos levou à proposição de um modelo de museu virtual como instrumento facilitador para o trabalho de educação patrimonial.

5.1 A proposta de criação do Museu Virtual do Patrimônio Imaterial das Paneleiras de Goiabeiras

É preciso saber que o museu, o patrimônio, a memória e a educação tiranizam, aprisionam, acorrentam e escravizam os olhares incautos e ingênuos. É preciso coragem para pensar e agir a favor, contra e apesar do museu, do patrimônio, da memória e da educação. É preciso enfrentá-los com o desejo de ressignificação e antropofagia, com a coragem dos guerreiros que estão prontos para a devoração. (CHAGAS,2006)

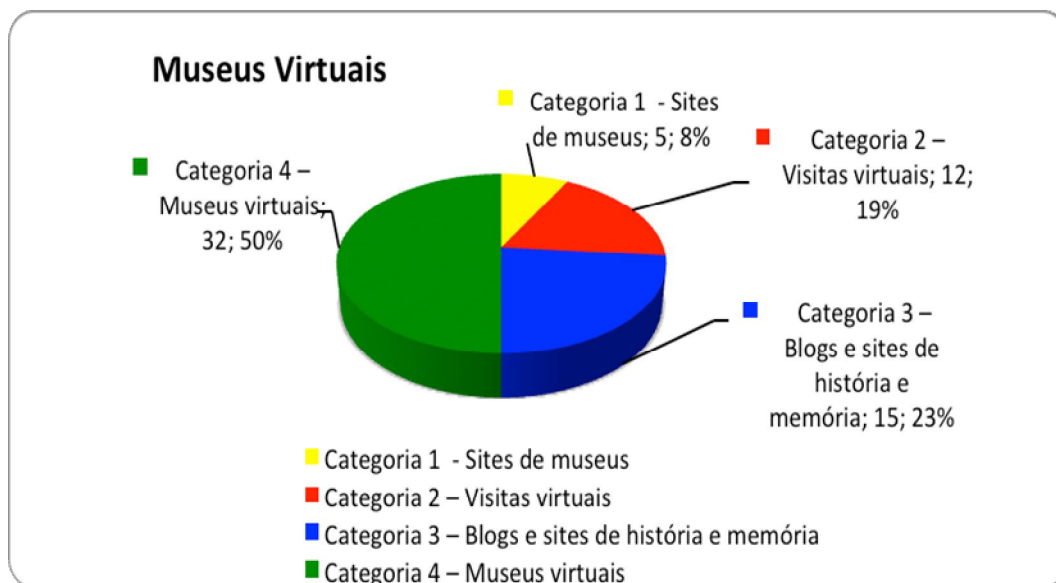
Para chegar ao modelo do MUVI, na primeira etapa desta pesquisa, com base nas categorias estabelecidas especialmente para esta análise, apresentadas no segundo capítulo desta tese, em busca de pontos coincidentes que nos conduzissem a uma configuração que abarcasse todas as questões discutidas especialmente no que diz respeito à Educação Patrimonial, com o intuito de traçar um panorama da realidade encontrada na web, passamos a análise individual de cada plataforma virtual.

Buscamos, por meio do seu histórico de cada museu analisado, compreender como seu deu a sua elaboração e, a partir dos objetivos descritos neles mesmos, perceber ao que servem, ou seja, entender o motivo pelo qual foram construídos e desta forma, mesmo que indiretamente, nos aproximarmos da concepção de museu virtual colocada por trás de cada uma das iniciativas. Esta análise interferiu diretamente na construção do modelo uma vez que explicitou algumas das características consideradas essenciais dentro da proposta apresentada.

Conforme pode ser observado no quadro abaixo, a grande maioria das plataformas digitais analisadas possui alguns dos requisitos necessários para fazer parte da *categoria 4 – museus virtuais*, ou seja, a maior parte delas se configura em instituições que possuem personalidade jurídica própria ou então se encontram vinculadas a outra instituição com personalidade jurídica, são abertas ao público e estão a serviço da sociedade, conforme mostra o gráfico 2. São plataformas digitais que cumprem as funções museológicas e apresentam pelo menos uma das características indicadas pelo Ibram. Além

disso, buscam reproduzir uma experiência de visitação conforme aquelas realizadas em um espaço físico e desenvolver, sobretudo, um trabalho permanente com o patrimônio cultural nas suas mais diversas manifestações.

GRÁFICO 2 – Distribuição dos resultados agrupados pelas categorias de análise

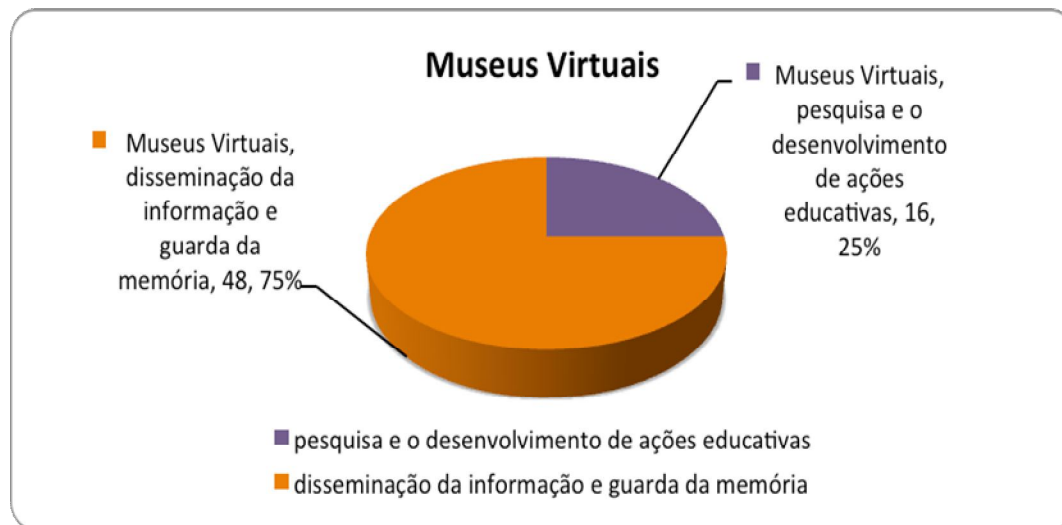


Fonte: Elaborado pela autora.

Observados os museus virtuais dentro das categorias estabelecidas, passamos então para uma segunda questão que esteve permanentemente implícita na construção deste panorama: as ações educativas. Foram analisadas, desde as atividades oferecidas por cada uma das instituições, até as possibilidades apresentadas por elas para o desenvolvimento deste tipo de proposta, pois ainda que não esteja claramente dito na descrição dos objetivos do museu, tais possibilidades podem estar implícitas no processo de utilização da plataforma dependendo do olhar que for lançado às informações ali disponibilizadas.

Do conjunto dos 64 museus virtuais nacionais e internacionais sistematizados para a análise, apenas 16, (25%) do total, apresentaram na sua proposta de criação ou nos objetivos descritos, a intenção explícita ou mesmo uma preocupação direta com a pesquisa e o desenvolvimento de ações educativas. A grande maioria, conforme foi verificado, os outros 48, (75%) do total voltada para a guarda da memória e construído com vistas à disseminação da informação, conforme mostra o quadro a seguir:

GRÁFICO 3 – Distribuição dos resultados obtidos agrupados pelo objetivo da proposta.



Fonte: Elaborado pela autora.

Considerando que, como todo museu, de alguma forma, a relação com a educação se estabelece em algum momento, o que foi possível verificar, no caso das plataformas digitais consideradas museus virtuais diz respeito à sua interface direta com o desenvolvimento de ações educativas, pois o interesse maior da análise foi buscar referências das possibilidades de desenvolvimento deste tipo de ação nos museus virtuais.

Observamos que para a construção do modelo apresentado seria necessário criar uma possibilidade de construção de uma plataforma virtual que fosse de livre acesso e que, sem um correspondente físico, fosse capaz de exercer todas as funções estabelecidas na categoria 4 desta análise, incluindo o desenvolvimento de ações educativas, especificamente voltadas para o trabalho de educação patrimonial. Um modelo que servisse às comunidades mais tradicionais detentoras do título de patrimônio cultural imaterial, no sentido de se fazer conhecer tanto localmente quando fora da região onde estão estabelecidas com o objetivo de contribuir para a sua salvaguarda. Isso, utilizando uma tecnologia digital de fácil manuseio e acessível a todo tipo de público tanto pela gratuidade quanto pela facilidade do acesso.

Pois bem, definidas as características presentes para um modelo possível de museu virtual, considerando tanto as possibilidades tecnológicas quanto as funções que um espaço deste tipo deve ter, incluindo aí a parte educativa, procuramos então desenvolver melhor a ideia de criação do MUVI, um museu virtual voltado para o patrimônio imaterial brasileiro, capaz de abrigar informações sobre os bens culturais imateriais reconhecidos

oficialmente no país, cujo modelo apresentado por esta tese refere-se ao primeiro bem cultural registrado no Brasil, o ofício das Paneleiras de Goiabeiras.

Para se apresentar como Museu Virtual do Patrimônio Imaterial Brasileiro o MUVI se propõe a disponibilizar, como conteúdo, informações sobre os bens culturais imateriais brasileiros transformadas em objetos digitais, considerando textos imagens e sons. São muitos os bens reconhecidos e outros tantos que ainda se encontram em processo e o ideal, portanto, seria que todas as informações partissem de um mesmo lugar, ainda que pudessem se apresentar de forma individualizada no que diz respeito a cada um dos bens.

Considerando a participação da comunidade na construção do MUVI, dado que ele se refere a bens culturais diversos e a grupos sociais diversos, o interessante seria que cada um deles pudesse ter o seu próprio MUVI e, neste sentido, nada melhor do que apresentar a estes grupos a possibilidade de criar o seu próprio museu virtual, um modelo concebido na perspectiva de um espaço museológico, considerado a ação educativa, que se insere na ótica do desenvolvimento de propostas de educação Patrimonial. Um espaço de disponibilização de informações acerca da memória das práticas e também dos dos grupos detentores do bem cultural. Trata-se de de uma possibilidade de reunião de informações em torno de um mesmo objetivo, centralizada na forma de configuração MUVI, uma espécie de guarda-chuva de museus criados dentro de um mesmo ponto de vista.

Para fazer parte do MUVI, conforme os parâmetros apresentados nesta pesquisa, as plataformas digitais, aqui compreendidas como museus virtuais, devem possuir as características e funções da categoria 4 (vide quadro), e devem ser construídas com base em modelos de plataformas digitais de uso gratuito disponibilizados na internet, como por exemplo o o Wix³⁰, escolhido para a construção do modelo aqui apresentado e usar da tecnologia digital para a criação dos objetos que irão compor o acervo do museu: fotos, vídeos, sons e textos.

Na sua base, o Museu Virtual do Patrimônio Imaterial (MUVI) constitui-se, na verdade, de um grupamento de museus, independentes entre si, que oferecem ao visitante um modelo definido de conteúdo que valoriza o patrimônio cultural brasileiro e permite o desenvolvimento de ações educativas. Vale destacar que não se trata de uma propoista de craiação de uma rede de museus uma vez que os mesmos não se encontram interligados. Para fazer parte do MUVI a plataforma digital deve ter como tema um bem cultural imaterial, cumprir os critérios de adesão estabelecidos e se interessar por fazer parte do grupo.

³⁰ www.wix.com

Na página de início deve trazer descrição da missão proposta que é promover a difusão de informações sobre os bens culturais imateriais reconhecidos como patrimônio nacional e o objetivo de estimular a investigação e a geração de conhecimentos sobre antigas tradições e práticas culturais brasileiras.

Para a construção do modelo aqui apresentado, MUVI – Paneleiras de Goiabeiras, buscamos o diálogo com a comunidade e, num primeiro momento perceber a real necessidade e o interesse das artesãs na construção de um museu virtual. Na sequencia procuramos trazer para o museu a memória da antiga prática com base nos depoimentos delas, ou seja, a história que passou por gerações e atualmente faz parte do cotidiano do grupo de mulheres capixabas.

Para tanto, conforme referimos anteriormente, fomos a campo com dois objetivos: buscar documentos que pudessem embasar a construção de um histórico do ofício e do seu reconhecimento como pratica cultural e também criar objetos para compor o acervo e a exposição permanente do museu.

A Associação das paneleiras de Goiabeiras possui hoje aproximadamente 80 artesãs cadastradas. Destas, por volta de 50 ainda encontram-se na ativa, ou seja, produzindo panelas. É que parte delas já se encontra em idade avançada e não mais modelam barro, nem no galpão e nem em casa. Das 50 paneleiras cadastradas que encontram-se ainda em atividade, 37 trabalham no galpão das paneleiras e 13 nos quintais das suas casas. No levantamento de dados desta parte da pesquisa, durante o trabalho de campo, na visita ao Galpão das Paneleiras em Goiabeiras Velha, encontramos 29 paneleiras em plena atividade que foram convidadas a responder, individualmente, um questionário com seis questões (apêndice 2), em busca de dados que pudessem nortear a investigação que estava sendo proposta.

Buscamos saber desde quando elas realizam este tipo de trabalho, com quem aprenderam, qual a opinião de cada uma a respeito do reconhecimento do ofício e de todo o processo que envolveu o recebimento deste título, se elas possuíam acesso à internet, se sabiam o que era um museu virtual, a sua opinião a respeito da construção de um museu virtual das paneleiras e, o mais importante: o que é que não poderia faltar neste museu.

De posse dos dados sistematizados, conforme apresentado no gráfico abaixo, foi possível observar que no universo das 29 paneleiras entrevistadas, a maioria (22) ou seja, 75%, possuíam acesso à internet. Grande parte internet móvel, acessada ali mesmo no galpão pelo telefone, por meio do qual trocam mensagens, enviam imagens e textos utilizando aplicativos conhecidos e navegando pelas redes sociais.

GRÁFICO 4 – Distribuição dos que possuem acesso à internet



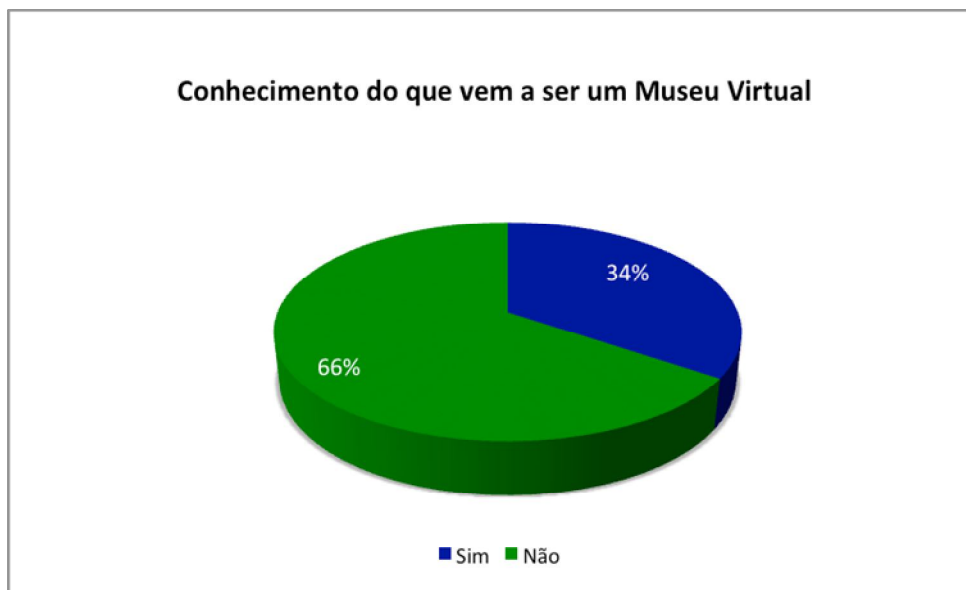
Fonte: Elaborado pela autora.

Constatamos assim que, independente da faixa etária em que se encaixavam, as artesãs estavam habituadas com o uso diário da internet, especialmente pelo telefone. Todavia, mesmo tendo acesso imediato à rede mundial de computadores e estando acostumadas a trocar informações instantâneas por meio dela, no que diz respeito à compreensão ou ao conhecimento do que vem a ser um museu virtual observamos que este número foi bastante reduzido, conforme apresentado no gráfico 5.

