

# MUSEUS, DECOLONIALIDADE E DESINFORMAÇÃO:

*divulgação científica,  
mediações e resistência*



**Organizadores:**  
Gilson Pôrto Jr.  
Fagno da Silva Soares  
Isaltina Santos da Costa Oliveira

  
**Observatório**  
Edições

### **Audiodescrição:**

Capa de livro em orientação vertical, com estética inspirada em mosaicos e vitrais, predominando tons claros de bege, dourado, laranja e azul. Uma moldura ornamental branca contorna toda a composição. Na parte superior, sobre um grande retângulo marrom-avermelhado texturizado, aparece o título em letras maiúsculas brancas: "MUSEUS, DECOLONIALIDADE E DESINFORMAÇÃO:". Logo abaixo, em fonte serifada marrom, lê-se o subtítulo: "divulgação científica, mediações e resistência". No centro da capa há uma composição simbólica relacionada à museologia. Ao fundo, destaca-se a fachada de um museu clássico com colunas e frontão triangular, onde está escrito "MUSEU". À esquerda, uma escultura feminina de inspiração greco-romana aparece em perfil, voltada para o centro. À direita, vê-se o esqueleto de um grande dinossauro, remetendo às coleções científicas e paleontológicas. Na parte inferior central, vários objetos museológicos compõem uma cena de mediação do conhecimento: um vaso arqueológico decorado, uma lupa, um livro aberto ilustrado com artefatos e arquitetura histórica, e um quadro representando uma igreja colonial e visitantes em uma praça. À direita, um tablet apoiado em suporte exibe ícones e palavras relacionadas à função social dos museus: "Verdade", "Conhecimento", "Inclusão", "Memória" e "Resistência". O fundo é formado por padrões geométricos triangulares semelhantes a mosaicos. À esquerda predominam tons quentes de amarelo, laranja e vermelho; à direita, tons frios de azul e turquesa, criando um contraste visual que sugere diálogo entre tradição e contemporaneidade. Na parte inferior esquerda aparecem os organizadores: Gilson Pôrto Jr., Fagno da Silva Soares e Isaltina Santos da Costa Oliveira. No canto inferior direito está a logomarca da Observatório Edições, composta por um símbolo gráfico amarelo e azul acompanhado do nome da editora em preto. A imagem transmite a ideia de que os museus são espaços de preservação da memória, produção de conhecimento, combate à desinformação e promoção de práticas de inclusão, mediação cultural e resistência social. Fim da audiodescrição.

Gilson Pôrto Jr.  
Fagno da Silva Soares  
Isaltina Santos da Costa Oliveira  
(Orgs.)

**MUSEUS, DECOLONIALIDADE E  
DESINFORMAÇÃO: divulgação  
científica, mediações e resistência**

Observatório Edições  
2026

**Diagramação/Projeto Gráfico:** Gilson Pôrto Jr.  
**Arte de capa:** Gilson Pôrto Jr. com uso de prompt autoral.  
**Publicado em:** Maio/2026.

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Considerando as legislações nacionais e internacionais de ética em pesquisa, de propriedade intelectual e de uso de imagens, os autores de cada trabalho são plenamente responsáveis por todo seu conteúdo (inclusive pelos textos, figuras e fotos nele publicadas), isentando os organizadores de qualquer responsabilidade em todas as possíveis situações.



Todos os livros publicados pelo Selo Observatório/OPAJE estão sob os direitos da Creative Commons 4.0  
[https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt\\_BR](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Código de Catalogação Anglo-Americano (AACR2)**

---

P853m

Museus, decolonialidade e desinformação: divulgação científica, mediações e resistência [recurso eletrônico]. / Organização: Gilson Pôrto Jr, Fagno da Silva Soares, Isaltina Santos da Costa Oliveira, (Orgs). – Palmas, TO: Observatório Edições, 2026.

165 p.

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-979348-5-5

1. Museus. 2. Decolonialidade. 3. Desinformação. I. Soares, Fagno da Silva. II. Pôrto Jr., Gilson. III. Oliveira, Isaltina Santos da Costa.

CDD 069  
CDU 069:001.92:316.77  
LCC AM7

---

Marcelo Diniz – Bibliotecário – CRB 2/1533. Resolução CFB 184/2017.

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Observatório Edições e/ou do OPAJE/UFT. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais. Todos os artigos passaram por avaliação dos pares.



## UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS

### REITORA

Profa. Dra. Maria Santana  
Ferreira dos Santos

### VICE-REITOR

Prof. Dr. Marcelo Leinerker Costa

### Pró-Reitor de Graduação

Profa. Dra. Valdirene de Jesus

### Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Prof. Dr. Marcos Vinicius Giongo Alves

### Pró-Reitor de Extensão e Cultura

Profa. M. Bruno Barreto

### Núcleo de Pesquisa e Extensão Observatório de Pesquisas Aplicadas ao Jornalismo e ao Ensino (OPAJE-UFT)

Dr. Danilo de Melo Sousa  
Dra. Eliane Marques dos Santos  
Dr. Francisco Gilson Rebouças Pôrto Junior  
Dr. Fernando Rodrigues Peixoto Quaresma  
Dr. José Lauro Martins  
Dr. Nelson Russo de Moraes  
Dr. Rodrigo Barbosa e Silva  
Dra. Mari Terezinha Vieira  
Dr. Sinomar Soares de Carvalho Silva



## SELO EDITORIAL Observatório/OPAJE CONSELHO EDITORIAL

### PRESIDENTE

Prof. Dr. José Lauro Martins

### Membros:

#### Prof. Dr. Nelson Russo de Moraes

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

#### Profa. Dra. Maria Luiza Cardinale Baptista

Universidade de Caxias do Sul; Universidade Federal do Amazonas, Brasil

#### Profa. Dra. Thais de Mendonça Jorge

Universidade de Brasília (UnB), Brasil

#### Prof. Dr. Fagno da Silva Soares

Clio & MNEMÓSINE Centro de Estudos e Pesquisa em História Oral e Memória  
– Instituto Federal do Maranhão (IFMA), Brasil

#### Prof. Dr. Luiz Francisco Munaro

Universidade Federal de Roraima (UFRR), Brasil

#### Prof. Dr. José Manuel Pelóez

Universidade do Minho, Portugal

#### Prof. Dr. Geraldo da Silva Gomes

Universidade Estadual do Tocantins, Brasil

## Como Referenciar ABNT NBR 6023/2018

### Documento no todo

PÔRTO JR., Gilson; SOARES, Fagno da Silva; OLIVEIRA, Isaltina Santos da Costa (Orgs.). **MUSEUS, DECOLONIALIDADE E DESINFORMAÇÃO: divulgação científica, mediações e resistência.** Palmas, TO: Observatório Edições, 2026. 189 p. ISBN 978-65-979348-5-5.

### Nos Capítulos

SOBRENOME, Nome; SOBRENOME, Nome. Título do capítulo. *In*: PÔRTO JR., Gilson; SOARES, Fagno da Silva; OLIVEIRA, Isaltina Santos da Costa (Orgs.). **MUSEUS, DECOLONIALIDADE E DESINFORMAÇÃO: divulgação científica, mediações e resistência.** Palmas, TO: Observatório Edições, 2026, p. xx-xx.

## SUMÁRIO

### **PREFÁCIO / 9**

Gilson Pôrto Jr., Fagno da Silva Soares e Isaltina Santos da Costa Oliveira

### **CAPÍTULO 1. MUSEUS COMO ESPAÇOS DE RESISTÊNCIA: enfrentando a desinformação e a colonialidade do saber / 13**

Cristiane Menezes Ferreira e Francisco Gilson Rebouças Pôrto Junior

### **CAPÍTULO 2. COMUNICAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS DECOLONIAIS: o caso do site do Museu Índia Vanuíre / 35**

Nelson Russo de Moraes, Taíssa Maria Tavares Guerreiro e Luís Guilherme Costa Berti

### **CAPÍTULO 3. DO PIXEL AO PATRIMÔNIO: videogames como objetos museológicos e memória cultural digital / 63**

Igor Arnaldo Soares de Alencar e Francisco Gilson Rebouças Porto Junior

### **CAPÍTULO 4. SER MUSEÓLOGO OU NÃO SER? Desafios e sentidos do fazer museológico no século XXI / 83**

Fagno da Silva Soares

### **CAPÍTULO 5. MEDIAÇÃO CULTURAL E EDUCAÇÃO MUSEAL: Interdisciplinaridades entre Museologia e Ciência da Informação no MAC\_BAHIA / 103**

Milena de Souza Costa

**CAPÍTULO 6. A COMUNICAÇÃO DO GRAFISMO INDÍGENA NO MUSEU HISTÓRICO E PEDAGÓGICO ÍNDIA VANUÍRE (TUPÃ/SP) / 127**

Beatriz Ferreira Hirt, Isaltina Santos da Costa Oliveira, Matheus Marques Pinheiro e Nelson Russo de Moraes

**CAPÍTULO 7. SABERES ANCESTRAIS, JUSTIÇA CLIMÁTICA E MUSEUS: povos originários, resistência, pertencimento e enfrentamento da desinformação na sustentabilidade planetária / 145**

Helemy dos Santos Ferreira Mendanha e Francisco Gilson Rebouças Pôrto Junior

**ÍNDICE REMISSIVO / 155**

**SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORES / 159**

Em uma sociedade marcada pela expansão das plataformas digitais, pela circulação acelerada de informações, pela emergência da inteligência artificial e pelo crescimento dos fenômenos desinformativos, as instituições museológicas são convocadas a reafirmar sua relevância social. Já não basta preservar objetos, catalogar coleções ou organizar exposições. O museu contemporâneo é chamado a atuar como espaço de mediação cultural, construção de sentidos, produção de cidadania e resistência epistêmica. É nesse horizonte que se insere a presente obra, *Museus, Decolonialidade e Desinformação: divulgação científica, mediações e resistência*.

Os capítulos reunidos neste livro oferecem um panorama consistente, plural e contemporâneo das principais questões que atravessam o campo museológico na atualidade. Em comum, os textos compartilham uma compreensão fundamental: os museus são territórios de disputa simbólica, lugares nos quais memórias, identidades, saberes e narrativas são permanentemente negociados.

O primeiro capítulo, **“Museus como espaços de resistência: enfrentando a desinformação e a colonialidade do saber”**, inaugura a coletânea com uma reflexão necessária sobre os impactos da crise informacional contemporânea nas instituições museológicas. Ao articular desinformação, colonialidade e Sociomuseologia, o texto demonstra que a defesa da verdade científica e da pluralidade epistemológica constitui hoje uma das mais importantes missões dos museus.

Na sequência, o segundo capítulo, **“Comunicação e construção de sentidos decoloniais: o caso do site do Museu Índia Vanuíre”**, apresenta uma contribuição singular ao evidenciar como os ambientes digitais podem funcionar como espaços de valorização dos saberes indígenas e de enfrentamento das narrativas coloniais. A análise demonstra que a comunicação museológica ultrapassa a dimensão informativa, assumindo papel central na construção de identidades e no fortalecimento da diversidade cultural.

O terceiro capítulo, **“Do pixel ao patrimônio: videogames como objetos museológicos e memória cultural digital”**, amplia as fronteiras tradicionais da Museologia ao discutir os videogames como patrimônio cultural. Ao reconhecer os jogos digitais como documentos de memória e expressão cultural, o texto contribui para um debate fundamental sobre os desafios da preservação do patrimônio digital no século XXI.

Em **“Ser museólogo ou não ser? Desafios e sentidos do fazer museológico no século XXI”**, quarto capítulo da obra, encontramos uma reflexão sobre a própria identidade profissional do museólogo. Em tempos de profundas transformações tecnológicas, sociais e culturais, o texto revisita os fundamentos da profissão e reafirma a necessidade de uma atuação crítica, ética e socialmente comprometida.

O quinto capítulo, **“Mediação cultural e educação museal: interdisciplinaridades entre Museologia e Ciência da Informação no MAC\_BAHIA”**, evidencia o potencial transformador das práticas

educativas desenvolvidas nos museus. Ao aproximar Museologia e Ciência da Informação, a autora demonstra que a educação museal constitui um campo estratégico para a democratização do conhecimento e para a formação de públicos críticos e participativos.

A discussão sobre comunicação e representação cultural ganha novos contornos no sexto capítulo, **“A comunicação do grafismo indígena no Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (Tupã/SP)”**. O texto valoriza os grafismos indígenas como sistemas complexos de comunicação, memória e identidade, reafirmando o papel dos museus como espaços de reconhecimento e valorização dos patrimônios culturais dos povos originários.

Encerrando a coletânea, o sétimo capítulo, **“Saberes ancestrais, justiça climática e museus: povos originários, resistência, pertencimento e enfrentamento da desinformação na sustentabilidade planetária”**, amplia ainda mais o alcance das reflexões aqui apresentadas. Ao conectar conhecimentos tradicionais, questões ambientais e justiça climática, o texto demonstra que os museus podem atuar como importantes agentes na construção de futuros sustentáveis e socialmente mais justos. Em conjunto, os capítulos revelam uma Museologia que dialoga intensamente com os grandes desafios do presente: a desinformação, a colonialidade do saber, a cultura digital, a educação museal, a comunicação intercultural, a preservação do patrimônio digital, a valorização dos povos originários e a sustentabilidade planetária. Mais do que uma coletânea temática, esta obra constitui um convite à reflexão sobre o papel político, social e educativo dos museus na contemporaneidade.

Ao percorrer estas páginas, o leitor encontrará não apenas análises acadêmicas rigorosas, mas também propostas, experiências e perspectivas capazes de inspirar novas práticas museológicas. Em um mundo atravessado por disputas narrativas e por profundas transformações tecnológicas, os museus permanecem como espaços privilegiados para a produção de conhecimento crítico, para

o fortalecimento da democracia cultural e para a construção de sociedades mais inclusivas.

Que esta obra contribua para ampliar os debates sobre Museologia, comunicação, educação e decolonialidade, fortalecendo o compromisso dos museus com a diversidade dos saberes, a justiça epistêmica e a resistência frente às múltiplas formas de desinformação que marcam nosso tempo.

Boa leitura!

Palmas, maio de 2026

Gilson Pôrto Jr.  
Fagno da Silva Soares  
Isaltina Santos da Costa Oliveira

# MUSEUS COMO ESPAÇOS DE RESISTÊNCIA: enfrentando a desinformação e a colonialidade do saber

---

Cristiane Menezes Ferreira  
Francisco Gilson Rebouças Pôrto Junior

## 1. Introdução

A propagação acelerada da desinformação nos meios digitais impõe desafios de ordem estrutural às instituições museológicas enquanto produtoras e mediadoras de conhecimento para a sociedade. Historicamente reconhecidos como espaços de referência, memória e diálogo intercultural, os museus têm sido profundamente impactados por uma crise informacional que fragiliza suas funções tradicionais (Marti, 2025). Esse impacto, contudo, não pode ser compreendido de forma isolada: é preciso situá-lo no interior do cenário contemporâneo, onde as tecnologias digitais em rede transformaram radicalmente as condições de produção, circulação e consumo da informação.