Pudemos perceber que a internet é utilizada por elas muito mais no telefone como um meio de comunicação e interação social, poucas informaram sobre a utilização da internet para pesquisas ou mesmo entretenimento. Nem mesmo o acesso à sites conhecidos de notícias parece ser um hábito cotidiano. Sabem utilizar instrumentos de busca e procuram as informações conforme demanda, de acordo com uma ou outra necessidade surgida no dia a dia. O telefone e o acesso à internet funcionam como possibilidades permanentes que possivelmente terão o seu uso ampliado na medida em que se fizerem mais essenciais à rotina diária das artesãs. O importante foi constatar que o grupo possui acesso ao universo digital e estava devidamente esclarecido, apresentando até uma certa intimidade no que diz respeito à utilização das tecnologias de informação, na navegação pela rede mundial de computadores visitando sites, utilizando aplicativos e consultando plataformas disponibilização de informações. O que ficou claro, entretanto, foi a necessidade de clarear, teoricamente, para elas, a definição de museu virtual conforme utilizada nesta pesquisa para que então elas pudessem opinar sobre a possibilidade de

construção de um museu virtual com informações sobre a memória do ofício das Paneleiras de Goiabeiras.

GRÁFICO 5 – Distribuição dos sujeitos que compreendem o que é um Museu Virtual



Fonte: Elaborado pela autora.

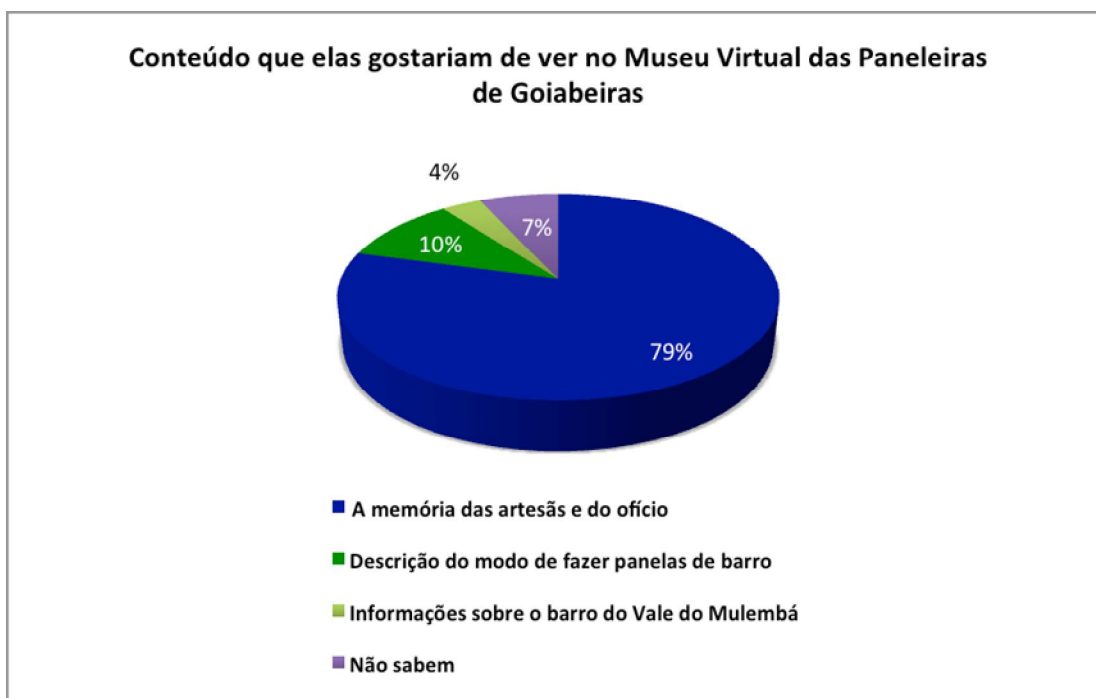
Depois de esclarecidas sobre o que se compreende neste trabalho como museu virtual, questionadas sobre a possibilidade de criação do MUVI – Paneleiras de Goiabeiras as artesãs capixabas foram unâimes em incorporar a ideia, tanto por compreender o museu virtual um instrumento de divulgação de si, quanto da memória das antigas paneleiras e do trabalho artesanal da produção de painéis no galpão. Neste caso, foi possível perceber o interesse imediato pela proposta compreendida como uma alternativa diante da necessidade, apontada por elas, da criação de instrumentos de difusão de informações sobre si e sobre o seu ofício, tanto por compreender a importância do mesmo para as gerações seguintes quanto por tentar fazer parte de uma incipiente indústria criativa no estado do Espírito Santo.

Neste sentido, demonstraram preocupação com o conteúdo a ser disponibilizado no museu salientando a necessidade de difundir informações sobre a memória da antiga prática cultural e das antigas paneleiras. Esta última, percebida por elas como uma obrigação e por isso a promoção de ações educativas foi considerada essencial.

Na sequência opinaram sobre conteúdo da plataforma e dispuseram-se a fornecer maiores informações, sons e imagens, no sentido da construção dos objetos

museológicos para compor o acervo do museu virtual. Conforme demonstrado no quadro abaixo, 23 paneleiras, 79% do universo pesquisado, apontaram para a necessidade de focar no museu virtual a memória do ofício e das antigas artesãs, as detentoras do conhecimento repassado por gerações. Isso demonstra o valor que esta memória tem para elas, uma memória guardada no interior do grupo social, atualmente transformada em meio de vida e sustento para as famílias envolvidas na fabricação de panelas de barro.

GRÁFICO 6 – Conteúdo que as paneleiras gostariam de ver no Museu Virtual



Fonte: Elaborado pela autora.

Participaram desta fase da pesquisa mais de 50% do total de paneleiras que estão na ativa. Do universo destas 29 paneleiras ouvidas, foram escolhidas 5, 10% do conjunto das artesãs que ainda se encontram em atividade, para uma entrevista, gravada como depoimento a partir de um esquema de roteiro (apêndice 1) que mais tarde se transformou em um documento oral utilizado no sentido de alicerçar a escrita da história destas mulheres e do seu ofício. Ouvimos a presidente da Associação das Paneleiras de Goiabeiras, uma das herdeiras do modo de fazer panelas, conforme mostrado no capítulo anterior, duas artesãs que exercem o seu ofício no galpão, possivelmente a mais nova e a mais antiga do grupo, uma paneleira que trabalha em casa, desvinculada do processo de

trabalho do galpão e por fim um homem “paneiro”, um artesão filho de antigas paneleiras e marido de uma artesã que atualmente vive de fazer painéis.

Com base nestes depoimentos transformados em documentos, alguns deles também convertidos em objetos museológicos, iniciamos a elaboração do MUVI – Paneleiras de Goiabeiras seguindo os critérios estabelecidos anteriormente. O primeiro passo foi a escolha do modelo de plataforma virtual que iria abrigar o museu, dentro do conjunto de ferramentas oferecidas pela plataforma wix.com. Na sequência, foram definidos os ambientes: salas de exposição, acervo, atividades pedagógicas e loja do museu. Vale destacar a presença da loja, uma solicitação das artesãs dado o seu interesse na divulgação do trabalho de confecção de painéis de barro artesanais, com vistas à inserção da sua produção na indústria criativa do Estado do Espírito Santo. Por sugestão delas, a partir de uma ideia da Jocélia, foi criado este espaço que tem como objetivo promover uma possível venda de produtos relacionados ao museu, em especial as painéis.

Definidos os espaços, a navegação e, os objetos a serem disponibilizados por ambiente, escolhidas as cores e todas as outras indicações estéticas necessárias para dar início à criação do espaço museológico virtual, passamos à efetiva construção do MUVI-Paneleiras de Goiabeiras.

Primeiramente foi criado o desenho de uma página inicial correspondente à entrada de um museu físico na qual estão dispostas informações acerca do museu virtual como uma descrição do que vem a ser o espaço museológico e quais são os seus principais objetivos. Um espaço de apresentação do museu no qual o visitante é convidado entrar e a partir dali, conhecer todo o espaço, passando pelas salas/galerias entrando em contato com os objetos museológicos agrupados por temas.

Nesta página inicial, que pode ser acessada pelo endereço <http://muvibr.wix.com/muvi>, encontra-se a logomarca do MUVI acompanhada por um texto de apresentação, transcrito abaixo, e imagens do bem cultural a que se refere o museu, neste caso, imagens das paneleiras e do processo de confecção de painéis, alguns dos objetos que podem ser encontrados nas salas/galerias do MUVI – Paneleiras de Goiabeiras.

O Museu Virtual do Patrimônio Imaterial - MUVI - constitui-se num conjunto de museus, independentes entre si, que oferecem ao visitante um modelo definido de conteúdo que valoriza o patrimônio cultural brasileiro e permite o desenvolvimento de ações educativas.(...) O MUVI tem como missão promover a difusão de informações sobre os bens culturais imateriais reconhecidos como patrimônio nacional e o objetivo de estimular a investigação e a geração de conhecimentos sobre antigas tradições e práticas culturais brasileiras. (...) Neste espaço você encontrará informações sobre o primeiro bem cultural imaterial reconhecido patrimônio nacional: o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras.

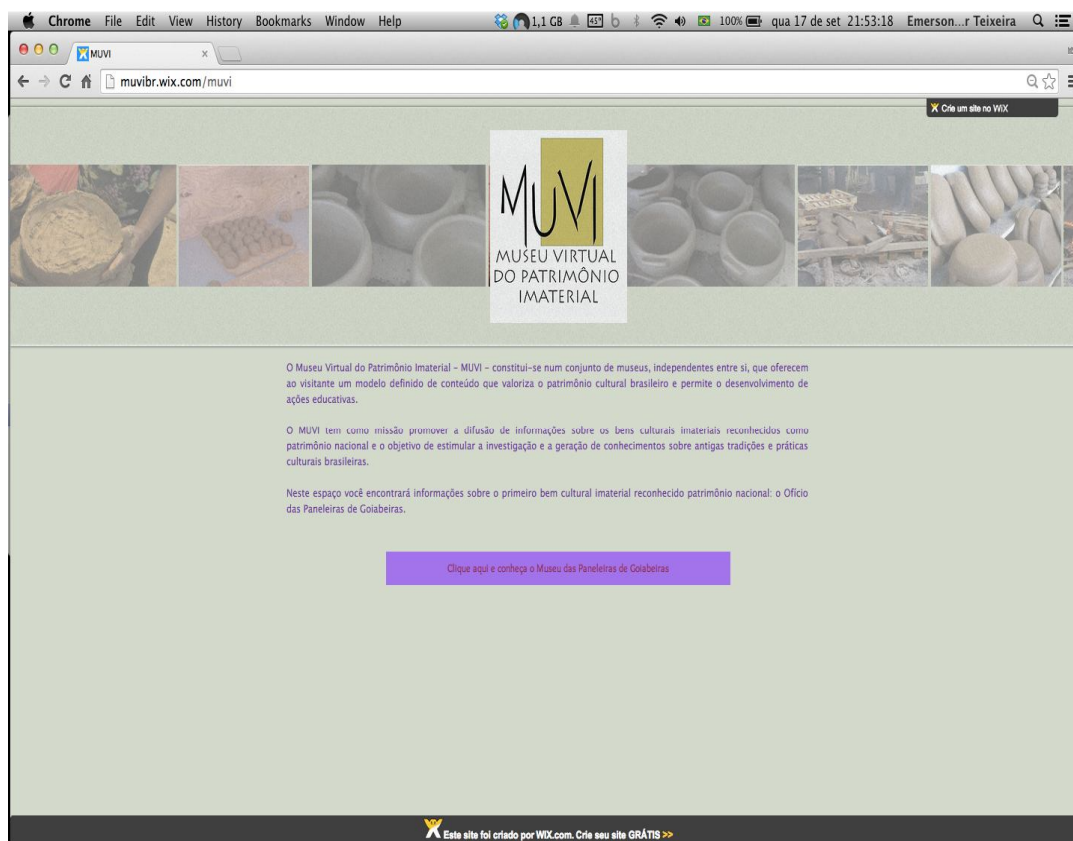


FIGURA 5 - Portal de entrada

A visita ao museu virtual começa a partir do início da navegação. Aceito o convite, o visitante então passa para a próxima página, correspondente ao hall de entrada. Uma vez dentro do museu virtual é dado a ele a opção de começar a visita pela sala que mais lhe interessar. Com um clique ela vai de uma a outra. As salas/galerias foram criadas a partir de temas cuja divisão foi inspirada nas etapas do processo de produção das panelas de barro do Vale do Mulembá. O visitante pode começar o seu percurso por elas tanto pela sala/galeria correspondente ao final do processo como pela que corresponde ao início. Ao final, entretanto passará sempre pela sala das atividades pedagógicas, assim como pela lojinha do museu.

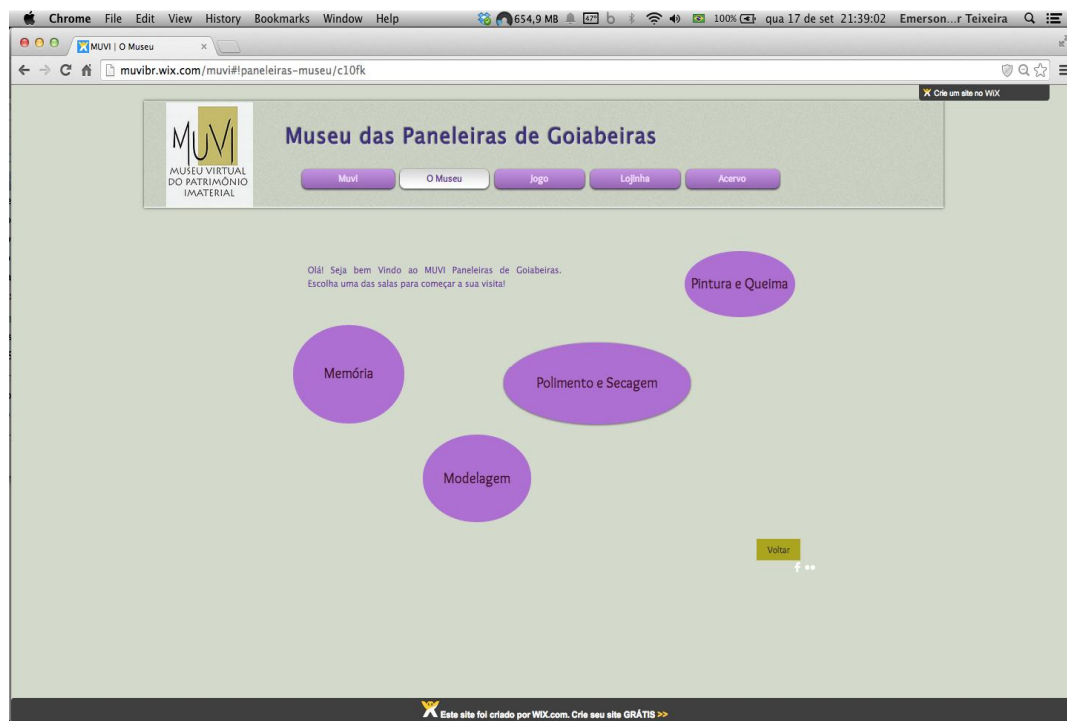


FIGURA 6 – Início da visita

Conforme a definição dos espaços determinada pela pesquisa, foram criadas quatro salas com exposições temáticas: *Memória*, *modelagem*, *secagem* e *polimento*, *queima* e *tintura*, todas com objetos digitais em exposição. Nelas é possível encontrar textos, sons e imagens de cada uma das etapas do processo de forma a permitir que por meio da visita seja possível conhecer tanto a técnica quanto a memória dessa técnica. Nos textos e fotos e, especialmente nos objetos audiovisuais (pequenos vídeos com partes das entrevistas com as artesãs de Goiabeiras Velha) encontram-se as informações detalhadas sobre cada uma das etapas, assim como o seu histórico, conforme relatado nas entrevistas pelas próprias detentoras do conhecimento tradicional que se dispuseram a contribuir na confecção dos objetos museológicos virtuais.