Marti (2025) chama atenção para o fato de que a desinformação não é um fenômeno recente pois, desde que nos entendemos como humanos, ela atravessa nossos cotidianos. Contudo, no contexto sociotécnico atual, em que as tecnologias digitais em rede romperam com a lógica da comunicação massiva e possibilitaram a produção, disseminação e compartilhamento global de informações e desinformações numa perspectiva todos-todos, o fenômeno se agudizou e vem gerando preocupação em escala mundial. Para compreender a desinformação em rede e seus desdobramentos sobre a sociedade, é necessário compreender o atual cenário sociotécnico, mas também não descartar o cenário econômico e político contemporâneo.

Nesse panorama, o setor museal está sendo impelido a inovar e a redefinir suas estratégias comunicacionais, não apenas com o intuito de preservar acervos, mas também de contribuir para a construção de uma cidadania plural, diante da complexidade das exigências do mundo informacional (Primo; Moutinho, 2021).

Conceitualmente, a desinformação é um mecanismo por meio do qual se impõe uma visão de mundo desprovida de consciência crítica, coerência e autonomia. Este viés, que traduz um discurso hegemônico, está diretamente ligado à colonialidade do saber, um dos pilares da matriz de poder global, que hierarquiza os indivíduos e gera um conhecimento eurocêntrico e dominador (Quijano, 2022).

É nessa encruzilhada que a Sociomuseologia e a Museologia Social emergem como perspectivas teórico-práticas fundamentais. Ao proporem uma reconfiguração do papel social dos museus, deslocando-os da posição de depositários neutros do patrimônio para a de agentes ativos de transformação, essas correntes oferecem instrumentos conceituais e metodológicos para que as instituições museológicas se posicionem como espaços de resistência, de produção de contradiscursos e de promoção da justiça epistêmica. Além disso, a dimensão ética da informação museal, entendida como

o processo de discussão que visa determinar os valores e os princípios de base sobre os quais se apoia o trabalho museal (De Jesus; Siebra, 2024), emerge como eixo indispensável para o enfrentamento da crise informacional.

O presente capítulo organiza-se em seis seções, além desta introdução e das considerações finais. A segunda seção situa a desinformação no contexto sociotécnico contemporâneo, enquanto a terceira discute as relações entre colonialidade do saber e a produção hegemônica do conhecimento. A quarta analisa os impactos da crise informacional sobre os museus; a quinta apresenta os fundamentos teóricos da Sociomuseologia; a sexta aborda a ética da informação museal e, a sétima, propõe estratégias de enfrentamento à desinformação no campo museal.

## **2. A desinformação no contexto sociotécnico contemporâneo**

Para compreender a desinformação em sua dimensão atual, é imprescindível situá-la no interior do que Marti (2025) denomina de contexto da plataformização, dataficação e performatividade algorítmica (PDPA). Trata-se de uma fase da cibercultura em que nossas vidas foram plataformizadas, transformadas em dados rastreáveis que são monitorados, coletados, processados, tratados, compartilhados e monetizados pela performatividade algorítmica, afetando e modificando, por sua vez, nossas ações, comportamentos, sentimentos e conhecimentos. Esse cenário se torna ainda mais crítico quando se considera que toda essa infraestrutura tecnológica está sob o controle majoritário de cinco empresas de tecnologia: Google, Apple, Meta, Amazon e Microsoft, as conhecidas BigTechs, em um contexto econômico mundial capitalista e neoliberal que alimenta e fortalece essa engrenagem.

Esse cenário gera uma série de desdobramentos sociopolíticos, econômicos, culturais e cognitivos de grande relevância para o campo museal. Marti (2025) identifica entre eles: a privatização do discurso público, em que as plataformas digitais

controlam a circulação de discursos nas redes, substituindo as instituições públicas na curadoria e moderação de conteúdos; o colonialismo digital, como imposição de infraestruturas e lógicas neoliberais a países do Sul Global, criando novas dependências; a algoritmização do espaço público e a formação de bolhas informacionais online que reforçam vieses ideológicos e criam realidades paralelas; e a amplificação algorítmica de conteúdos extremistas e de desinformação, que acentuam o negacionismo científico e o fenômeno da pós-verdade.

## 2.1 A desinformação como sistema

A compreensão da desinformação como fenômeno sistêmico, e não apenas como objeto material isolado, é central para a abordagem proposta neste capítulo. Marti (2025), apoiando-se nos estudos de Recuero (2024), destaca que a desinformação constitui um sistema, um conjunto de elementos em interação acoplado ao sistema de mídias sociais e usado para manipular, influenciar e prejudicar estados, populações e grupos sociais por meio de fluxos de conteúdos que confundem, desacreditam e prejudicam os atores sociais, gerando danos à sociedade como um todo. Desse modo, a desinformação é analisada a partir de três perspectivas complementares: como objeto material, ou seja, informação problemática que alimenta o caos; como processo, que inclui as dinâmicas e os atores dos sistemas desinformativos; e como efeito, o que envolve os desdobramentos nos sistemas sociais.

No Brasil, esse cenário assume contornos particularmente preocupantes. Segundo dados apresentados por Marti (2025), o país ocupa a última posição, entre os países pesquisados pela Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE, 2024, *apud* Marti, 2025), em relação às habilidades dos adultos de identificar a veracidade das notícias online. Pesquisa do Instituto DataSenado (DataSenado, 2024, *apud* Marti, 2025 ) indica que 93% dos brasileiros utilizam redes sociais e aplicativos de

mensagem; 67% dos entrevistados já foram expostos à desinformação e 50% dos participantes consideram ser difícil identificar se uma notícia é falsa. Na Pesquisa de Percepção Pública da Ciência e Tecnologia (CGEE, 2024, *apud* Marti, 2025), 50,8% dos entrevistados apontaram ter encontro frequente com notícias que parecem falsas e 36,5% admitiram já ter compartilhado informações falsas.

## 2.2 Desinformação e museus: uma relação de dupla face

Para os museus, esse cenário representa um desafio de dupla natureza: ao mesmo tempo em que são espaços estratégicos de combate à desinformação, tornam-se também alvo dos discursos manipuladores que buscam validar narrativas dominantes e minimizar saberes tradicionais e experiências sociais diversas (Primo; Moutinho, 2021). Marti (2025) documenta casos concretos dessa materialização: comentários de discurso de ódio e desinformação nas redes sociais do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), diante de eventos relacionados aos 60 anos do Golpe de 1964 e a atividades LGBTQIAPN+, revelam que tais discursos chegam até os seguidores das instituições museais, exigindo posicionamento ativo.

Diante desse diagnóstico, Marti (2025) convoca as instituições museais a uma reação sistematizada, enfatizando que após uma primeira pesquisa realizada em 2018, que analisou as *fake news* sobre museus no período eleitoral, algumas iniciativas pontuais como palestras, mesas redondas, formação de jovens, entrevistas com especialistas e uma exposição sobre desinformação foram realizadas por algumas instituições museais ao longo dos anos. Entretanto, a autora ressalta que essas respostas iniciais, embora positivas, ainda não alcançam os objetivos de compreender o museu e seu papel nesse contexto, nem de propor efetivamente ações continuadas para lidar com a questão.

### **3. Colonialidade do saber e a produção hegemônica do conhecimento**

A compreensão da relação entre desinformação e colonialidade do saber exige que se vá além das manifestações superficiais do fenômeno para alcançar suas raízes estruturais. Quijano (2022) argumenta que o atual padrão de poder mundial consiste na articulação entre quatro elementos interdependentes: a colonialidade do poder, tendo a ideia de "raça" como fundamento do padrão social básico e de dominação social; o capitalismo, como padrão universal de exploração social; o Estado como forma central universal de controle da autoridade coletiva; e o eurocentrismo como forma hegemônica de controle da subjetividade e intersubjetividade, em particular no modo de produzir conhecimento.

A colonialidade do poder é, segundo Quijano (2022), um conceito que dá conta de um dos elementos fundantes do atual padrão de poder: a classificação social básica e universal da população do planeta em torno da ideia de "raça". Essa ideia e a classificação social baseada nela foram originadas há 500 anos junto com a América, a Europa e o capitalismo, constituindo a mais profunda e perdurável expressão da dominação colonial. Desde então, no atual padrão mundial de poder, tais classificações impregnam todas e cada uma das áreas da existência social e constituem a mais profunda e eficaz forma de dominação social, material e intersubjetiva: a base intersubjetiva mais universal de dominação política dentro do atual padrão de poder.

#### **3.1 Eurocentrismo como epistemologia dominante**

Para Quijano (2022), o eurocentrismo é a perspectiva de conhecimento que foi elaborada sistematicamente a partir do século XVII na Europa, como expressão e como parte do processo de eurocentralização do padrão de poder colonial-moderno-capitalista. Em

outros termos, como expressão das experiências de colonialismo e de colonialidade do poder, das necessidades e das experiências do capitalismo e da euro-centralização de tal padrão de poder. Foi mundialmente imposta nos séculos seguintes como a única racionalidade legítima, tornando-se, em todo caso, a racionalidade hegemônica, o modo dominante de produção do conhecimento.

É nesse registro que a desinformação encontra seu terreno mais fértil. O discurso hegemônico, ao naturalizar uma perspectiva de mundo como universal, ao silenciar vozes dissidentes e ao reproduzir estereótipos que desqualificam culturas e conhecimentos não-ocidentais, perpetua uma epistemologia colonial que não apenas distorce a realidade, mas a produz ativamente segundo os interesses das classes dominantes. Como apontam Primo e Moutinho (2021), é nesse contexto que as instituições que atuam no campo da Museologia Social e que se propõem a dialogar com povos originários e tradicionais despontam como locus de justiça epistêmica, de construção de narrativas de resistência à colonialidade e à desinformação e de desenvolvimento e partilha de um pensamento crítico, capaz de combater a lógica dominante.

### **3.2 Globalização, capitalismo e o sistema desinformativo**

Quijano (2022) analisa a chamada "globalização" não como um processo natural de integração do mundo, mas como a reconcentração da autoridade pública mundial, como uma reprivatização do controle da autoridade coletiva, sobre cuja base se impulsionam o aprofundamento e a aceleração das tendências básicas do capitalismo. Trata-se, assim, de uma reconfiguração do sistema de dominação política, associada às mais recentes tendências da exploração ou controle capitalista do trabalho. Essa perspectiva é central para compreender a desinformação em sua dimensão estrutural: ela não é apenas um efeito colateral da abundância informacional, mas um componente funcional de um

sistema de poder que precisa da ignorância e da confusão para se reproduzir.

Esse diagnóstico tem implicações diretas para o campo museal. Na sociedade contemporânea, a desinformação é um fenômeno sistêmico e estratégico de controle social, que tem suas raízes ancoradas na lógica capitalista, impactando negativamente instituições sociais, como os museus (Primo; Moutinho, 2021). Os meios de comunicação desempenham um papel primordial na legitimação e manutenção dos interesses das classes dominantes. A estratégia de manipulação, que estimula a reprodução de conteúdos superficiais, a ampliação de apelos emocionais e a invisibilização do posicionamento crítico, tem por objetivo consolidar a ideia de que o que é apresentado é real, objetivo e legítimo, sustentando e reforçando os fundamentos do discurso hegemônico vigente (Silva, 2023).

#### **4. A crise informacional e seus impactos nas instituições museológicas**

As universidades e os museus são modelos de instituições que caminham juntas há séculos, em percursos paralelos, com muitas sobreposições e entrecruzamentos em suas missões, que adquiriram relevância na formação dos estados modernos (Silva, 2023). Essa trajetória compartilhada é fundamental para compreender o impacto da crise informacional sobre ambas as esferas. Somente na segunda metade do século XX é que o modelo tradicional de museu foi questionado pela Nova Museologia, pois além de ser sistematicamente organizado e aberto ao público, o padrão constituído deveria ser modificado, para se tornar inclusivo para toda a sociedade, numa perspectiva democrática (Silva, 2023).

Foi a Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada com a participação do Conselho Internacional de Museus (ICOM) em 1972, que reforçou uma mudança de mentalidade, elevando o museu a agente de mudança social: *"Sob a influência do pensamento de*

*Paulo Freire, a Sociomuseologia estabeleceu seu comprometimento com a busca da transformação da realidade e pontuou que o museu tradicional precisa se adequar às demandas da sociedade contemporânea" (Silva, 2023). Com base na alfabetização crítica freireana, os museus podem ocupar o lugar na construção de uma consciência crítica do mundo contemporâneo (Primo; Moutinho, 2021, apud Silva, 2023).*

#### **4.1 O novo papel social dos museus segundo o ICOM**

A nova definição de museu aprovada na 26ª Assembleia Geral do ICOM, realizada em Praga em agosto de 2022, representa um avanço significativo no que diz respeito ao reconhecimento do papel social das instituições museológicas. Segundo essa nova conceituação, o museu é caracterizado como uma instituição de caráter permanente e sem finalidade lucrativa, cuja existência está voltada para o atendimento das necessidades da sociedade. Entre suas funções centrais estão a investigação, a reunião, a preservação, a interpretação e a apresentação pública de bens patrimoniais, tanto em suas formas materiais quanto imateriais. A definição enfatiza ainda que tais espaços devem ser abertos, acessíveis e comprometidos com a inclusão, atuando como promotores da diversidade cultural e da sustentabilidade. Por fim, estabelece que o funcionamento e a comunicação dessas instituições devem pautar-se por critérios éticos e profissionais, e que, por meio do engajamento das comunidades, os museus devem oferecer experiências variadas que estimulem a aprendizagem, o fruir cultural, o pensamento reflexivo e a construção coletiva do conhecimento (Silva, 2023).

De Jesus e Siebra (2024) sublinham que, dentro dessa nova definição, a própria necessidade de se comunicar de forma ética é um dos preceitos dos museus. Ao afirmar que os museus "funcionam e comunicam de forma ética", o ICOM apresenta normativas quanto ao trabalho ético nos espaços museais, que servem de base para as

definições de regras próprias para as instituições espalhadas pelo mundo. A dimensão ética, assim, não é externa ao trabalho museológico, mas constitutiva de sua missão institucional; e é precisamente nesta dimensão que a desinformação representa uma ameaça central.

## 4.2 O desafio digital para a comunicação museal

De Jesus e Siebra (2024) mostram que a entrada dos museus no ambiente digital transformou profundamente a forma como essas instituições gerenciam e comunicam a informação. A presença crescente dos espaços museais na *web* colocou em evidência questões que a museologia tradicional não havia enfrentado, sobretudo no que diz respeito ao objeto digital, sua natureza, sua circulação e sua preservação. Diferentemente do objeto físico, a informação em meio digital se move com rapidez, muda de suporte, multiplica-se e se transforma de maneira contínua, tornando muito mais difícil o controle sobre o que é comunicado, como e para quem.

Diante disso, as instituições precisam se adaptar a um ambiente em permanente mudança, no qual o tempo entre a produção e a circulação de um conteúdo é praticamente instantâneo. Para dar conta dessa realidade, as autoras apontam a necessidade de um novo perfil profissional: não basta dominar as técnicas tradicionais de curadoria e documentação, pois é preciso que os profissionais de museus sejam também capazes de compreender as lógicas das redes digitais, interpretar o fluxo da informação nesse ambiente e mediar o conhecimento cultural de forma crítica e contextualizada (De Jesus; Siebra, 2024).