A opção pela criação das salas/ galerias foi norteador pela análise dos documentos orais e deu-se no sentido de apresentar todo o processo de confecção das panelas de barro conforme ele foi exaustivamente descrito por cada uma das panelas entrevistadas que fizeram questão de afirmar a importância deste detalhamento e desta descrição para a salvaguarda deste conhecimento pois, de acordo com elas, só se aprende a fazer panelas de barro olhando. Foi assim que elas aprenderam e acreditam que é assim que deve continuar a transmissão das informações acerca deste ofício. De acordo com elas é preciso ver e ver muitas vezes para depois começar a *brincar* com o barro até chegar ao

ponto de iniciar a feitura de uma peça, seja ela panela ou tampa. Existe primeiramente a necessidade de desenvolver uma certa intimidade com o barro e o processo de modelagem.

A primeira sala/galeria a ser criada foi a Sala da Memória. Vale destacar que o cuidado com a divulgação da memória do ofício assim como a memória das antigas paneleiras foi uma das preocupações mais presentes nos depoimentos das artesãs entrevistadas. Trata-se de um tema que interessa a elas mais até que a divulgação do ofício que lhes dará a possibilidade de ampliar seu mercado para a venda das panelas de barro. Na análise das entrevistas foi possível perceber o quão foi importante para elas este reconhecimento e como a valorização do modo de fazer panelas é percebido como uma necessidade.

Neste sentido, foram favoráveis ao desenvolvimento de ações educativas, especialmente em se tratando do caso do museu e a possibilidade de geração de conhecimento sobre o antigo modo de fazer panelas de barro. Um aprendizado *de geração*, como elas dizem. Interessa-lhes continuar passando este conhecimento tradicional para que ele não se perca e o ofício possa ser realizado de forma continuada. Para tanto, fazem convênios com instituições e escolas interessadas em levar estudantes para conhecer o ofício do modo de fazer panelas. Seu galpão está sempre aberto para a difusão deste tipo de informações. Entendem o museu como uma continuidade disso e, como tal, aberto à este tipo de atividade.

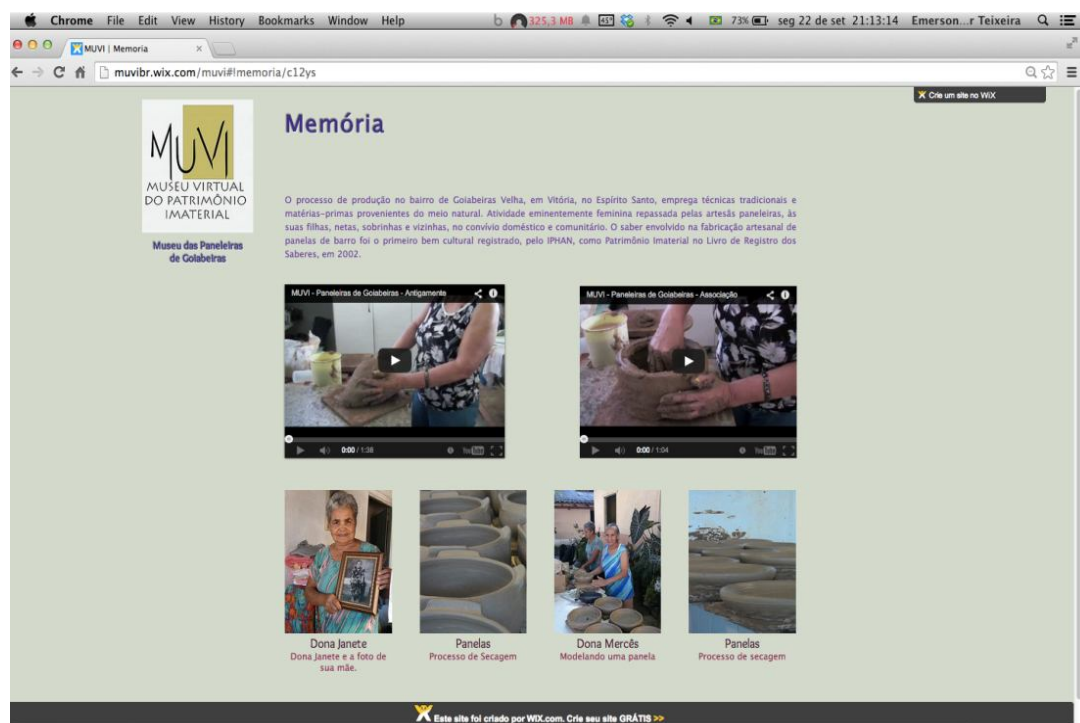


FIGURA 7 – Sala da Memória

Assim como outros tipos de instituições museológicas o MUVI também possui um lugar específico para guardar o seu acervo. Ao entrar na plataforma, conforme já foi dito, o visitante tem a possibilidade de escolher começar a sua visita conhecendo o acervo do museu. Neste caso irá conhecer objetos que não se encontram expostos de uma forma ordenada e nem divididos por temas como no caso das salas de exposição. São objetos que estão agrupados em um espaço especial e que podem ser transferidos de lá periodicamente para ocupar as salas/galerias, de acordo com as decisões do grupo gestor, equipe responsável pela gestão do museu.

Na sala/acervo estão as informações necessárias aos visitantes para que possam enviar novos objetos (textos, fotos digitais ou vídeos) por meio de um endereço eletrônico paneleirasdegoabeiras@gmail.com. São descritas também as especificidades técnicas dos objetos a serem recebidos

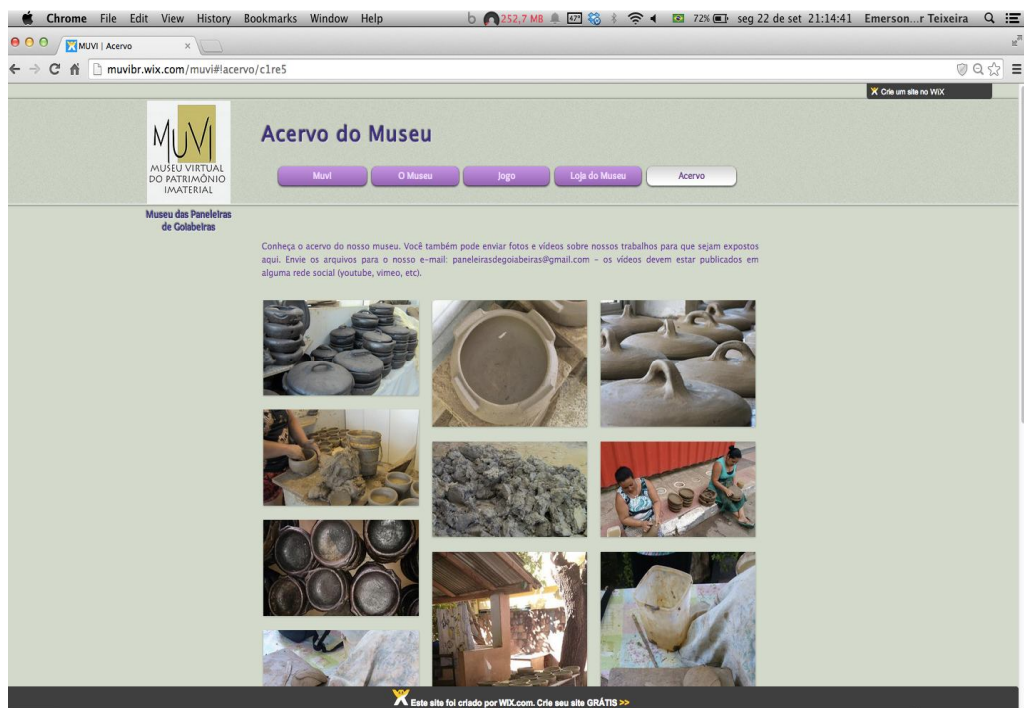


FIGURA 8 – Acervo

Ao final, o visitante é convidado a participar de uma atividade pedagógica, um jogo de perguntas e respostas com base no tema das exposições. Uma atividade construída com base no conteúdo disponibilizado e a partir das possibilidades tecnológicas oferecidas pela plataforma de desenvolvimento.

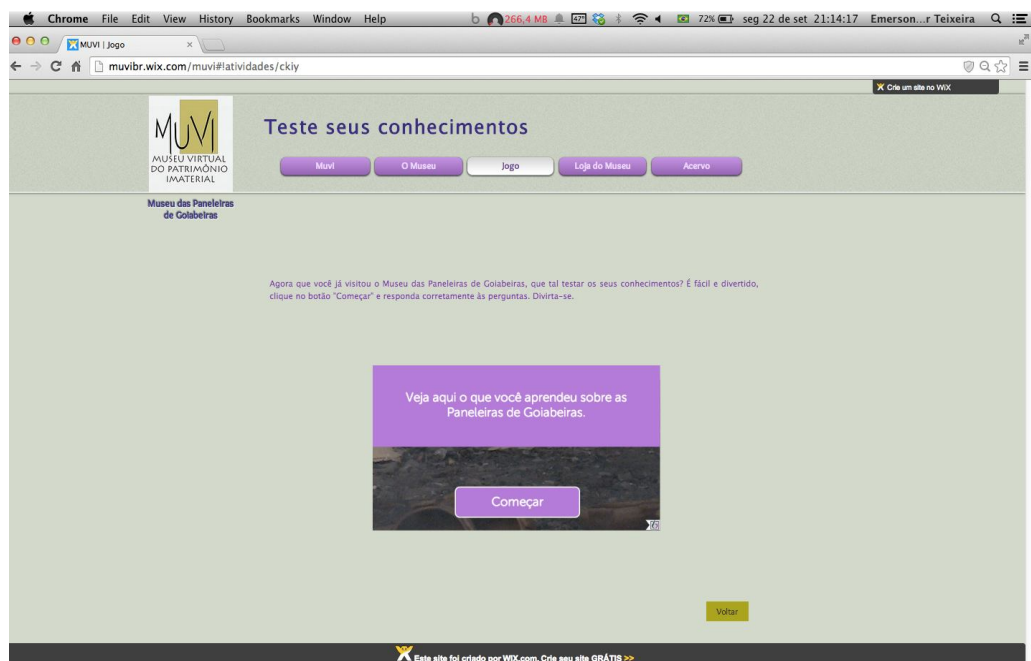


FIGURA 9 – Atividade Pedagógica



FIGURA 10 – Loja do Museu

A última etapa da visita passa pela loja do museu, conforme já foi dito, uma solicitação das Paneleiras de Goiabeiras revelada nas entrevistas. Neste espaço o visitante

encontra informações para contato e o endereço do Galpão das Paneleiras . Se quiser, pode procurá-las para adquirir produtos, agendar uma visita ou mesmo uma explicação presencial sobre o modo de fazer panelas de barro. Esta é uma tarefa periodicamente realizada pelas artesãs. No sentido de contribuir para a valorização da prática cultural foram criadas algumas oficinas que se transformaram num outro produto oferecido por elas, que ultrapassa a produção de panelas em si. Cientes da importância do ofício para a comunidade do grupo social, seja como referencia cultural ou pela sua inserção no mercado produtivo e a geração de renda, seguem em busca de uma divulgação cada vez maior. Daí a preocupação com a criação da loja do museu.

Vale destacar também a atenção dispensada à criação do espaço de acervo e o recebimento de novos objetos virtuais conforme as instruções já descritas e desde que estejam acompanhados por uma carta de doação, necessária para que eles possam fazer parte do conjunto de objetos do museu. A ideia é possibilitar a renovação periódica das salas/galerias, conforme apêndice 4, num processo dinâmico de desenvolvimento da Educação Patrimonial.

Neste sentido, o modelo proposto cumpre o propósito de servir de local de guarda de referências importantes para o grupo de artesãs. Se os museus foram criados a partir dessa necessidade conforme vimos anteriormente, ao longo do tempo foram assimilando novas funções como o papel social incorporado nos tempos atuais que amplia o foco na direção da questão educativa e especialmente a Educação Patrimonial.

6- CONCLUSÃO

Conforme apresentado nesta tese, após a ampliação do conceito de patrimônio cultural, numa nova perspectiva possibilitada pelo olhar antropológico do conceito de cultura, estudos e teorias que regulam e recomendam ações relativas aos bens culturais tem apresentado uma preocupação maior com o trabalho educativo no sentido de incentivar a disseminação das informações e do conhecimento sobre bens culturais imateriais promovendo a sua valorização e, conseqüentemente a sua proteção. Cresce a cada dia a necessidade de obtenção de novos instrumentos capazes de facilitar o trabalho de educação patrimonial, realizado a partir das orientações dos órgãos regulamentadores da proteção ao patrimônio cultural, reconhecidos mundialmente como o caminho mais adequado no âmbito das políticas públicas, especialmente no que se refere às ações relativas aos locais de guarda da memória e das referências culturais.

É fato, que a partir da inserção das tecnologias virtuais nos museus, novas possibilidades se abriram para o desenvolvimento de ações educativas com o objetivo de promover uma maior aproximação do cidadão com o seu patrimônio cultural. Ainda que as propostas de ampliação das ações museológicas voltadas para o processo educativo já existissem desde o final do século XIX, foi no final do século XX, que elas adquiriram maior força dada a transformação conceitual pela qual passou o museu.

Com a inclusão destas novas possibilidades digitais, elementos desafiadores foram impostos para o desenvolvimento de propostas de Educação Patrimonial com o objetivo de contribuir para a salvaguarda dos bens culturais, especialmente os imateriais, dada a suspensão do binômio tempo e espaço proporcionada pelo universo virtual. Para além da ampliação da velocidade das comunicações e do acesso à informação, novas relações são possíveis por meio da Web e uma delas diz respeito à possibilidade de criação de museus virtuais conforme o modelo aqui apresentado. A tecnologia é a ferramenta que permite a construção deste tipo de museu possível de ser visitado de qualquer lugar por meio da utilização de um computador.

Por mais que ainda não exista um conceito consolidado, conforme demonstrado na análise dos museus virtuais da primeira etapa da pesquisa e discutido nos capítulos anteriores desta tese, iniciativas de criação de espaços museológicos virtuais tem sido reconhecidas por instituições e organismos importantes em nível nacional e internacional. Entretanto esta não é uma classificação fácil. No caso da classificação divulgada pelo Ibram, uma das listas de museus virtuais consultadas, uma observação bem clara no texto remete-nos à questão conceitual dos museus virtuais e evidencia a falta de uma noção consolidada do termo. Na publicação, a instituição se exime de qualquer responsabilidade no que diz

respeito ao cadastro dos museus nesta categoria. Isso com base na justificativa da falta de controle no cadastramento das instituições dado que o mesmo é realizado pelos próprios museus virtuais.

Diante da necessidade de abarcar informações sobre bens culturais imateriais permanentemente reconhecidos num processo contínuo dentro da política pública de proteção ao patrimônio cultural brasileiro desenvolvido pelo Iphan, o MUVI se apresenta como um modelo de museu virtual, ou, um conjunto de museus virtuais integrados com possibilidade de transformação permanente. Apresenta-se como um modelo de museu virtual porque cumpre todas as funções museológicas conforme aquelas definidas pelo Ibram em ambiente digital que difere dos outros museus virtuais pela sua própria proposta de criação especificamente elaborada a partir da memória guardada no interior dos grupos culturais detentores dos bens culturais imateriais, dentro do objetivo da promoção de ações de educação patrimonial.

No caso do MUVI, ele próprio se configura como um instrumento para o desenvolvimento de propostas de educação patrimonial especialmente se considerarmos a especificidade do patrimônio cultural imaterial, a sua diversidade e a possibilidade de sistematização e difusão de informações sobre os bens culturais reconhecidos e a contribuição direta para a sua salvaguarda, uma vez que esta é uma das condições expressas para a elaboração do Plano de Salvaguarda dentro da metodologia criada pelo Iphan.

Neste sentido o MUVI – Paneleiras de Goiabeiras também se apresenta, no âmbito da educação, como um importante arsenal, se compreendido na perspectiva da instrumentalização dos educadores, por ampliar a possibilidade de interação dos visitantes com os objetos do museu, dialogando por entre as memórias das paneleiras e a memória dos registros oficiais, inscrita nos documentos do Iphan por meio de um trabalho de mediação que vai além da simples reprodução de informações.

Diante disso, cabe perguntar que memórias este patrimônio cultural reconhecido no ofício das Paneleiras de Goiabeiras efetivamente evoca nos visitantes do MUVI. Para além da memória oficial dos documentos do processo de registro, a intenção é que ele possa realmente dar voz às memórias do grupo das artesãs para que elas possam se perceber, de fato, como sujeitos da sua própria história.

É de fato apresentar uma memória construída na tradição, um importante diálogo, passível de ser percebido, entre o empirismo e a teoria no qual, podemos dizer que a vida se encarnou na teoria, pois, uma coisa é viver coletivamente repassando aos descendentes às informações e os conhecimentos, mantendo uma tradição e outra coisa é perceber que este modo de vida pode ir além e neste sentido sair do concreto, ir para o campo do abstrato

e depois retornar para o concreto em forma de bem cultural traduzido na ação cotidiana do grupo de artesãs capixabas. Uma vivência que só pode ser lida teoricamente porque perpassa todos os conceitos utilizados para ler a história dessas mulheres e do seu ofício, cuja trajetória reflete a questão da colonização brasileira e os seus desdobramentos ainda presentes no tecido social do país.

O MUVI-Paneleiras de Goiabeiras constitui-se num espaço capaz de proporcionar experiências, onde se cruzam memórias pessoais e familiares cristalizadas na memória do grupo reconstruída nos textos, sons e imagens transformados em objetos museológicos numa representação que as artesãs fazem de si mesmas. Um modelo que se enquadra dentro de um processo de construção do conhecimento sobre o patrimônio imaterial capaz de mediar a informação de forma a garantir o movimento do narrador de Benjamim.

Desta forma, apresenta-se como resposta às indagações que apontaram para esta pesquisa, pois exhibe as potencialidades do museu virtual como instrumento facilitador para a valorização do patrimônio cultural por meio do desenvolvimento de ações educativas. Demonstra de que maneira as experiências vivenciadas pelo grupo social, neste caso o grupo das paneleiras, podem se constituir como aporte para a educação patrimonial tendo como locus de aplicação e uso, um modelo de museu. Finalmente, torna claro um modo de apresentação, em meio virtual, das informações referentes a tradição cultural de um grupo social que possui o reconhecimento da sua atividade como patrimônio cultural e se constitui em objeto de políticas de proteção e salvaguarda.

Se no âmbito da museologia os museus virtuais se apresentam ainda pouco definidos conceitualmente, este trabalho vem contribuir apresentando uma nova proposta com base no olhar específico da educação patrimonial e a valorização dos bens culturais imateriais. Ainda que, conforme já foi dito, a capacidade de salvaguardar as informações e o conhecimento transformados em patrimônio cultural está, e só pode estar, garantida pela comunidade na manutenção das suas relações, instrumentos capazes de facilitar este processo, atuam como auxiliares poderosos especialmente no sentido de promover a valorização deste patrimônio cultural por meio da difusão das informações.

Neste caso o MUVI, resultado de um compromisso pactuado entre os membros do grupo social, tanto no sentido da sua existência quanto no sentido da sua manutenção, já que são eles que vão criar o museu e também eles que irão alimentá-lo e responsabilizar-se pela sua gestão, se configura num instrumento poderoso para atuar dentro do conjunto das ações de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, se aplicado no cotidiano das práticas culturais. Sua existência está condicionada ao compromisso firmado entre os atores envolvidos na sua criação. A construção do MUVI – Paneleiras de Goiabeiras só se tornou

possível em razão da adesão das paneleiras e do pacto coletivo firmado entre elas tanto no sentido da disponibilização das informações no momento da criação como na gestão futura.

Do ponto de vista científico fomenta a interdisciplinaridade ao estabelecer um diálogo entre a informação e os museus no ciberespaço considerando ações educativas com base no patrimônio cultural. Além disso, aponta para a possibilidade de aprofundar a discussão considerando a materialidade dos objetos museológicos a partir do conceito de representação. Fundamentada na perspectiva de construção de um modelo totalmente virtual que servisse aos adjetivos das ações educativas optamos por seguir explicitando, argumentando e analisando esta proposta a qual não cabe a existência de um acervo físico dado que os objetos do modelo de museu virtual aqui apresentado são imagens, sons e vídeos digitais do processo, das pessoas e das painéis.

Há de se considerar o potencial do presente estudo no sentido de repercutir no universo da criação e implementação de políticas públicas de proteção ao patrimônio cultural na medida em que pode ampliar o seu diálogo com a metodologia do processo de registro contribuindo especificamente com o processo de revalidação do título de bem cultural reconhecido. Dada a possibilidade de criação do MUVI e a própria capacidade de transformação deste modelo de museu virtual no sentido de ser permanentemente alimentável, pode constituir-se num instrumento de avaliação tanto no processo de acompanhamento do Plano de Salvaguarda quanto no processo de revalidação do reconhecimento do bem cultural imaterial como patrimônio cultural brasileiro.

Ao final, no sentido de promover a produção de conhecimento sobre a memória das práticas culturais por meio da criação de um modelo de museu virtual acredita-se contribuir para o desenvolvimento de propostas educativas mais abrangentes considerando a informação, os museus e o patrimônio cultural.

REFERÊNCIAS

7 - Referencias

ABREU, Regina e CHAGAS, Mário(orgs). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. FAPERJ. DP&A editora: Rio de Janeiro, 2003.

AGUIAR, Mariane Costalonga de; BORLINI, Monica Castoldi. Estudos de Caracterização de Argilas do Vale do Mulembá visando contribuir para a Sustentabilidade da Confecção de Panelas de Barro do Espírito Santo. In: JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 17., 2009, Rio de Janeiro. [Anais eletrônicos...]. Rio de Janeiro: CETEM, 2009.

AMEGEIRAS, Aldo, ALEM, Beatriz. *Culturas Populares Y Culturas Masivas: Los desafios actuales a La comunicación*. Prov. De Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2011.

ANDRADE, Mário. *Museus populares*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 31– Museus IPHAN. Brasília,/2005. P. 130.

ARANTES, Antonio A. Patrimônio imaterial e referencias culturais. *Revista TB*. Rio de Janeiro, 147, p.129-39, out.,2001

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda, MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: Introdução à Filosofia*. – São Paulo: Moderna, 2003.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Fundamentos da Ciência da informação: correntes teóricas e o conceito de informação. *Perspectivas em Gestão & Conhecimento*, João Pessoa, v. 4, n. 1, p. 57-79, jan./jun. 2014.

BARBOSA, Ana Mae, AMARAL, Lilian (Orgs). *Interterritorialidade, mídias, contextos, e educação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

BARELA, Liliana, MIGUEZ, Mercedes, CONDE, Luís Garcia. *Algunos apuntes sobre historia oral y cómo abordala. 1ª Ed.* – Buenos Aires: Dirección General Patrimônio e instituto Histórico, 2009.

BARRIO, Ángel Espina, MOTTA, Antônio, GOMES, Mário Hélio (Orgs). *Inovação Cultural, patrimônio e educação*.-Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

BARROS, Aidil de Jesus Paes de, LEHFELD, Neide Aparecida de Souza. *Projeto de Pesquisa: propostas metodológicas*- Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.

BARROS, José Marcio (org). *As Mediações da Cultura: Arte, Processo e Cidadania*. – Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *La Cultura Em El Mundo De La Modernidad Líquida*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. 1ªed : Fondo de Cultura Económica, 2013.

BHABHA, Homi K.. *O Local da Cultura*. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. Obras escolhidas vol.1. S.P. Brasiliense. 1985.

BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. – São Paulo: Editora Ática, 1985.

BEZERRA, Juliana *et al.* *Educação Patrimonial: histórico, conceitos e processos*. Brasília: Iphan; DAF; Cogedip; Ceduc, 2014.

BERGER, Peter L., LUCKMANN, Thomas. *A construção Social da realidade*. – Petrópolis: Vozes, 2010.

BITENCOURT, José. *A face integrada de uma moeda multidimensional: notas sobre os museus na atualidade*. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=1119>. Acesso em: 27 ago. 2013.

BONFIM, Orlando. Vitória, 05 fev. 2014. Entrevista concedida a Clotildes Madalena de Avelar Teixeira.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 2.ed. São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BITENCOURT, José. *A face integrada de uma moeda multidimensional: notas sobre os museus na atualidade*. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=1119>. Acesso em: 27 ago. 2013.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. 1988. Brasília: Senado Federal, 1988.

BRASIL. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm>. Acesso em: 28 ago. 2013.

BRASIL. Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>. Acesso em: 28 ago. 2013.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais. Brasília: MEC/SEF, 1997. (História e Geografia, 5)

BUIANI, Roberta. *Virtual museums and the Web: a dilemma of compatibility?* Toronto: York University, 2009.

BUCKLAND, M.K. Information as thing. *Journal of the American Society for Information Science*, v. 45, n. 5, p. 351-360, 1991.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues [ET AL.]. *O difícil Espelho: limites e possibilidades de uma experiência de cultura e educação*. Rio de Janeiro: IPHAN/DEPRON, 1996.

CABRAL, Ana Maria Resende. A Ciência da Informação, a cultura e a sociedade informacional. In. *Informação, cultura e sociedade: interlocuções e perspectivas*. REIS, Alcenir Soares dos Reis; CABRAL, Ana Maria Resende Cabral (Org). Belo Horizonte: Novatus, 2007.

CADERNOS DO NOSSO TEMPO: Cultura e Desenvolvimento- Fundação Nacional de Arte- Funarte: Skill Line Ltda. – Rio de Janeiro, 2000.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e Cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CARLOS, Antônio. Vitória, fev. 2014. Entrevista concedida a Clotildes Madalena de Avelar Teixeira.

CARRARA, Sergio (org). *Gênero e Diversidade na Escola: formação de professores em gênero, orientação sexual e relações étnicos- raciais*. Livro de conteúdo. Rio de Janeiro: CEPESC; Brasília: SPM. 2009.

CAPURRO, Rafael; HJORLAND, Birger. O conceito de informação. *Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v.12, n.1, p. 148-207, jan./abr.2007.

CARVALHO, Ana. *Os museus e o Patrimônio Cultural Imaterial. Estratégias para o desenvolvimento de boas práticas*. Lisboa: Edições Colibri CIDEHUS - Universidade de Évora, 2011.

CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. *As transformações da relação museu e público sob a influência das tecnologias da informação*. In. MUSAS- Revista Brasileira de Museus e Museologia/IPHAN/ Departamento de Museus e Centros Culturais. Vol2 (2006) – Rio de Janeiro – Iphan, 2006. Acesso em 22.12.2013.

CARVALHO, José Sérgio. *Educação: capital humano ou iniciação numa cultura?* Disponível em: <<http://www.blogacesso.com.br/>>. Acesso em: 02 fev. 2012.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CHAGAS, Mário. Diabruras do Saci: museu, memória, educação e patrimônio. *Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro, v. 1, 2004.

_____. Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. Disponível em: <<http://www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=145>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

_____. Museus: antropofagia da memória e do patrimônio. *Revista do Patrimônio*, Brasília, n. 31, 2005.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural*. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade; Unesp, 2001.

CHRIS, Rohmann. *O Livro das Idéias: Pensadores, teorias e conceitos que formam nossa visão de mundo*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

COLL, César, MONEREO, Charles. *Psicologia da educação virtual: aprender e ensinar com as tecnologias da informação e da comunicação*. – Porto Alegre: Artmed, 2010.

CHUVA, Márcia. Preservação do patrimônio cultural no Brasil: uma perspectiva histórica, ética e política. In: _____. NOGUEIRA, A. G. R. (Org). *Patrimônio cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012.

CRIPPA, Giulia; SOUZA, Eduardo Righini de Souza. O Campo da Ciência da Informação e o patrimônio cultural: reflexões iniciais para novas discussões sobre os limites da área. *R. Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf.*, Florianópolis, v. 15, n. 29. p. 1-23, 2010.

CRISTINA, Glória. O consciente ofício de quem mantém viva a arte regional. *A TRIBUNA*, Vitória, 21 set. 1980.

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e imaginário*. – São Paulo, SP: Editora Iluminuras, 1997.

COELHO, Teixeira. *O que é Ação Cultural*. – São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1989.

CRIPPA, Giulia; SOUZA, Eduardo Righini de Souza. O Campo da Ciência da Informação e o patrimônio cultural: reflexões iniciais para novas discussões sobre os limites da área. *R. Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf.*, Florianópolis, v. 15., n. 29. p. 1-23, 2010.

CUNHA, Newton. *Cultura e Ação Cultural: Uma contribuição a sua história e conceitos*. – São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

CURY, Isabelle (org.). *Cartas Patrimoniais*, 3ª ed. Brasília: PHAN/Ministério da Cultura. 2000.

DECAROLIS, Nelly. *El Pensamiento Museológico Latinoamericano Los Documentos Del ICOFOM LAM*. – Córdoba: ICOFOM LAM, Subcomité Regional Del ICOFOM para América Latina y el Caribe, 2006.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DA UNESCO SOBRE DIVERSIDADE CULTURAL. Adotada pela 31ª sessão da Conferência Geral da UNESCO, Paris, 02 de novembro de 2001.

DELGADO, Didice G., CAPPELIN, Paola, SOARES, Vera (orgs). *Mulher e trabalho: experiências de ação afirmativa*. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2000.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *Hitória Oral: memória, tempo, identidades*. – Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DELORS, Jacques *et al.* *Educação: um tesouro a descobrir*. São Paulo: Cortez, 1998.

DEPARTAMENTO DE MUSEUS. Cadernos de diretrizes museológicas. 2. ed. Belo Horizonte: IPHAN; Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2006.

Developing Tourism and Protecting Cultural Heritage: A Challenge for the Twnty-First Century: *Recommendations*. Rome, 5,6 Setember, 2005.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DIAS, Carla da Costa. Ser panelista não é brincadeira – estratégias de associação política na construção de uma categoria profissional, *Arquivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, v. 64, n.3, p. 203-213, jul./set. 2006.

DIETZ, Gunther. *Multiculturalismo, Interculturalidad Y Diversidad Em Educación: uma aproximación antropológica*. México: FCE, 2012.

DODEBEI, Vera Lúcia Doyle. Patrimônio e Memória Digital. *Revista Eletrônica em Ciências Humanas - Morpheus*, Rio de Janeiro, n. 8, 2006.

DODEBEI, Vera. Construindo o conceito de documento. In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes; MORAES, Nilson Alves (Org.). *Memória, identidade e representação*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

_____, Vera. *Patrimônio e Memória Digital. Morpheus* – Revista Eletrônica em Ciências Humanas, Ano 04, número 08, 2006. Disponível em: <http://www.unirio.br/morpheusonline/numero08-2006/veradodebei.htm>. Acesso 26 de Outubro de 2012

D'ONOFRIO, Salvatore. *Metodologia do Trabalho Intelectual*. – São Paulo: Atlas, 1999.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. – São Paulo: Perspectiva, 2004.

Educação: um tesouro a descobrir. Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre educação para o século XXI. Unesco no Brasil. Ed. Cortez. SP. 1998

EISENBERG, José, CEPIK, Marco. *Internet e Política: teoria e prática da democracia eletrônica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ELIAS, Norbert. *A sociedade Dos indivíduos*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994.

FARIA, Hamilton. Educação e cultura da paz. São Paulo: Polis, 2001. Disponível em www.polis.org.br/publicacoes/artigosemanal.htm.. Acesso em 17.11.2012

FAUSTINO, Rosangela Célia, NOVAK, Maria Simone Jacomini, LANÇA, Vanessa de Souza. Educação, trabalho e gênero na sociedade indígena Emancipação. Ponta Grossa, 10 (1):341-350, 2010. Disponível em <<http://www.revista2uepg.br/index/php/emancipacao>> acesso 23/02/2014

FERRARI, Aída. Educação Patrimonial. In. Reflexões e contribuições para a educação patrimonial. Grupo Gestor (org) Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002

FERREIRA, Eonete Alves. Vitória, 2014. Entrevista concedida a Clotildes Madalena de Avelar Teixeira.