Assim, a comunicação museológica, entendida como o processo comunicacional ancorado nas argumentações transmitidas a partir de discursos expositivos e desenvolvidas mediante diversas formas e estratégias de mediação, enfrenta novos desafios éticos e técnicos na era digital (De Jesus; Siebra, 2024). Para as autoras, as questões éticas precisam ser revistas, ampliadas e mais discutidas,

inclusive nos documentos oficiais adotados pelos museus. Isso se deve ao uso cada vez mais intensivo dos ambientes digitais, que colocam em xeque antigas formas de tratar a informação, exigem novos mecanismos para garantir a autenticidade dos objetos musealizados e impõem desafios crescentes no que se refere à segurança e à preservação dos acervos a longo prazo.

## **5. Sociomuseologia e museologia social: fundamentos teóricos e práxis transformadora**

A Sociomuseologia é compreendida como um campo de conhecimento comprometido com a transformação social, cuja atuação se orienta pelos princípios da participação comunitária e da inclusão (Moutinho, 2007). Trata-se de uma área que articula a museologia a outros domínios do saber, especialmente às Ciências Humanas, aos Estudos do Desenvolvimento, à Ciência de Serviços e ao Planejamento do Território, com vistas a ampliar o alcance social das práticas museológicas. Seu objetivo central é consolidar a museologia como instrumento de desenvolvimento sustentável, fundado nos valores da igualdade de oportunidades e da inclusão social e econômica.

Moutinho (2007) chama atenção para um aspecto que distingue a Sociomuseologia de outras áreas do conhecimento: sua identidade não se define tanto por seus pressupostos teóricos específicos, mas pela capacidade de dialogar de forma interdisciplinar com campos já consolidados e de relacioná-los à museologia. Essa abertura ao diálogo com outros saberes é, portanto, uma característica constitutiva da área. Vale destacar que as preocupações centrais da Sociomuseologia não surgiram do nada: estão registradas em documentos de referência produzidos ao longo de décadas, como a Declaração de Santiago do Chile de 1972, a Declaração de Quebec de 1984, elaborada no âmbito do Movimento Internacional para uma Nova Museologia, e as

Convenções da UNESCO sobre a diversidade das expressões culturais de 2005 e sobre o patrimônio imaterial de 2003.

### **5.1 Entre o museu ao serviço das coleções e o museu ao serviço da sociedade**

Moutinho (2007) situa a Sociomuseologia em um ponto de tensão fundamental da história dos museus: a passagem de um modelo centrado na guarda e preservação das coleções para um modelo orientado pelo compromisso com a sociedade. Essa transição não foi automática nem linear, mas resultado de um processo gradual pelo qual as instituições museológicas foram reconhecendo sua responsabilidade diante das demandas sociais mais amplas. Um marco decisivo nesse percurso foi a Declaração de Santiago do Chile de 1972, que estabeleceu de forma inequívoca que o museu deve estar a serviço da sociedade e atuar como agente de transformação social. Foi nesse contexto que a Sociomuseologia se consolidou como corrente de pensamento, propondo uma museologia comprometida com o desenvolvimento sustentável da humanidade, com a igualdade de oportunidades e com a inclusão social e econômica, tendo o patrimônio cultural e natural, em suas dimensões tangíveis e intangíveis, como base de sua intervenção (Moutinho, 2007).

Silva (2023), ao examinar as conexões entre universidades, museus e Sociomuseologia, propõe o conceito de Ecossistema Museal Emergente para descrever a rede de relações que se estabelece entre os diferentes espaços museológicos e a sociedade. A ideia central do conceito é que esses espaços não operam de forma isolada, mas em constante interação, reconhecendo a diversidade das formas de preservação do patrimônio e ampliando seu alcance para além dos muros acadêmicos, em direção a toda a sociedade. Nesse contexto, as redes de cooperação entre diferentes atores institucionais surgem como mecanismo privilegiado de articulação, permitindo a defesa e a promoção coletiva do

patrimônio museológico em diálogo com os princípios da Sociomuseologia.

## **5.2 Sociomuseologia e decolonialidade: a releitura do mundo**

Quando observados pela ótica da Museologia Social e do pensamento decolonial, os museus se revelam como espaços estratégicos para a construção de uma consciência crítica capaz de questionar as narrativas únicas que a desinformação tende a impor (Primo; Moutinho, 2021). A Sociomuseologia parte do pressuposto de que nenhuma instituição cultural é neutra, e que os museus podem e devem assumir um papel ativo na transformação das relações sociais. Inspirada no legado pedagógico de Paulo Freire, essa perspectiva valoriza processos de aprendizagem fundados no diálogo, na escuta das comunidades historicamente silenciadas e na produção coletiva de sentidos que confrontem as lógicas dominantes.

Primo e Moutinho (2021) propõem que a aproximação entre Sociomuseologia e decolonialidade aponta para um horizonte de releitura do mundo, no qual o cotidiano e a historicidade das comunidades se tornam ponto de partida para a construção do conhecimento. Nessa perspectiva, os museus que se comprometem com o diálogo junto a povos originários, comunidades quilombolas e outros grupos subalternizados passam a funcionar como espaços de reconhecimento e afirmação epistêmica, capazes de produzir narrativas que resistam tanto à colonialidade quanto à desinformação. Museus de povos originários, museus quilombolas e museus de favelas são exemplos concretos dessa possibilidade: ao ressignificarem referências patrimoniais e afirmarem saberes que o discurso hegemônico tende a invisibilizar, essas instituições exercem uma função política e cultural insubstituível na sociedade contemporânea.

## 6. Ética da informação e a responsabilidade museal

De Jesus e Siebra (2024) recorrem às origens gregas dos termos para construir o conceito de *Ethos Mouseion*. O *mouseion* era, na Grécia antiga, o lugar consagrado às musas e dedicado à contemplação e ao saber; o *ethos*, por sua vez, diz respeito ao caráter e ao modo de agir de um indivíduo ou instituição. Ao articular esses dois termos, as autoras sugerem que a dimensão ética não é algo externo aos museus, incorporado posteriormente por exigência normativa, mas uma vocação presente desde a origem dessas instituições. O que mudou ao longo do tempo foram as formas de expressar e operacionalizar esse compromisso, especialmente diante da complexidade do ambiente digital contemporâneo, que coloca questões novas e urgentes para a gestão ética da informação museal.

As autoras defendem que a ética nos museus não se limita a um conjunto de regras de conduta profissional, nem se esgota em protocolos formais de gestão. Ela atravessa todas as fases do trabalho museológico, desde as decisões sobre o que adquirir e como documentar, até as escolhas sobre o que comunicar ao público e de que forma. Mais do que garantir conformidade com normas, a ética museal exige uma postura de questionamento permanente sobre o papel social da instituição e sobre as consequências de suas escolhas para as comunidades representadas em seus acervos. É nesse quadro que a desinformação se revela uma ameaça de natureza ética: quando informações falsas ou distorcidas circulam sobre patrimônios e memórias, a credibilidade institucional do museu é comprometida e sua função social, traída (De Jesus; Siebra, 2024).

### 6.1 A tríade informacional: validação, integridade e atualização

De Jesus e Siebra (2024) propõem que a comunicação museal se sustente num tripé composto por três dimensões

complementares: a informação validada, a informação integral e a informação atualizada. A informação validada consiste em toda informação disponibilizada para o público, por parte do museu, que passou por um processo de pesquisa e comprovação da autenticidade. Essa preocupação leva em consideração o papel de autoridade do museu, que confere um status de credibilidade ao que está apresentando, o que, por sua vez, implica responsabilidade redobrada sobre a veracidade do que é comunicado.