FLECHA, Ramón; TORTAJADA, Iolanda. Desafios e Saídas Educativas na Entrada do Século. In: IMBERÓN, Francisco (Org.). *A Educação no século XXI: os desafios do futuro imediato*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

FILHO, Durval de Lara. *Museu: de espelho do mundo a espaço relacional*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2006.

FILHO, Geraldo Inácio. *Monografia sem complicações: Métodos normais*. – Campinas, SP: Papirus, 2007.

FONSECA, Londres, Maria Cecília. O Patrimônio Cultural na formação das novas gerações: algumas considerações. In. TOLENTINO, Átila Bezerra (Org.). *Educação patrimonial: reflexões e práticas*. João Pessoa: Superintendência do Iphan na Paraíba, 2012.

FUNARI, Pedro Paulo e PELEGRINI, Sandra A. C. *Patrimônio histórico e cultural*. Rio de Janeiro. Zahar, 2006.

GALEANO, Eduardo. *Mulheres*. – Porto alegre: L&PM, 1997.

Gênero e diversidade na escola: formação de professoras/ES em Gênero, Orientação sexual e relações Étnico-Raciais: Livro de conteúdo. –Rio de Janeiro: CEPESC; Brasília: SPM, 2009.

Guia dos Museus Brasileiros. IBRAM. Ministério da Cultura. 2011

GODOY, Clayton Peron Franco de e TURATTI, Maria Cecília Manzoti. *Acarajé com mais recheio*. Revista de Sociologia. Editora Escala. Ano IV.ed.38.Dez-jan/ 2011-2012.

GOMES, Maria Nélida Gonzalez. Metodologia de pesquisa no campo da Ciência da Informação. *DataGramaZero*, São Paulo, v. 1, n. 6, dez. 2000.

GONÇALVES, Luiz Alberto oliveira, SILVA, Petronilha B. Gonçalves. *O jogo das diferenças: o multiculturalismo e seus contextos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

GONÇALVES, José Reginaldo santos. *Ressonância, materialidade e subjetividades: as culturas como patrimônio*. Horizontes antropológicos: Porto alegre. Ano 11, 2005.

_____, José Reginaldo santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

GOURHAN, André Leroi- . *O Gesto e a Palavra- Memória e ritmos*. Lisboa-Portugal: Edições 70, Ltda, 1965.

GRAMSCI, Antônio. Intelectuais e a organização da Cultura. São Paulo: Civilização Brasileira, 1989.

GRUNBERG, Evelina. *Manual de atividades práticas de educação patrimonial*. Brasília, DF .IPHAN, 2007.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. – Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO NO Brasil, 2003.

_____, Stuart. *Identidades culturais na Pós- Modernidade*. – Rio de Janeiro: DP&A Ed., 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice,1990.

HENRIQUES, Rosali. *Museus Virtuais e Cibermuseus: a internet e os museus*. Portugal: [s. l.], 2004.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *As invenções das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____, Eric. *O Novo Século: Entrevista a Antônio Políto*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HARTOG, François. *Tempo e Patrimônio*. Varia História: B.Hte, V.22.2006.

HOFFMAN, Rodolfo. LEONE, Eugenia Trancoso. Participação da mulher no mercado de trabalho e desigualdade da renda familiar per capita no Brasil: 1981-2002, *Nova Economia*, Belo Horizonte, 14 (2), p. 35-58, maio-ago. 2004.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras *et al.* *Guia Básico de Educação Patrimonial*. Brasília: IPHAN; Museu Imperial, 1999.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JOHNSON, Richard, ESCOSTEGUY, Ana Carolina, SCHULMAN, Norma. *O que é, afinal, Estudos Culturais?* – Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

JULIÃO, Letícia. *Enredos museais e intrigas da nacionalidade: museus e identidade nacional no Brasil*. 2008 Tese (Doutorado em História) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. UFMG. Belo Horizonte. 2008.

LARA FILHO, Durval de. *Museu: de espelho do mundo a espaço relacional*. 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo. 2006.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5ª Ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEMOES, Carlos A. C. *O que é Patrimônio Histórico*. 4ª ed. São Paulo- SP: Brasiliense, 1985.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. Editora 34.1996

_____ *Cibercultura*. Editora 34.1999.

_____ *A inteligência coletiva*. Edições Loyola. Janeiro de 2010

LEONE, E. T. "O trabalho da mulher adulta em regiões metropolitanas brasileiras". Em PRONI, M. W. e HENRIQUE, W. (orgs.). *Trabalho, mercado e sociedade*. São Paulo, Unesp/ Unicamp, 2003

LIMA, Diana Farjalla Correia. O que pode se designar como museu virtual segundo os museus que assim se apresentam. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 10., 2009, João Pessoa. [*Anais Eletrônicos*]. João Pessoa: ANCIB; PPGCI; UFPB, 2009.

LOPES, Eliane Marta Teixeira, FILHO, Luciano Mendes de Faria, VEIGA, Cynthia Greive (orgs). *500 Anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LORD, Barry. *The Manual of Museum Learning*. Lanham: Altamira, 2007.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. Webmuseus de arte: aparatos informacionais no ciberespaço. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 33, n. 2, p. 97-105, maio/ago. 2004.

MACHADO, Maria Beatriz Pinheiro. *Educação Patrimonial: orientações para professores do ensino fundamental e médio*. Caxias do Sul: Maneco Livr. & Ed., 2004.

MACIEL, Maria Lucia, ALBAGLI, Sarita (Orgs). *Informação e Desenvolvimento: conhecimento, inovação e apropriação social*. Brasília: IBICIT, UNESCO, 2007.

Magaldi, Monique Batista. *Navegando no Museu Virtual: um olhar sobre formas criativas de manifestação do fenômeno Museu*. Dissertação de mestrado. UNIRIO/MAST - RJ, Fevereiro de 2010

MAGNANI, Maria Cristina Brasil. Política de informação: o programa cultura viva do Ministério da Cultura

MARTELETO, Regina Maria. Cultura informacional: construindo o objeto informação pelo emprego dos conceitos de imaginário, instituição e campo social. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 24, n. 1, 1995.

MARTÍN- BARBERO, Jesús. *La educación desde La comunicación*. Bogotá: Norma, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Saberes hoje: disseminações, competências e transversalidades. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; HERSCHMANN, Micael. (Org.). Rio de Janeiro: MauadX; Globo Universidade, 2008.

MARQUES, Reinaldo, VILELA, Lúcia Helena (orgs). *Valores: Arte, Mercado, política*. - Belo Horizonte: Editora UFMG/ Abralic, 2002.

MATOS, Olgária. *Vestígios: escritos de filosofia e crítica social*. – São Paulo: Palas Athena, 1998.

Mesa redonda sobre o desenvolvimento e o papel dos museus no mundo contemporâneo. Santiago do Chile, 1972.

MESTRES E CONSELHEIROS. Manual de atuação dos agentes do patrimônio cultural. B.Hte. Instituto de Estudos do desenvolvimento sustentável, 2009.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Plano Setorial para as Culturas Populares*. Brasília: MINC; SID, 2010.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. Brasília, MINC, 2005.

MIRANDA, Danilo Santos de (org). *Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza, ARAÚJO, Guilherme Maciel, ASKAR, Jorge Abdo (orgs). *Mestres E Conselheiros: Manual de atuação dos agentes do patrimônio cultural*. – Belo Horizonte: IEDS, 2009.

MORAES, Dênis de. *O concreto e o virtual: mídia, cultura e tecnologia*. – Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MUCHACHO, Rute. *Museus Virtuais: a importância da usabilidade na mediação entre o público e o objeto museológico*. Portugal: Universidade de Aveiro. Portugal, 2005

_____. O museu virtual: as novas tecnologias e a reinvenção do espaço museológico. In: FIDALGO, Antônio; SERRA, Paulo (Org.). *Estética e tecnologias da imagem*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005.

NASCIMENTO, Berenice Correa do. Vitória, 03 maio 2014. Entrevista concedida a Clotildes Madalena de Avelar Teixeira.

NASCIMENTO JUNIOR, José do. *Memoria para hablar Hoy*. In. *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo*. Brasília: Ibram/MinC; Programa Iberoamericanos, 2012.

NETO, Antônio Lopes de Souza, ALVARENGA, Elda (Orgs). *Gênero e diversidade na escola: formação de professoras/es em gênero, sexualidade, orientação sexual e relações étnico-raciais: a diversidade no contexto do Espírito santo*. Vitória: UFES, 2012.

NEVES, André, FILHO, Paulo C. Cunha (Orgs). *Projeto Virtus: educação e interdisciplinaridade no ciberespaço*. Recife: Editora Universitária da UFPE; São Paulo: Editora da Universidade Anhembi Morumbi, 2000.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Houry. In: Projeto História n.10. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do departamento de História. São Paulo, 1993.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do departamento de História*, n. 10, São Paulo, 1993.

OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. Democracia da memória e da informação: os museus virtuais totais. In: SEMINÁRIO DA CIBERPESQUISA, 3., 2002, Bahia, [Anais eletrônicos...] Bahia: UFBA, 2002.

OLIVEIRA, José Claudio Alves. Memória compartilhada: do cibermuseu às mídias locativas. SIMPÓSIO EM TECNOLOGIAS DIGITAIS E SOCIABILIDADE. MÍDIAS SOCIAIS, SABERES E REPRESENTAÇÕES. Salvador, 2011. Disponível em: <<http://qitsufba.net/simposio/wp-content/uploads/2011/09>>. Acesso em: 12 set. 2014.

OTLET, P. El Tratado de Documentación: el libro sobre el libro: teoría y práctica. Murcia: Universidad de Murcia, 1996.

OLIVERI, Edson Natale Cristiane. *Guia de Produção cultural 2004*. – São Paulo: Editora Zé do Livro, 2003.

Perspectivas da Ciência da Informação – v. 1, n.1 (jan/jun.) 1996 – Belo Horizonte: Escola de Ciência da Informação da UFMG, 1996.

PINHEIRO, Aurea da Paz, PELEGRINI, Sancha C. A. *Tempo, Memória e patrimônio cultural*. Teresina: EDUFPI, 2010. 200p. UNESCO 2010.

PINHO, Joana Maria Balsa Carvalho de. Museus e internet: recursos online nos sítios web dos museus nacionais portugueses. *Textos de CiberSociedad*, Madri, n. 8, 2005.

PAOLI, Paula Silveira. Patrimônio Material, patrimônio imaterial: dois momentos da construção da noção de patrimônio histórico no Brasil. In: CHUVA, Márcia; NOGUEIRA, A. G. R. (Org). *Patrimônio cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PRIORE, Mary Del(org). *História das Mulheres no Brasil*. – 2 ed. – São Paulo: contexto, 1997.

RAMOS, Alcida Rita. *Sociedades Indígenas*. São Paulo: Ática, 1995.

RANGEL, Educação patrimonial: conceitos sobre o patrimônio cultural. In. Reflexões e contribuições para a educação patrimonial. Grupo Gestor (org) Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002

REIS, Alcenir Soares dos, CABRAL, Ana Maria Rezende (Org). *Informação, cultura e sociedade: interlocuções e perspectivas*. Belo Horizonte: Novatus, 2007.

RICARD, Georges. *The Virtual Egyptian Museum*. Disponível em: <<http://www.virtual-egyptian-museum.org/About/Story/About.Story-FR.html>>. Acesso em: 30 jun. 2013

Revista Continuum Itaú Cultural: Criação e Conexão. 11 de junho de 2008/itaucultural.org.br.

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 31– Museus IPHAN. Brasília,/2005.

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 32– Museus IPHAN. Brasília,/2005.

Revista Observatório Itaú Cultural / OIC – n. 4 (jan/març. 2008). – São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2008.

Revista Observatório Itaú Cultural / OIC – n. 5 (abr/jul. 2008). – São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2008.

Revista Observatório Itaú Cultural / OIC – n. 6 (jul/set. 2008). – São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2008.

Revista Observatório Itaú Cultural / OIC – n. 8 (abr/jul. 2009). – São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2009.

Revista Observatório Itaú Cultural / OIC – n. 9 (abr/jul. 2010). – São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2010.

Revista Tempo Brasileiro, out.-dez.- nº 147 – 2001 - Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, Ed.

RICARD, Georges. *The Virtual Egyptian Museum*. Disponível em: <<http://www.virtual-egyptian-museum.org/About/Story/About.Story-FR.html>>. Acesso em: 30 jun. 2013

RICOEUR, Paul. *Lamemoria, La hitoria, El olvido*. Buenos Aires: Fundo de Cultura Econômica, 2013.

RUBIM, Linda (org). *Organização e Produção da Cultura*. – Salvador: EDUFBA; FACOM/CULT, 2005.

SALOMON, Délcio Vieira. *Como fazer uma Monografia: Elementos de Metodologia do Trabalho Científico*. 5ª Ed.- Belo Horizonte: Interlivros, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das Mídias*. – São Paulo: Razão Social, 1992.

Secretaria do Estado da Educação de Minas Gerais. Grupo Gestor (Org). *Reflexões e contribuições para a Educação patrimonial*– Belo Horizonte: SEE/MG. 2002.

Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus. *Caderno de diretrizes museológicas I*. Belo Horizonte:, 2002.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. *Repensando a Ação Cultural e Educativa dos Museus*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993.

SCHWEIBENZ , Werner . *The “Virtual Museum”: New Perspectives For Museums to Present Objects and Information Using the Internet as a Knowledge Base and Communication System*. Internationalen Symposiums für Informationswissenschaft. University of Saarland: Germany, 1998.

SCHWEIBENZ, Werner. The Development of Virtual Museums, ICOM News, No.3, 2004, p. 3.

SCHMIDT, Eric, COHEN,Jared. *A Nova Era Digital*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de Conceitos Históricos*. São Paulo Editora Contexto, 2009.

SILVA, Aldo Clecius Neris da, JANONES, Flávio Alves (orgs). *Olhares Contemporâneos: comunicação, moda e cinema*. – Belo Horizonte: lus; Una, 2011.

SILVA, Marcos A. da. *História: O prazer em ensino e pesquisa*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SILVA, René Marc da Costa (org). *Cultura Popular e Educação: salto para o futuro*. TV Escola/SEED/MEC.

SILVEIRA, Flávio L.A.; BEZERRA, Márcia. Educação Patrimonial: perspectivas e dilemas. In: LIMA FILHO, Manuel F. et al (Org.). *Antropologia e Patrimônio Cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903).*Mana*. 2005, vol.11, n.2, pp. 577-591.

SODRÉ, Muniz. *Reinventando a Cultura: A comunicação e seus produtos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

SOUZA, Jessé. *A Construção Social Da Subcidadania: Para uma Sociologia Política da Modernidade Periférica*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003.

SOUZA, Jessé. *A Ralé Brasileira: Quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SWAIN, Tania Navarro, MUNIZ, Diva do couto Gontijo (Orgs). *Mulheres em ação: práticas discursivas, práticas políticas*. –Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo horizonte: PUC Minas, 2005. 360p.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C., GARCIA, Marcus Vinicius Carvalho, GUSMÃO, Rita (Orgs). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. TRANSE/CEAM. ICS – Instituto de Ciências sociais- IdA- Instituto de Artes- UnB- Universidade de Brasília- Março de 2004.

THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: história oral*. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TOURAINÉ, Alain. *Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje*. 3ª edição. Petrópolis. Vozes.2007.

UNIVERSIA BRASIL. Museus Virtuais. 2012. Disponível em: <<http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/02/16/912114/46-museus-virtuais-voce-visitar-graca.html>>. Acesso em: 14 set. 2012.

VIEIRA, Sofia Lerche (org). *Leis de Reforma da educação no Brasil: Império e República*. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2008.