Já a informação integral, consiste numa informação transmitida em sua totalidade ou de forma que, mesmo parcial, não comprometa ou descaracterize a compreensão do significado da mensagem. Informações omissas, suprimidas ou sem prévia comprovação podem não só comprometer a mensagem transmitida, como gerar interpretações equivocadas. É nessa dimensão que De Jesus e Siebra (2024) identificam o risco da *misinformation* (divulgação de informação falsa de forma não intencional), e da *disinformation* (divulgação deliberada e intencional de informação falsa), no contexto museológico. E a informação atualizada exige a manutenção das pesquisas dos objetos de museu de forma sistemática e contínua, para a compreensão de possíveis novas interpretações ou dados, coibindo o desuso de informações ultrapassadas.

## 6.2 O código de ética do ICOM e os desafios contemporâneos

Ao analisarem o Código de Ética para Museus do ICOM, De Jesus e Siebra (2024) identificam que, dentre os oito pontos contemplados no documento, aquele referente à comunicação e ação educativa apresenta sete aspectos relevantes para o enfrentamento da desinformação: a pertinência das mostras, exposições e atividades em relação à missão institucional; a interpretação dos elementos expostos com garantia de veracidade e representatividade; a exposição cuidadosa de objetos sensíveis ou que possam ferir sensibilidades; a possibilidade de remoção de

objetos expostos mediante solicitação fundamentada; o tratamento criterioso de objetos de procedência desconhecida; o rigor científico nas publicações, incluindo postagens em ambiente *web*, e o respeito à integridade dos originais quando forem feitas reproduções.

As autoras ressaltam que, apesar do Código de Ética do ICOM ser um documento basilar para os museus, cuja primeira versão surgiu na década de 1970, ele ainda precisa ser atualizado e revisto para contemplar temas da atualidade, especialmente os objetos digitais. Aos profissionais que lidam com a salvaguarda da informação digital impõe-se a ética da resistência à possibilidade de uma e-amnésia total, que pode levar a humanidade a se esquecer sobre seu passado e seus governos, além de impedir que os governos prestem contas de seus atos às gerações do presente e do futuro. Essa dimensão ética é, portanto, também uma dimensão política, e conecta a questão da ética da informação museal ao enfrentamento mais amplo da desinformação e das desigualdades epistêmicas.

## **7. Estratégias de enfrentamento à desinformação no campo museal**

Embora algumas iniciativas pontuais, como palestras, mesas redondas, formação de jovens, entrevistas com especialistas e exposições sobre desinformação, já tenham ocorrido em algumas instituições museais ao longo dos anos, a resposta do setor museológico ainda é insuficiente para lidar com a complexidade e a escala do fenômeno (Marti, 2025). É urgente que os museus incluam em seus planos de gestão institucional, tanto museológicos quanto educativos, diretrizes específicas e abrangentes para o enfrentamento da desinformação em rede e nos espaços físicos.

Como instituições que devem funcionar de forma ética e profissional, proporcionando experiências para a reflexão e partilha de conhecimentos, é imperativo que os museus enfrentem a desinformação e remediem seus efeitos deletérios (De Jesus; Siebra, 2024). A luta contra a desinformação no campo museal é,

fundamentalmente, uma luta pela democratização do conhecimento e contra as formas de opressão e os museus têm o papel de enfrentar as questões sociais mais urgentes e de combater as diversas formas de silenciamento, apagamento e invisibilização de grupos subalternizados.

### **7.1 Normas institucionais e gestão da comunicação**

No plano institucional, Marti (2025) propõe que os museus estabeleçam normas de conduta diante de discursos de ódio proferidos em suas redes sociais e nos espaços geograficamente localizados. Isso implica a criação de diretrizes claras de moderação de conteúdo, protocolos de resposta a ataques desinformativos e mecanismos de transparência sobre os processos curatoriais. A perspectiva da Museologia Social e da Sociomuseologia é complementar a essa demanda: ao propor a articulação entre museologia, comunidade e cultura, rompendo com concepções hegemônicas de patrimônio e ressignificando os museus como ambientes de interação (Primo; Moutinho, 2021), ela fornece o referencial ético-político para que as normas institucionais não sejam meramente burocráticas, mas comprometidas com a justiça epistêmica.

De Jesus e Siebra (2024) reforçam essa dimensão ao destacar que os museus enquanto produtores de informação e espaços ligados ao saber assumem uma responsabilidade, em conjunto com seus profissionais, cada vez maior. O poder de legitimar enquanto verdade o que se encontra em suas exposições não é, em geral, contestado pelo público, o que confere às instituições museológicas tanto uma autoridade considerável quanto uma responsabilidade proporcional. Essa responsabilidade ganha novos vieses quando da inserção no ambiente digital, devido à sua fluidez e à dificuldade de controle sobre a circulação dos conteúdos.

## **7.2 Formação de profissionais e educação dos públicos**

A formação continuada de profissionais e o desenvolvimento de ações educativas junto aos públicos são dimensões indissociáveis do enfrentamento à desinformação no campo museal. Marti (2025) propõe que os museus invistam tanto na formação de seus profissionais sobre as características comunicacionais e educativas do contexto sociotécnico contemporâneo, quanto na elaboração de ações educativas museais sobre as temáticas da desinformação. Essa formação deve contemplar as potencialidades e especificidades das tecnologias digitais em rede, permitindo que os educadores museais e demais profissionais desenvolvam competências para lidar com os desafios do ambiente informacional atual.

Moutinho (2007) sublinha que os programas de formação museológica devem oferecer oportunidades que visem o preenchimento das necessidades imediatas e das expectativas da comunidade museológica, para munir os profissionais de uma programação proativa em vez de uma instrução reativa. Mais do que uma função propriamente técnica, os museus são crescentemente entendidos como instituições prestadoras de serviços e, nesse sentido, devem ser compreendidos e geridos com o mesmo rigor de qualquer outra atividade de serviços comprometida com a qualidade e a ética. A formação dos profissionais de museus, portanto, não pode se restringir às competências tradicionais, devendo incluir a literacia midiática e informacional como competência central do exercício profissional contemporâneo.

## **7.3 Pesquisa sobre desinformação no contexto museal**

A produção de conhecimento sobre a desinformação no campo museal é uma necessidade identificada tanto por Marti (2025) quanto por De Jesus e Siebra (2024). Marti (2025) afirma ser necessário conhecer melhor os públicos e as experiências de

educadores museais e dos demais profissionais de museus em relação ao tema. Pesquisas sistemáticas sobre como o fenômeno da desinformação afeta os museus, seus profissionais e seus públicos são fundamentais para que as estratégias de enfrentamento sejam baseadas em evidências e possam ser continuamente aprimoradas.

Silva (2023), ao analisar a relação entre museus universitários e Sociomuseologia, oferece uma perspectiva adicional: as redes de cooperação entre diferentes atores institucionais, sejam museus, universidades, centros de pesquisa ou organizações da sociedade civil, são essenciais para o desenvolvimento de respostas à altura da complexidade dos desafios contemporâneos.

#### **7.4 A museologia decolonial como resposta estrutural**

Em última análise, as estratégias de enfrentamento à desinformação no campo museal exigem uma resposta que vá além das medidas pontuais de gestão da comunicação digital. Os museus devem atuar como territórios de afeto, espaços de conexão e ferramentas de resistência, empreendendo uma Museologia Decolonial que contribua para gerar transformações em prol de uma sociedade mais justa e igualitária (Primo; Moutinho, 2021). Essa perspectiva conecta o enfrentamento da desinformação a uma agenda mais ampla de transformação das relações de poder que organizam o campo do conhecimento.

A Sociomuseologia, ao abraçar a dimensão dialógica e a decolonialidade, demonstra que o papel e a função dos museus na sociedade contemporânea devem ser repensados, transformando-os em ferramentas de reparação social e política que combatam ativamente a desinformação e garantam a partilha de um pensamento crítico (Primo; Moutinho, 2021). Nesse sentido, a resposta dos museus à desinformação é necessariamente política, exigindo que essas instituições abandonem a pretensão de neutralidade e assumam um posicionamento histórico-político consciente de que a construção de narrativas é sempre um exercício

de poder. A desinformação, em sua manifestação como manipulação do conhecimento e obscurecimento, é uma consequência direta do padrão de poder global que visa a acumulação, e é contra esse padrão que a Museologia Social e a Sociomuseologia se posicionam.

### **Considerações finais**

A desinformação, em sua manifestação como manipulação do conhecimento e obscurecimento da realidade, reflete diretamente o padrão de poder que visa a acumulação e a manutenção das hierarquias sociais existentes. Ela não é um fenômeno novo, pois a propaganda colonial, a censura imperial e o apagamento sistemático das culturas não-ocidentais são formas históricas de desinformação; no entanto, adquire no ambiente digital contemporâneo uma velocidade, uma escala e uma sofisticação técnica sem precedentes.

A resposta dos museus a esse desafio é necessariamente política, exigindo que essas instituições abandonem a pretensão de neutralidade e assumam um posicionamento histórico-político consciente de que a construção de narrativas é sempre um exercício de poder. Nenhum museu é neutro: toda escolha curatorial, seja o que preservar, como expor, quem narrar ou que perspectivas incluir, reflete valores, compromissos e relações de poder. A questão não é, portanto, se os museus devem se posicionar politicamente, mas a serviço de quais valores e de quais comunidades eles o farão.

Os museus de resistência, como os museus de povos originários, os museus quilombolas e os museus de favelas, exemplificam que é possível construir instituições museológicas comprometidas com a justiça epistêmica e social. Ao promoverem a desobediência epistêmica, a resignificação das referências patrimoniais e a construção coletiva de narrativas contra-hegemônicas, esses espaços demonstram na prática que os museus podem ser muito mais do que depósitos de objetos ou cenários para

o turismo cultural: podem ser ferramentas de emancipação, de reparação histórica e de construção de futuros mais justos.

A Sociomuseologia, ao abraçar a dimensão dialógica e a decolonialidade, demonstra que o papel e a função dos museus na sociedade contemporânea devem ser radicalmente repensados, transformando-os em ferramentas de reparação social e política que combatam ativamente a desinformação e garantam a partilha de um pensamento crítico. Este é um projeto não apenas atual, mas sobretudo para os tempos futuros — um projeto que aposta na capacidade dos museus de contribuir para a construção de um mundo no qual múltiplas formas de conhecer e de ser sejam reconhecidas, valorizadas e protegidas.

Para que esse projeto se concretize, é preciso que o campo museológico brasileiro e internacional invista em formação profissional comprometida com os valores da Museologia Decolonial, em políticas públicas de financiamento que priorizem os museus de comunidades marginalizadas e em redes de colaboração entre museus, universidades e organizações da sociedade civil. A luta contra a desinformação, no campo museal como em outros, é uma luta coletiva — e os museus têm um papel insubstituível a desempenhar nela.

## Referências

DE JESUS, P. M.; DE ALBUQUERQUE SIEBRA, S. Ethos Museion: ética e informação em museus. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, v. 17, 2024.

MARTI, F. M. Museus e Desinformação: por que devemos falar sobre isso? **Revista Docência e Cibercultura**, 2025.

MOUTINHO, M. Definição evolutiva de Sociomuseologia. **Cadernos de sociomuseologia**, v. 28, 2007.

PRIMO, J.; MOUTINHO, M. **Sociomuseologia e Decolonialidade: contexto e desafios para uma releitura do Mundo**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2021.

QUIJANO, A. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Revista Novos Rumos**, n. 37, 2022.

RECUERO, Raquel. A rede da desinformação: sistemas, estruturas e dinâmicas nas plataformas de mídias sociais. Porto Alegre: Sulina, 2024.

SILVA, M. C. da. Universidades, coleções, museus universitários e sociomuseologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 66, n. 22, p. 17-26, 2023.

## COMUNICAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS DECOLONIAIS: o caso do site do Museu Índia Vanuíre

---

Nelson Russo de Moraes  
Taíssa Maria Tavares Guerreiro  
Luís Guilherme Costa Berti

### Introdução

Os museus ocupam um papel central como guardiões da memória e do patrimônio cultural, especialmente em contextos marcados por processos históricos de apagamento e silenciamento de saberes tradicionais. No Brasil, país cuja formação social foi profundamente atravessada pela colonialidade, as instituições museológicas vêm assumindo, progressivamente, uma função que extrapola a mera conservação de objetos, tornando-se espaços de mediação cultural e de construção de narrativas contra-hegemônicas. Nesse contexto, o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, localizado na cidade de Tupã – São Paulo, destaca-se como um território simbólico de resistência, no qual a cosmovisão dos povos indígenas que habitam a Terra Indígena Vanuíre – Krenak, Terena e Kaingang – é mobilizada, ressignificada e comunicada.

Esse movimento configura-se como um exercício de transgressão epistemológica, no qual práticas comunicacionais e educativas promovidas pelo museu impulsionam a desconstrução de pensamentos coloniais ainda presentes na sociedade brasileira. Trata-se de um processo que rompe com a lógica sistêmica da colonialidade, ao afirmar saberes, memórias e cosmo percepções historicamente subalternizadas. Nesse sentido, evoca-se Grosfoguel (2013), ao refletir sobre a tensão entre a persistência da colonialidade e a necessidade de engajamento em processos descoloniais:

Não estou me posicionando como se estivesse além do eurocentrismo e da colonialidade. Todos nós, de alguma forma, fomos afetados pela colonialidade da modernidade e alguns de nós nos envolvemos com o desafio que significa descolonizar a nós mesmos, mas nenhum de nós, inclusive eu, pode afirmar que o alcançou (Grosfoguel, 2013, p. 46).

Nesse sentido, é importante destacar que o contato com outras culturas impulsiona o indivíduo a um processo contínuo de desconstrução da episteme eurocêntrica, desafiando a lógica hegemônica que historicamente subalternizou saberes tradicionais de povos originários. Tal processo, como afirma Grosfoguel (2013), configura-se como um movimento permanente de “descolonizar a nós mesmos”, uma tarefa que envolve revisão e reflexão crítica de nossas próprias posições. Assim, a relevância deste estudo reside no contexto em que se insere: uma sociedade brasileira ainda profundamente marcada pelo eurocentrismo e pela colonialidade, cujos efeitos muitas vezes se manifestam nas formas de representação, comunicação midiática e mediação cultural. Diante

desse cenário, delinea-se o problema que orienta esta pesquisa: Como os museus comunicam saberes tradicionais e constroem, por meio da linguagem e da mediação digital, discursos contra-hegemônicos sobre a cultura indígena?

À vista disso, tomando como objeto de estudo o site institucional do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, e considerando-o enquanto espaço digital de mediação cultural e produção de discursos, o trabalho parte de uma base teórica ancorada na comunicação cultural e no pensamento decolonial. Adota-se como metodologia a articulação entre a netnografia, apropriada para a observação de interações e práticas no ambiente virtual, e a semiótica discursiva de linha francesa, que orienta a análise dos processos de construção de sentido.

Assim, este trabalho tem como objetivo geral analisar como o Museu Índia Vanuíre, por meio de seu site institucional, atua como espaço de mediação cultural e território simbólico na comunicação de saberes tradicionais e na construção de discursos decoloniais sobre a identidade indígena. Para isso, estabelecem-se os seguintes objetivos específicos: investigar como os museus podem contribuir para a desconstrução do colonialismo sistêmico; observar, com base na netnografia, de que modo o ambiente digital do Museu Índia Vanuíre funciona como mediador simbólico da cultura indígena; e analisar como são construídos os discursos decoloniais presentes no site, à luz da semiótica discursiva.