WALDENYR, Caldas. *Cultura*. 5ª Ed. – São Paulo : Global, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WOOLF, Virginia. *Kew Gardens: O status intelectual da mulher- um toque feminino na ficção- profissões para mulheres*. –Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

WORKMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vásquez. *História falada: memória, rede e mudança social*. São Paulo: SESC, 2006.

APÊNDICE 1

ROTEIRO DE ENTREVISTAS: - HISTÓRIA ORAL

Panelleiras:

- Memória do ofício
- Memória da organização social e seus principais objetivos
- Papel do grupo no processo de reconhecimento
- Impacto do reconhecimento na comunidade
- Situação atual no que diz respeito à transmissão do saber (inclusão de novos personagens e até mesmo homens)
- Em que medida a difusão do conhecimento sobre este ofício modificou esta relação de transmissão do saber
- Trabalho educativo (existe? Se não, tem propostas?)
- Como é que as panelleiras deveriam ser apresentadas aos alunos num processo educativo?
- Existe a intenção de criação de um museu das panelleiras
- Como elas veem a possibilidade de criação de um museu virtual?
- No caso da criação de um modelo, o que não poderia ser deixado de fora?

Poder público

- Memória das políticas de patrimônio no estado e no município
- Memória do processo de reconhecimento das panelleiras como bem cultural imaterial
- Impacto do reconhecimento na comunidade
- memória da elaboração do plano de salvaguarda
- Memória de ações de educação patrimonial envolvendo direta ou indiretamente o ofício das panelleiras
- Ações implementadas do plano de salvaguarda
- Proposta de ações futuras (planejamento e desenvolvimento de proposta de educação patrimonial)

APÊNDICE 2**QUESTIONÁRIO DE ENTREVISTAS PANELEIRAS****1 – Dados pessoais**

Nome: _____ Idade: _____
Sexo: _____ Telefone: _____ Assinatura: _____

2 – Questões

2.1 – Desde quando você trabalha confeccionando panelas de barro?

2.2 – Como foi que aprendeu o ofício?

2.3 – O que você acha do reconhecimento do ofício como patrimônio imaterial?

2.4 – Você tem acesso à internet? Como?

2.5 – Você sabe o que é um museu virtual?

2.6 – O que você acha da construção de um museu virtual das panelleiras?

2.7 – Na sua opinião qual deve ser o conteúdo deste museu?

APÊNDICE 3

Categorização de museus

PLATAFORMA	PROPOSTA APRESENTADA	HISTÓRICO E/OU INFORMAÇÕES ADICIONAIS	CATEGORIA
1 – Museu virtual do Instituto de eletrotécnica e Energia da Universidade de São Paulo www.iee.usp.br/museuvirtu/.html	Objetivo principal: registrar, recuperar e preservar a memória tecnológica do instituto, bem como disponibilizar esta memória aproveitando o recurso da internet. Esta ferramenta proporciona ao público e ao museu uma interação globalizada, ultrapassando a fronteira do tempo e do espaço. E também conscientizar sobre a importância da preservação da memória, conservando desde já o presente por meios de vídeos – que mostram alguns ensaios que são realizados pelos laboratórios do IEE. O museu na internet não fecha e não é cobrado.	O projeto da criação deste museu virtual originou-se no âmbito das comemorações dos 65 anos (2006), do Instituto de Eletrotécnica e Energia da USP, quando foi sugerido a criação de um museu físico. Desde 2009, existe um projeto para a concretização do museu físico.	3
2 – Museu Virtual da internet ou The Big Internet Museum www.thebiginternetmuseum.com	Site que se dispõe a catalogar e expor de forma virtual tudo aquilo que existe de relevante na internet	Criado por três funcionários da agência TBWA\NEBOKO, da Holanda. A ideia é que o endereço possa servir como uma fonte permanente de referência sobre a internet, bastando para isso “caminhar” pelos corredores e conferir as obras expostas. O número de itens deve crescer com o passar do tempo, à medida que os autores tiverem mais tempo para incluir os itens sugeridos pelos visitantes.	4

3 - Museu Virtual do Rio Grande www.riograndeemfotos.fot.br/museuvirtual	A missão do Museu Virtual do Rio Grande é disponibilizar aos internautas imagens digitais do acervo da comunidade que não está presente nos museus da cidade do Rio Grande.	Criado em 2003, o Museu Virtual do Rio Grande possui em seu acervo digital imagens de pertences da comunidade que não estão nos museus da cidade. Seu acervo é composto pelas imagens dos objetos que se encontram com os seus donos.	3
4 - Museu Virtual de São José do Norte www.riograndeemfotos.fot.br/museusaojosedonorte	A missão do Museu Virtual de São José do Norte é disponibilizar aos internautas imagens digitais do acervo da comunidade e divulgar essa pequena cidade que faz parte da história do Rio Grande do Sul.	O Museu Virtual de São José do Norte possui em seu acervo digital imagens de pertences da comunidade, pois trata-se de uma cidade histórica com um pequeno acervo. O museu foi criado devido ao número reduzido de museus existentes na cidade.	3
5 - Museu Virtual do Transporte Urbano www.museudantu.org.br	Página de exibição de informações sobre a história e o desenvolvimento do transporte urbano das civilizações da terra e especialmente, das cidades brasileiras. Possui acervo totalmente virtual	Foi criado no ano de 2005 pela NTU – Associação Nacional das Empresas de Transporte Urbano.	4

6 - Instituto Museu da Pessoa. Net (Museu da Pessoa) - MP www.museudapessoa.net	Contribuir para tornar a história de cada pessoa valorizada pela sociedade. Visamos um mundo mais justo e democrático baseado na história de pessoas de todos os segmentos da sociedade. Possui acervo físico	Fundado em São Paulo em 1991, o Museu da Pessoa desenvolveu uma metodologia de trabalho de captação e sistematização de depoimentos, tendo realizado mais de 140 projetos nas áreas de educação, cultura, desenvolvimento comunitário, memória corporativa e institucional.	4
7- Museus virtuais da Secretaria do Estado da Cultura do Paraná www.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=95	Sites com informações biográficas sobre os 4 artistas plásticos de expressão para a cultura paranaense	São quatro páginas referentes a quatro artistas:- Guido Viaro; - Miguel Bakun; - Paul Garfunkel; - Poty Lazzarotto;	3
8- Museu Virtual da Moda http://www2.anhembi.br/php/museudamoda	Projeto desenvolvido na Universidade Anhembi/Morumbi com o objetivo de: • Criar uma atividade permanente de pesquisa, coleta, organização e disseminação de conhecimentos acumulados no campo da moda, que possam fornecer novas e diferentes visões ,possibilitando o conhecimento nessa área sob o ângulo do questionamento e da descoberta. • Estimular a percepção da moda a partir de suas articulações com o social e germinada no território da existência cotidiana. • Operar como um órgão de caráter educativo, buscando-se em fontes históricas, elementos para o engendramento da identidade, que não se limita ao desvelamento do passado, mas que traz ao presente os resultados desse	Criado por um grupo de pesquisadores do Mestrado em Design da Escola de Artes, Arquitetura, Design e Moda da Universidade, o museu digital e interativo reúne registros virtuais de obras de criadores de moda, objetos de desejo e galeria de fotos de álbuns de família, que irão compor o centro de pesquisas de referências para profissionais da área ou curiosos sobre o tema, assim como instigar os alunos a realizarem trabalhos que possam fazer parte desse acervo.	4

	conhecimento.		
9- Museu Virtual Memória da Propaganda http://www.memoriadapropaganda.org.br/	Tem por objetivo divulgar as atividades culturais e os projetos da Associação visando a difusão da publicidade em suas diversas manifestações.	Copyright 2006 - Associação Nacional Memória da Propaganda - Todos os Direitos Reservados	4
10 - Museu Virtual de Ciência e Tecnologia da UnB http://www.museuvirtual.unb.br	Promover o acesso democratizado das culturas artísticas, científicas e tecnológicas entendido como um serviço de divulgação científica.	Criado pela Faculdade de Educação da Universidade de Brasília em 29/03/2006	4
11 - Museu Virtual de Maricá http://www.marica.com.br/museu	Criar suporte para a criação do museu de História Natural de Maricá	Mais de 5000 itens do acervo de peças foram coletadas no município com a intenção de fundar um museu físico. Não sendo possível esta criação, optou-se pela utilização do espaço virtual.	4
12 - Museu Virtual da Educação em Goiás http://www.museuvirtual.ueg.br	Garantir a preservação visual da memória educacional e democratizar o acesso aos materiais coletados em Goiânia, Jataí e Anápolis.	Criado pela faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás em 2007.	4
13 - Museu Virtual da Faculdade de Medicina da UFRJ http://www.museuvirtual.medicina.ufrj.br ;	O Museu Virtual, sem prejuízo de áreas físicas de exposição e guarda dos diversos acervos, pretende ampliar o acesso ao conjunto documental da instituição e se constituir num espaço de construção da história da Faculdade de Medicina da UFRJ.	Projeto de extensão estreitamente vinculado ao projeto de pesquisa ensino médico no RJ, apoiado pelo CNPQ. (Disponibiliza alguns acervos que podem ser consultados e outros que não estão disponíveis para consulta)	4

14 - Museu Virtual da UNICAMP http://www.ifi.unicamp.br/foton/site	O Museu Virtual é uma iniciativa da área de Educação e Disseminação do Centro de Pesquisas em Óptica e Fotônica (CePOF) que visa impulsionar a divulgação científica para o público em geral, destacando as áreas de óptica e fotônica.	Criado em 2004 pelo Centro de pesquisa em óptica e Fotônica da Unicamp	3
15 - Museu Virtual In-Pró MVINPRO www.institutomovimento.com.br/museu	Preservar a memória empresarial, auxiliar na organização da empresa e a divulgar sua história, através das narrativas de seus colaboradores e da documentação e digitalização de seu acervo. Valorizar o trabalho de seus colaboradores e identificar a missão e a visão da empresa em sua trajetória, valorizando a cultura institucional e fortalecendo sua imagem e seus produtos.	Lançado no dia 16 de abril de 2010 e em novembro no mesmo ano, foi cadastrado no IBRAM. Trata-se de um site corporativo, uma ferramenta de gestão e comunicação que tem por finalidade registrar e preservar a memória do IN-PRÓ – Instituto Movimento Pró-Projetos, revelar sua história, seus objetivos, ações mercadológicas e sociais, o crescimento da marca, do lançamento de seus produtos, sua rede de relacionamentos e a consolidação de sua imagem no mercado corporativo.	3
16 - Museu Virtual TAM Kids www.tamkids.com.br/secao/museu	Possui um personagem chamado Vovô Dedé que conduz os visitantes a uma visita virtual pelas aeronaves que existem no espaço real museu TAM em São Carlos /SP. Mistura animação e fotografia	Criado como uma ferramenta de marketing, instrumento de divulgação do museu físico voltado para o público infantil.	2
17 - Museu Virtual Brasília www.museuvirtualbrasil.org.br	Site com perfil turístico com visitas 360° dos principais monumentos e um espaço com depoimentos gravados em vídeo com os antigos Candangos. Patrocinado pelo FAC (Fundo de apoio à cultura do Distrito Federal)	Divulgação dos conteúdos que possam contribuir para as atividades de educação patrimonial e para despertar nos visitantes que ainda não conhecem Brasília a vontade de visitar a cidade.	4

18 – Museu Virtual do Calçado de Franca www.unifran.br/blog/museudocalcado/	O museu físico tem como missão resguardar a história e a cultura dos calçados na cidade que é considerada a capital do calçado do Brasil.	Site de divulgação do Museu do Calçado de Franca que fica na cidade de Franca em São Paulo Cadastrado no IBRAM	3
19 - MUCO - Museu da Corrupção www.dcomercio.com.br/especiais/2009/museu	Repositório de informações sobre a corrupção no Brasil. Dotado de muitas salas e auditórios, o espaço virtual pretende disponibilizar informações sobre fatos do dia a dia.	Após apenas seis meses no ar, o Museu da Corrupção, do Diário do Comércio, foi escolhido pela comissão do Prêmio Esso como a "Melhor Contribuição à Imprensa de 2009". Em seu acervo, os principais casos e escândalos do Brasil. Cadastrado no IBRAM	4
20 - Museu do sexo www.museudosexo.com.br	Com o objetivo de reunir, História, arte e medicina em torno do tema sexo, a proposta se justifica por uma ação educativa cujo argumento é o sexo e pó conhecimento vinculado à História do homem, à arte e à vida.	Cadastrado no IBRAM	4
21 – Museu Virtual Aristides de Souza Mendes (MVASM) HTTP://mvasm.sapo.pt/	O Museu está organizado de forma simples, acessível e interativa.. Inclui duas partes que apesar de distintas se complementam entre si.	O MVASM nasceu da iniciativa particular de “contar” a história do Cônsul de Bordéus, e também como uma forma de homenagear todo e qualquer cidadão anônimo que através das suas ações, com riscos e prejuízos e sem quaisquer benefícios pessoais, salvou vidas humanas.	4
22-Museu Virtual Sala de Leitura PUC/Rio http://museusalaquimica.lambda.ele.puc-rio.br:8080/SalaDeLeitura/Museu/index.html	Museu Virtual de Química tem por objetivo apresentar materiais complementares às diferentes mídias desenvolvidas pelo projeto. Os conteúdos podem ser imaginados como itens disponíveis em uma coleção, porém apresentados forma digital em multimídia e com interação. Possui duas opções de visitas virtuais utilizando tecnologia multimedia.	Parte do projeto CONDIGITAL visa a produção de conteúdos educacionais digitais.	4

23 - Museu do Rádio www.acaert.com.br/museu	Parte de um site criado para registrar a história do rádio em Santa Catarina, traz depoimentos e jingles antigos.	Cadastrado como museu virtual no IBRAM	4
24 - MHAR- Museu de História e Arte Regional www.faac.unesp.br/extensao/mhar	O Museu de História e Arte Regional São Luiz do Paraitinga (MHAR) é um espaço on-line que tem o objetivo de preservar a memória histórica e cultural da cidade, armazenando e disponibilizando digitalmente documentos, fotografias, vídeos, produtos artísticos e informações que podem servir à população, turistas, estudantes, pesquisadores e curiosos em conhecer a história e cultura de São Luiz do Paraitinga.	Espaço virtual, criado através de Projeto de Pesquisa e Extensão, junto ao Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da UNESP. O acervo reúne elementos históricos da cidade e as pesquisas realizadas pela UNESP, principalmente durante o período de reconstrução pós-tragédia natural no início de 2010, quando São Luiz do Paraitinga foi atingida por uma enchente que destruiu grande parte das casas, inclusive construções de mais de 200 anos tombadas pelo patrimônio histórico.	4
25-Museu Virtual MTC http://sagres.mct.pucrs.br	Site do Museu de Ciência e Tecnologia de Porto Alegre, que trabalha com Interatividade, cujo formato virtual tem o nome de Sagres. A ideia básica é a interação do público. Os internautas podem fazer pesquisas sobre ciência e tecnologia e brincar com os seus conhecimentos dessas disciplinas.	Ligado à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, possui conteúdos e formatos diferentes do museu físico. A ideia original não foi reproduzir o museu físico, mas trabalhar os conteúdos do museu de forma lúdica, criando outras atividades de interação que o museu físico não possibilita.	2
26 -RTP Virtual Museum (Portugal) http://museu.rtp.pt/#/pt/intro	Espaço virtual criado pelo sistema de Rádio e televisão de Portugal no qual encontram-se disponibilizadas imagens e sons	Simulação de uma visita virtual. Na verdade, é um tour virtual.	4

27 – MUVA -Museu Virtual das Artes El País – Uruguai http://muva.elpais.com.uy/	Apresentação virtual de obras destacadas da arte contemporânea do Uruguai. Espaço totalmente virtual em virtual em 2D incluindo obras de artistas consagrados e emergentes	Plataforma em 3D que proporciona uma visita	4
28 - American Museum of Natural History http://www.amnh.org/	Site do American Museum of Natural History	Disponibiliza informações sobre o acervo, texto e imagens (fotos e vídeos) associada a exposições de fotos e vídeos das exposições permanentes	1
29 - British Museum http://www.britishmuseum.org/?ref=header	Site do museu.	Traz imagens de peças do acervo disponibilizadas em formato digital	1
30 - Museu Virtual Valentino Garavani http://www.valentinogaravanimuseum.com/	Aplicativo disponível para download conectado a uma base de dados online que foca nos 50 anos de carreira do designer. O vídeo está dividido em três seções, a primeira leva os visitantes ao mundo de Valentino através de fotografias inéditas de seu arquivo pessoal.	Lançado em 2011, o projeto foi criado em parceria entre o estilista e Giancarlo Giammetti, presidente da grife. Mais do que construir um museu propriamente dito, a dupla decidiu se aventurar na esfera digital.	4
31 - Museu virtual Gentileza www.museuvirtualgentileza.com.br	Espaço é dedicado a fotos e textos sobre o Profeta Gentileza (José Dadrino, 11.04.1917-29.05.1996), com o propósito de ajudar a preservar sua história e sua mensagem.	Site criado após a morte do poeta com informações sobre o artista e a sua obra	3
32 - Museu Virtual Saberes Plurais https://www.ufmg.br/proex/cpinfo/saberesplurais/	Trata-se de um site que disponibiliza informações sobre a memória das comunidades do Vale do Jequitinhonha muito voltada para os saberes populares transmitidos pela oralidade. Como o Museu da Pessoa, é aberto para receber informações de aqueles que quiserem postar.	Tem como objetivo ampliar os espaços de produção, difusão e compartilhamento de dispositivos multimodais dedicados ao imaginário, à memória e às oralidades populares com o propósito de ampliar a memória social brasileira.	4

33 – Museu Virtual de Ouro Preto http://www3.universia.com.br/redirect.jsp?URL=http://www.museuvirtualdeouropreto.com.br/	Plataforma virtual com algumas informações sobre as cidades coloniais mineiras que oferece visitas virtuais a seis igrejas em Ouro Preto.	Possui um grande número de patrocinadores e uma grande equipe. Uma realização em parceria com o Museu do Aleijadinho.	4
34 - Museu Virtual do Futebol www.museuvirtual dofutebol.blogspot.com	Difundir informações sobre o futebol	Blog com informações sobre futebol criado por um internauta adepto do esporte	3
35 - Art Bonobo http://www.art-bonobo.com/visitavirtual.html	Portal de visitas virtuais em museus físicos	Facilitar o acesso a visitas virtuais em museus no Brasil, Estados Unidos, França e Holanda	2
36 – Museu Virtual do Mazzaropi www.museumazzaropi.com.br	Site apresenta um panorama da história e obra de Amácio Mazzaropi e fatos recentes relacionados a esse artista.	Site do Museu e do Instituto Mazzaropi criado para divulgar a memória do artista e as ações culturais e educacionais do museu e do instituto.	1
37 – Museu Virtual da Imprensa www.imultimedia.pt/museuvirtpress	Plataforma de informações sobre a imprensa portuguesa com links para o museu Virtual do cartoon e a Galeria Virtual da censura	O Museu Virtual da Imprensa é um projeto da AMI - Associação Museu da Imprensa, Porto, Portugal. Através dele, pretende-se divulgar a história do sector, mostrar património, sugerir itinerários, recolher informação sobre a museologia da imprensa e artes gráficas e dar/receber notícias.	4
38 – Museu Virtual da Informática http://piano.dsi.uminho.pt/museuv/index.html	Plataforma com informações escritas, desenhos imagens fotográficas e vídeos, com links para visitas virtuais a exposições temporárias já montadas.	O Museu Virtual da Informática, sediado no Departamento de Sistemas de Informação da Universidade do Minho, constitui um repositório de histórias e memórias da Informática.	4

39 – Museu virtual da água www.museuvirtualdaagua.com	O Museu é basicamente um álbum de memórias da nossa relação com a água enquanto povo e região, e para o qual as escolas, através dos alunos e das suas famílias são convidadas a preencher as suas páginas, partilhando vivências e experiências pessoais que de alguma forma estejam ligadas com este recuso. Enquanto objeto, e tal como um museu real, o Museu Virtual da Água possui um endereço eletrónico e também espaços expositivos, onde estão alojados por categorias, diversos aspectos desta nossa relação com a água. Encontra-se aberto à população em geral que pretenda contribuir com recordações, informações e histórias relevantes e pertinentes sobre a água na região.	O Museu Virtual da Água é, simultaneamente a peça que completa o projeto “Água e Sustentabilidade” e, a parte visível do trabalho desenvolvido no programa educativo “Água – educar, cooperar e proteger” ou se quisermos, sendo o programa educativo a parte teórica, o Museu se constitui na vertente prática desse mesmo programa.	4
40 – Virtual Museum of Canadá http://www.museevirtuel-virtualmuseum.ca/index-eng.jsp	Plataforma com informações sobre os museus canadenses	O virtualmuseum.ca é o recurso definitivo online para os museus do Canadá e suas coleções. É um espaço único, com mais de 600 exposições virtuais, quase 1 milhão de imagens, e uma riqueza de conteúdos multimédia cativantes.	2
41 – Museu Virtual da Coca Cola http://theverybestofcocacola.com/home	Plataforma para receber, guardar e difundir informações sobre objetos com a marca que fizeram história. Proporciona também uma visita Virtual a um espaço físico com objetos antigos com a marca Coca Cola	Criado como espaço virtual de divulgação da memória da marca pela passagem do seu 125º aniversário.	2
42 – Museu virtual das artes plásticas www.muvi.advant.com.br/	Plataforma virtual para disponibilizar informações sobre obras e artistas.	Projeto independente de Fábio Channe tendo iniciado suas atividades em outubro de 2003. Tem por finalidade mapear, pesquisar e divulgar a produção artística contemporânea, emergente e estabelecida.	4

43 – National Museum of US Air Force http://www3.universia.com.br/redirect.jsp?URL=http://www.nmusafvirtualtour.com/full/tour-pkg.html	Site de visita virtual	Disponibilização de uma visita virtual ao Museu das Forças Armadas Americanas	2
44 – The virtual museum of Japanese Arts http://www3.universia.com.br/redirect.jsp?URL=http://web-japan.org/museum/menu.html	Site com informações sobre a arte japonesa, o Museu Virtual de Artes Tradicionais japonesas é produzido para o Ministério dos Negócios Estrangeiros pela Kodansha International Ltd., que é responsável pelo conteúdo do site. Reprodução de fotografias que aparecem neste site é proibida.		4
45 – Virtual Egyptian Museum http://www.virtual-egyptian-museum.org/Glass/Highlights/Glass.Highlights-FR.html		Objetivo: aplicar soluções baseadas em tecnologia para: - Trazer ao público uma coleção de outra forma trancado nos cofres dos bancos. - Fornecer uma rica experiência do museu para as pessoas que vivem em áreas afastadas dos centros culturais (com especial atenção para as escolas). - Desenvolver um modelo de custo-benefício para completos museus online.- Usar a coleção como a base para uma jornada educacional em egiptologia e história.	4
46 – Museu virtual do sintetizador http://www3.universia.com.br/redirect.jsp?URL=http://www.ufrgs.br/mvs/	O sistema é um conjunto de páginas na Web para acesso remoto contendo informações multimídia sobre música eletroacústica, eletrônica, concreta, música para sintetizadores, músicos eletrônicos, história, conceitos, tecnologias, sistemas, compositores, cientistas, inventores, instrumentos, exemplos e a produção de composições eletroacústicas do Curso de Composição do Instituto de Artes da UFRGS.	Museu Virtual do Sintetizador (MVS) foi inaugurado em 09 de agosto de 2010 na abertura da Exposição Música, Ciência e Tecnologia realizada no Museu da UFRGS com financiamentos do CNPq EDITAL MCT/CNPq n.º 42 /2007 Processo: 551017/2008-2 e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O MVS é o primeiro museu virtual sobre sintetizadores do Brasil.	4

47 - Museu Virtual da Bactéria http://www3.universia.com.br/redirect.jsp?URL=http://www.bacteriamuseum.org/	Site repositório de informações sobre bactérias. Conjunto de informações sobre bactérias, bacteriologia, e temas disponíveis na web. Também fornece informações cristalinas sobre muitos aspectos de bactérias.		3
48 – Museu virtual sem fronteiras da física e da química http://museufg.webnode.com/	Site de informações sobre os conteúdos das disciplinas física e química da Escola Secundária Dr. Ginestal Machado Santarém		3
49 – Museu do cartoon http://www.cartoonvirtualmuseum.org/fportocartoon.htm	Site com de informação sobre o cartoon eos cartunistas portugueses	Iniciado em 1999, o PortoCartoon cedo se transformou num ponto de atração do desenho humorístico à escala mundial.	3
50 – Era virtual http://www.eravirtual.org/pt/	Plataforma interativa de visitação virtual aos museus em constante mutação que tem como principal objetivo ampliar consideravelmente o alcance sociocultural das exposições. A estratégia baseia-se em dois pilares: modernizar a linguagem com intuito de potencializar a comunicação com as crianças e jovens e democratizar o acesso utilizando-se da internet e da distribuição gratuita de dvd-roms	Visando a ampla divulgação e promoção dos museus brasileiros e de seus acervos iniciamos em 2008 o desenvolvimento de projetos de visitação virtual a diversas instituições culturais. Estes projetos foram e continuam sendo resultado da percepção de que nesta nova era da tecnologia das informações é essencial inovar, rever e reconstruir o modo de promover a cultura.	2
51 – Museu do Louvre http://www.louvre.fr/	Site do museu	O museu é grandioso e une o antigo ao moderno e contemporâneo. Ao começar pela sua entrada pela Pirâmide com 21 metros de altura e 200 toneladas de vidro e vigas.. O prédio foi construído entre 1852 e 1857, durante Napoleão III, sendo de 1871 a 1989 o Ministério da Fazenda.	2

52 - Rijksmuseum https://www.rijksmuseum.nl/en	O Rijksmuseum é um museu nacional dos Países Baixos, localizada em Amsterdã na Praça do museu. O Rijksmuseum é dedicado à artes e história	O museu, cuja coleção inclui obras-primas de Rembrandt, Mondrian e van Gogh, pretende disponibilizar todo o seu acervo no site. Até o momento já são 125 mil trabalhos disponíveis no Rijksstudio, uma seção interativa do site que encoraja o público a copiar e transformar as obras de arte	1
53 – Museu Virtual do Salvamento Aquático http://www.sobrasa.org/?page_id=738	Site da sociedade Brasileira de Salvamento Aquático com imagens e textos sobre o histórico do salvamento e dos salvadores	Repositório de informações com textos e imagens sobre a memória do salvamento aquático no Brasil	3
54 – Museu virtual de Imperatriz – MA http://museu-virtual.blogspot.com.br/2011/07/sao-luis-maranhao-em-1914-cartao-postal.html	Espaço virtual com fotos que narram a história recente e do passado de Imperatriz-Maranhão, vídeos e fotos antigas de outras cidades e personalidades do Brasil e do mundo.	Blog com informações sobre a memória da cidade	3
55 – MOCA Virtual Museum http://moca.virtual.museum/index.asp	Site que abriga centenas de artistas digitais disponibilizando gratuitamente milhares de obras para visualização.	Trata-se de um museu de arte digital. Uma organização sem fins lucrativos americana, membro da Universidade do Estado de Nova Iorque, criado em 1993 para difundir a arte digital	4
56 – Museum of the History of Science http://www.mhs.ox.ac.uk/exhibits/	Site do museu, com exposição de acervo	O Museu de História da Ciência abriga uma coleção incomparável de instrumentos científicos históricos no mais antigo edifício do museu purpose-built do mundo, o Velho Ashmolean em Broad Street, é um departamento da Universidade de Oxford que mantém uma versão web do banco de dados das coleções e das exposições para visitas virtuais	1

57 – Museu Virtual Brasil http://www.museuvirtualbrasil.com.br/	O Museu Virtual Brasil tem por objetivo pesquisar, organizar e disponibilizar na Internet a história de bairros, cidades e lugares, por meio de depoimentos, documentos e materiais iconográficos fornecidos por moradores e ex-moradores, retomando, assim, a memória de seus habitantes. Atualmente abriga o Museu Virtual Brasília, o Museu Virtual da Pampulha e o Museu Virtual do Jardim Montanhês	Uma iniciativa do Escritório de Histórias, que iniciou esse projeto no ano de 2004, com a criação do Museu Virtual Jardim Montanhês. A intenção é de que o Museu Virtual Brasil se expanda e novos bairros e cidades de todo o país possam vir a ser inseridos neste portal.	4
58 – Museu virtual do rádio http://outrasbossas.wix.com/museudoradio	Espaço de divulgação de <i>instantâneos sonoros, capturados a partir da mágica caixinha falante chamada "rádio"</i>	Criado pelo Jornalista/Radialista Hugo Kochenborger da Rosa. Conforme ele mesmo diz: <i>colaborações, são sempre bem vindas, tanto por radialistas que possuem antigos programas seus arquivados, quanto por fãs e admiradores do Rádio de um modo geral, que ainda preservam em fitas magnéticas ou outros suportes de registro, aquele programa seu preferido</i>	3
59 – Google Art Project https://plus.google.com/+GoogleArtProject/posts	http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=4ZdCByYeNRU	Plataforma de visitas virtuais a museus físicos	2
60 – Museu Casa de Portinari http://museucasadeportinari.org.br/visite-o-museu/visita-virtual-2	Visita virtual realizada por meio de imagens interativas em 360 graus, uma evolução tecnológica da mídia digital que permite a visualização completa de ambientes, em qualquer direção, a partir de um ponto fixo de observação.	Instalado na casa onde Candido Portinari residiu durante sua infância e juventude, em Brodowski (SP), o Museu Casa de Portinari é uma instituição da Secretaria de Estado da Cultura que oferece visita virtual às suas dependências	2

61 – Museo de la Moda http://www.museodelamoda.cl/web/index.asp	No site do museu é oferecida uma visita virtual às suas dependências (360 graus)	Criado em 1999, tem como missão transformar-se em uma inovadora entidade cultural encarregada de coletar, conservar e promover a moda, os tecidos, o vestuário, os acessórios e sua arquitetura, bem como os objetos patrimoniais que representam determinadas culturas. Desta maneira, o museu deseja contribuir com o entendimento e valorização de seus aspectos históricos, estéticos e técnicos.	2
62 - Museu virtual do designer português http://mvdpt.web.ua.pt/obra.php?obra=107	Site que funciona como um repositório de informações sobre obras e autores importantes do designer português	O projeto Museu Virtual de Design Português consiste numa plataforma de partilha e pesquisa de informação que visa a expandir a área do Design Português. O Museu Virtual de Design Português é um projeto realizado no âmbito da Unidade Curricular de Projeto, do curso de Novas Tecnologias da Comunicação pertencente à Universidade de Aveiro..	4
63 – Museu Clube da Esquina http://www.museuclubedaesquina.org.br/	Site com informações sobre o movimento musical Clube da esquina	Espaço virtual criado em 2010 dedicado a reunir informações, depoimentos, sons e letras que fazem parte do universo do movimento musical mineiro denominado Clube da Esquina.	4
64 – Museu Paranaense http://www.museuparanaense.pr.gov.br/	Site do museu com visita virtual ao Parque Histórico do Mate.	Idealizado por Agostinho Ermelino de Leão e José Candido Murici, o Museu Paranaense foi inaugurado no dia 25 de setembro de 1876, no Largo da Fonte, hoje Praça Zacarias, em Curitiba. Com um acervo de 600 peças, entre objetos, artefatos indígenas, moedas, pedras, insetos, pássaros e borboletas, era então, o primeiro no Paraná e o terceiro no Brasil.	2

APÊNDICE 4**GUIA DE ATUALIZAÇÃO DO MUVI – MUSEU DAS PANELEIRAS DE GOIABEIRAS**



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

Este Guia de Atualização de Acervo do MUVI é destinado à versão inaugurada em 2014, utilizando a plataforma gratuita wix.

A atualização do MUVI é realizada de forma simples e dinâmica.

Para realizar as atualizações é necessário um computador com acesso internet.

2



**Guia de atualização do MUVI
- Museu das Paneleiras -**

ACESSO AO SISTEMA DE GERENCIAMENTO E ATUALIZAÇÃO DE CONTEÚDO

3



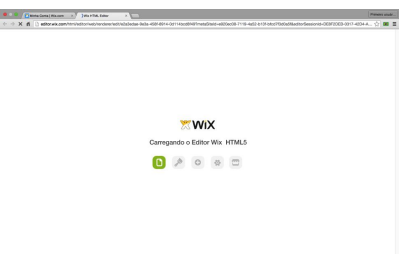
**Guia de atualização do MUVI
- Museu das Paneleiras -**

ACESSO AO SISTEMA DE GERENCIAMENTO E ATUALIZAÇÃO DE CONTEÚDO

3



**Guia de atualização do MUVI
- Museu das Paneleiras -**



- Aguarde até que o Editor seja carregado.

7



**Guia de atualização do MUVI
- Museu das Paneleiras -**



- Aguarde até que o Editor seja carregado.

7



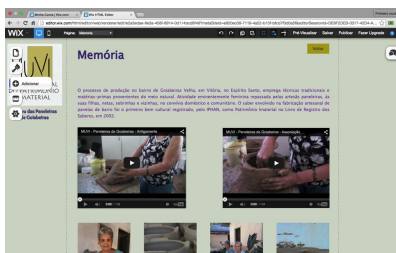
Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

FOTOS

10



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -



- Para inserir uma nova foto em qualquer uma das salas, selecione o botão com o sinal + **Adicionar**

12

MU·VI
MUSEU VIRTUAL
DO PATRIMÔNIO
IMATERIAL

Guia de atualização do MU·VI - Museu das Paneleiras -

The screenshot shows the MU·VI website interface. On the left, there is a sidebar menu with options: Início, Engenheiros, Cultura, Artes, Família e Comunidade, Artes e Ofícios, Arte, Livro Virtual, and Museu Virtual. The main content area displays a grid of video thumbnails. The top-left video is titled 'PREPARANDO O SAKO' and the top-right video is titled 'MOLHANDO O SAKO'. Both videos show a person working with clay on a pottery wheel. The bottom row shows two more video thumbnails, one titled 'O SAKO' and the other 'O SAKO'.

- Em seguida, selecione a opção **Mídia**.

13

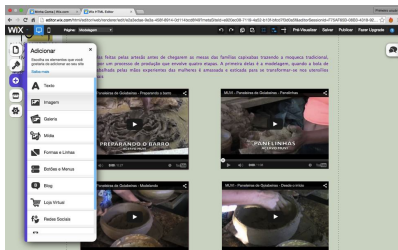
MUVI
MUSEU VIRTUAL
DO PATRIMÔNIO
IMATERIAL

Guia de atualização do MUVI

- Museu das Paneleiras -



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

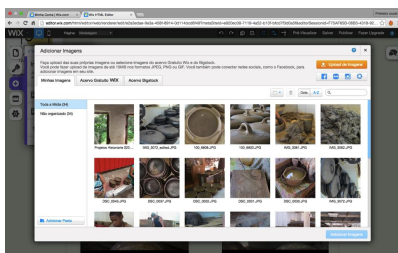


- Em seguida, selecione a opção **Mídia**.

15



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

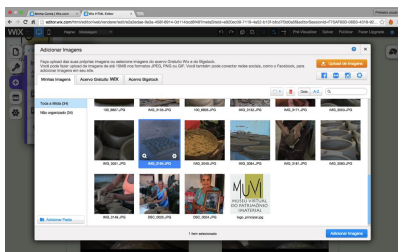


- Uma nova janela será aberta para que seja selecionada a foto (imagem) a ser inserida.

16



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

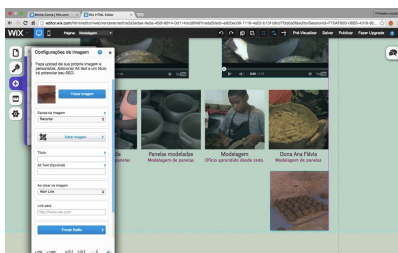


- Selecione no banco de imagens do MUVI a foto que deseja inserir e clique em **Adicionar imagens**

17



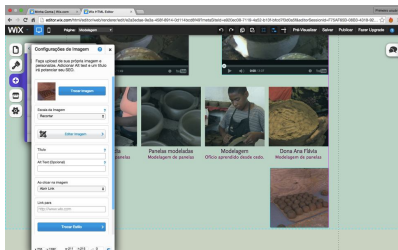
Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -



- Para editar a imagem selecionada, clique no botão **Editar imagem**

18

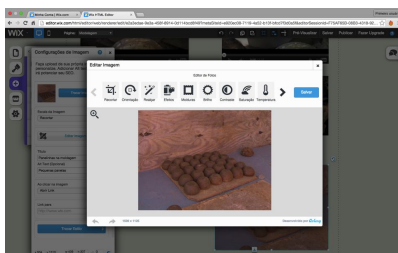
Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -



- Para editar a imagem selecionada, clique no botão **Editar imagem**

18

Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

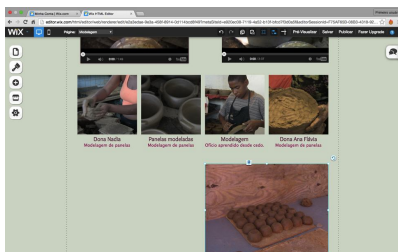


- Uma nova janela será aberta com diversos botões para recortar (ajustar o tamanho da foto) e alterar outras definições de fotografia.

19



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

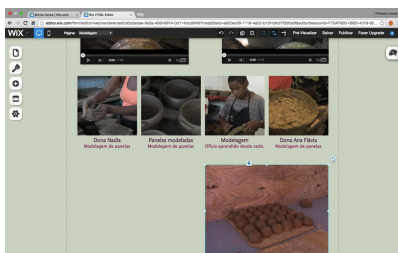


- Após salvar selecionar a foto, clique sobre a mesma e ajuste o tamanho da mesma para que fique nas mesmas medidas das demais fotos da página.
- Linhas nas cores rosa e azul vão auxiliar a posicionar a imagem de forma alinhada às demais.

20



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

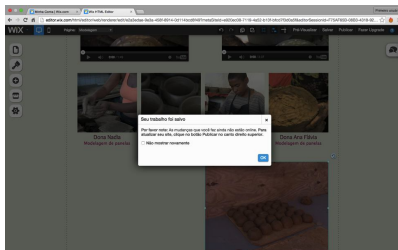


- Na barra superior, no canto direito, clique no botão **Salvar**

21



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

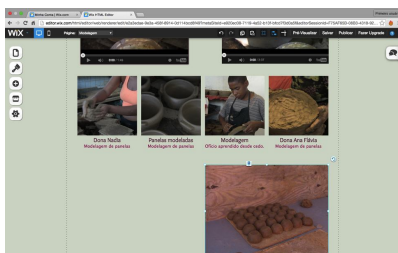


- Em seguida, clique no botão **OK**.

22



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

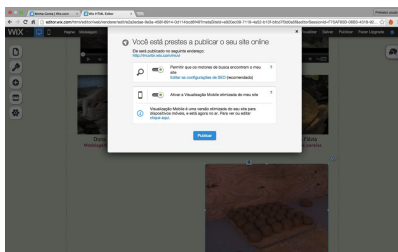


- Novamente na barra superior, no canto direito, clique no botão **Publicar**.

23



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

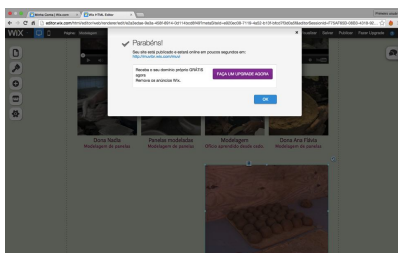


- Em seguida, clique no botão **Publicar**.

24



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

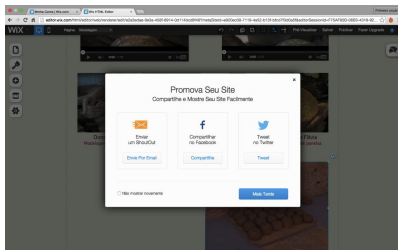


- Em seguida, clique no botão **OK**.

25



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

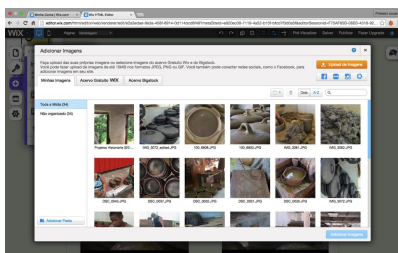


- Em seguida, clique no botão **Mais Tarde**.

26



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -



- Para inserir novas fotos no banco de imagens do MUVI, clique no botão laranja **Upload de imagens** e selecione novas fotos.
- As fotos deverão estar no computador ou qualquer mídia portátil ligada ao computador (CD, DVD, Pendrive, etc).

27



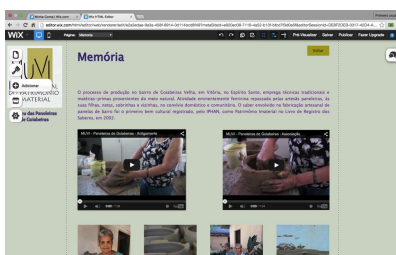
Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

ATUALIZAÇÃO DE VÍDEOS

28



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

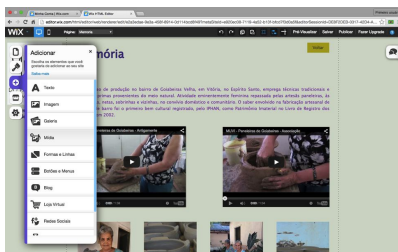


- Para inserir um novo vídeo em qualquer uma das salas, selecione o botão com o sinal + **Adicionar**

29



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

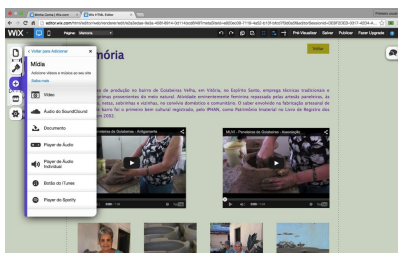


- Em seguida, selecione a opção **Mídia**.

30



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

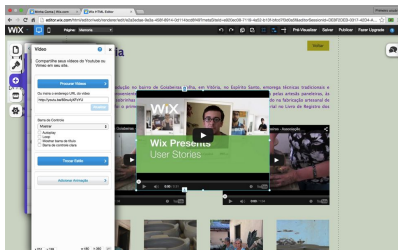


- E então selecione a opção **Vídeo**.

31



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

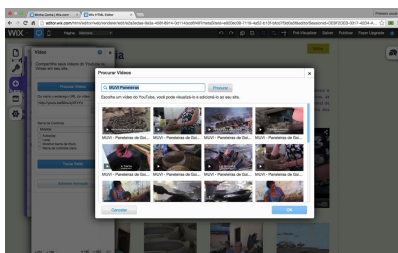


- Uma nova janela será aberta para que seja selecionado o vídeo a ser inserido. Clique no botão **Procurar Vídeos** para selecionar um dos vídeos que já estão disponíveis no **YouTube**.

32



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

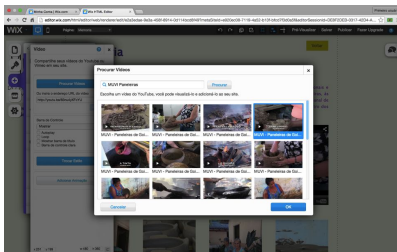


- Digite na barra de pesquisa o nome do vídeo e clique no botão **Procurar**.
- Em seguida, selecione o vídeo que será inserido dentre os que estão na janela.
- Clique no botão **OK** para finalizar esta etapa.

33



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

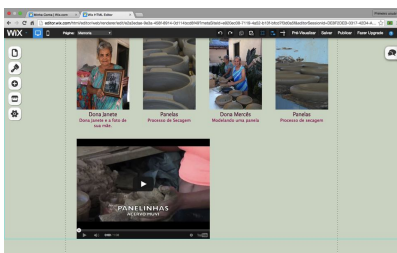


- Em seguida, selecione o vídeo que será inserido dentre os que estão na janela.
- Clique no botão **OK** para finalizar esta etapa.

34



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

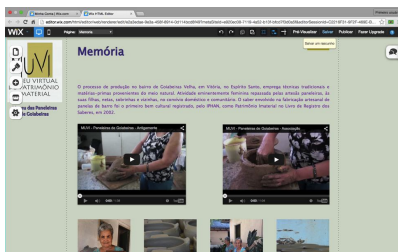


- Arraste o vídeo inserido para o final da página. Serão exibidas linhas azuis e vermelhas para auxiliar o posicionamento alinhado na página.
- Solte o vídeo no local desejado.
- Ajuste o tamanho da imagem do vídeo para que fique igual às demais imagens de vídeo.

35



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

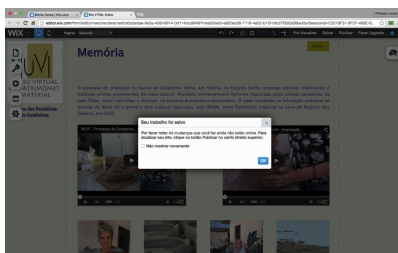


- Na barra superior, no canto direito, clique no botão **Salvar**

36



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

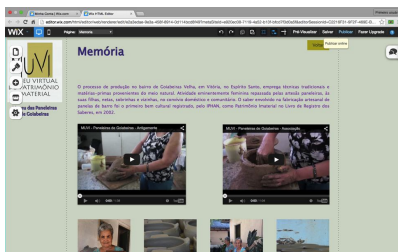


- Em seguida, clique no botão **OK**.

37



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

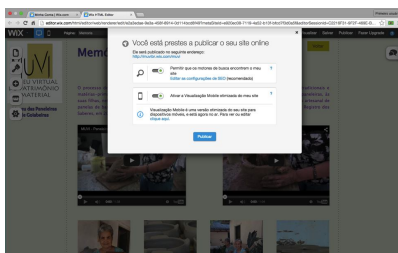


- Novamente na barra superior, no canto direito, clique no botão **Publicar**.

38



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

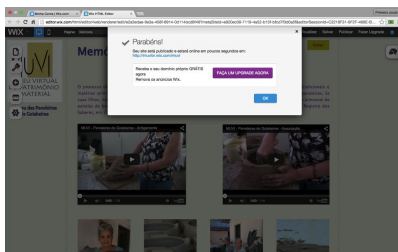


- Em seguida, clique no botão **Publicar**.

39



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

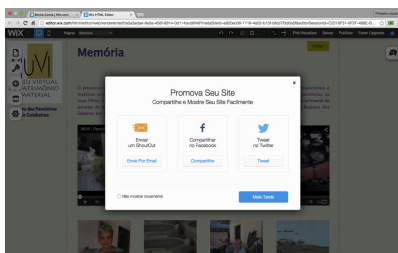


- Em seguida, clique no botão **OK**.

40



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -



- Em seguida, clique no botão **Mais Tarde**.

41



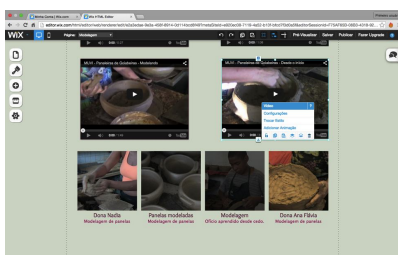
Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -

EXCLUSÃO DE FOTOS OU VÍDEOS

42



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -



- Para excluir qualquer objeto do MUVI, clique sobre o texto ou imagem do objeto (foto ou vídeo) e, em seguida, aperte a tecla **DEL** ou **DELETE**.

43



Guia de atualização do MUVI - Museu das Paneleiras -



Outras informações:

- Os vídeos devem estar publicados no Youtube para que sejam inseridos no **MUVI**.
- Para isso foi criada uma um perfil no site para o Museu das Paneleiras
 - Endereço: www.youtube.com
 - Login: projeto muvi@gmail.com
 - Senha: [paneleiras](#)