Embora uma análise exaustiva do site do Museu Índia Vanuíre ultrapasse os limites de um artigo, o recorte realizado neste trabalho permite introduzir reflexões iniciais e relevantes sobre o papel dos museus como agentes sociais na valorização dos saberes tradicionais e na promoção de discursos decoloniais. Ao evidenciar como o ambiente digital do Museu Índia Vanuíre atua na construção de narrativas contra-hegemônicas, este estudo busca contribuir para o debate sobre práticas comunicacionais comprometidas com a resistência cultural e a afirmação das identidades indígenas.

## Comunicação e Cultura Originárias nos Museus

A comunicação diz respeito à instrumentalização da cultura. Portanto, os museus – enquanto espaços comunicacionais –, contribuem para a desconstrução colonial. As narrativas são plurais, bem como oriundas das culturas plurais. Para tanto, faz-se necessário conceituar a cultura.

A existência da cultura se faz anterior a antropologia perscrutar o seu significado. A comunicação nasce com o grunhir dos primitivos homens, como também com as pinturas rupestres realizadas nas cavernas. *A priori*, a cultura começa a ser pensada na Europa em face da expansão e dominação sobre os diversos povos. A cultura caminhou com as ideias evolucionistas emergentes à época, sobretudo com a obra de Darwin, *A origem das espécies* (1859), na qual diagnosticava que os povos originários espalhados pelos rincões do mundo eram considerados “bárbaros” ou “selvagens”. No entanto, antropólogos como Tylor desenvolveram o conceito de relativismo cultural.

O antropólogo Tylor comunga que a cultura detém uma variável que é o relativismo ou a diversidade cultural. Insta frisar, que a cultura pode ser objeto de estudo sistemático, uma vez que diz respeito a um fenômeno natural que possui causas e regularidades, sendo, possível, um estudo objetivo e concreto, para além de uma análise que proporcionem a concepção de leis acerca do processo cultural.

Para o autor a cultura refere-se a igualdade entre a humanidade, visto “que pode ser estudada com grande precisão na comparação das raças do mesmo grau de comparação”. Assim sendo, relata-se a respeito do relativismo cultural. O antropólogo Tylor arguia que as “instituições humanas tão distintamente estratificadas quanto a terra sobre a qual o homem vive.” O conceito ainda é debatido, sendo, portanto, vinculado à coexistência, tendo em vista a pluralidade na composição humana.

Ressalta-se que a comunicação tem a cultura como invólucro. Dito isto, quando o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, por exemplo, expõe produções advindas das Terras Indígenas Vanuíre, o processo de relativismo cultural é evidenciado. O museu em que figura na sociedade, na qual é normatizada pelo “Contrato Social” cunhado por Jean-Jacques Rousseau (1973) encontra o povo originário que detém como sustentáculo a afetividade, o compartilhamento da fé, a hierarquização na qual o ancião prevalece, os entrelaces sanguíneos, noutros termos, temos aqui outro *modus vivendi* em conformidade com o sociólogo Ferdinand Tönnies na obra “Comunidade e Sociedade”. A exposição dos povos originários para junto da sociedade homogênea também se configura na fricção interétnica ou encontro de culturas e etnias diversas.

A comunicação é encaminhada através das produções dos povos originários e recebidas pelos membros da sociedade. Eis a decoloniedade! A ação de transgredir a epistemologia imposta.

## **Decoloneidade**

A decoloneidade refere-se ao combate do resquício do colonialismo que se mostra estrutural. A gênese de uma epistemologia nova ou em consonância com Santos e Meneses (2009) em “Epistemologias do Sul”, a decoloneidade desvela-se um exercício, à título de exemplo, os indígenas da Terra Vanuíre discursando, realizando seus ritos sacros no museu Índia Vanuíre. O museu torna-se também um território simbólico em que os originários demonstram a sua (re)existência.

Para além disso, faz-se necessário mencionar a dissemelhança entre a noção de decoloneidade e descoloneidade. A decoloneidade diz respeito às epistemologias, ações, exercícios a fim de exaurir por completo o colonialismo estrutural, vide: as funestas tentativas de tomar às Terras Indígenas, independente da proteção dos territórios originários desde 1988 quando criada a Constituição

Federal. Já a descoloneidade alude processos para a dizimação do sistema colonial, sendo, presente a luta de classes, fricções interétnicas.

A partir do território simbólico frutificar-se-á o patrimônio cultural. O Território simbólico alude a todo e qualquer lugar, no qual o indígena pode produzir a sua epistemologia. A cunhagem de território simbólico converge com o conceito do geógrafo Milton Santos em que versava:

O espaço deve ser considerado como uma totalidade, a exemplo da própria sociedade que lhe dá vida (...) o espaço deve ser considerado como um conjunto de funções e formas que se apresentam por processos do passado e do presente (...) o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que se manifestam através de processos e funções (Santos, 1978, p. 122).

O espaço trata-se das formas e representações que são transformadas em vivências a partir das relações sociais. Para além dos territórios ou espaços físicos, os espaços simbólicos devem ser analisados. Note: os territórios simbólicos ultrapassam os físicos. Trata-se do originário que sai da aldeia para decolonizar/descolonizar em universidades. O indígena que produz documentários acerca de sua cosmovisão ou utiliza os museus para que a partir de sua relação social gere epistemologias particulares. Esse saber tradicional refere-se ao patrimônio cultural tipificado na Constituição Federal.

A comunicação potencializa as vozes que por vezes foram olvidadas. A decolonidade faz com que a história seja reavaliada e contada por indivíduos outros. Esse movimento dicotômico diz respeito à negação de uma única história.

A decoloneidade desvela-se uma ação, na qual reflexões são construídas a fim de desconstruir o colonialismo/moderno. Nessa toada, Mignolo alcunhara:

O pensamento e a ação descolonial focam na enunciação, se engajando na desobediência epistêmica e se desvinculando da matriz colonial para possibilidade de opções descoloniais – uma visão da vida e da sociedade que rege sujeitos descoloniais, conhecimentos descoloniais e instituições descoloniais (Mignolo, 2017, p. 6).

Faz-se necessário, portanto, que as instituições promovam espaços para edificações descoloniais/descoloniais.

### **Desconstrução do Colonialismo Sistêmico**

O colonialismo demonstra-se estrutural, visto figurar nos modos de relações sociais. Ressalta-se que o etnocentrismo remonta a colonialidade do poder no que tange a dominação, bem como o processo europeu de colonização. A colonialidade diz respeito ao processo de tomada de territórios. Nesse sentido, Lander (2006, p. 250) discorre sobre a diferença entre a colonialidade e o colonialismo. O autor versa sobre o colonialismo:

Ao fazer abstração da natureza dos recursos, espaço e territórios, o desenvolvimento

histórico da sociedade moderna e do capitalismo aparece como um processo interno, autogerado, da sociedade europeia, que posteriormente se expande para as regiões atrasadas. Nessa construção eurocêntrica desaparece do campo de visão o colonialismo como dimensão constitutiva destas experiências históricas.

No que tange ao colonialismo trata-se da esfera que se mantém viva a partir dessas experiências históricas. Desta feita, é evidente que o colonialismo compreende as sequelas dos processos de dominação eurocêntrica a lugares considerados subalternos. Evidencia-se tal fato na América Latina.

A colonialidade é o processo de dominação e opressão aos povos e comunidades minoritárias. Conquanto, a decolonialidade/decolonialismo demonstra o avesso dessa perspectiva dominante. Dessa forma, quando a epistemologia decolonial se apresenta em territórios simbólicos – tais quais os museus –, a recepção da sociedade hegemônica se dá de maneira abrangente, concebendo, portanto, o encontro cultural.

A sociedade hegemônica ao frequentar museus decoloniais perpassa por uma imersão, na qual pode contribuir para uma desconstrução colonial, uma vez apresentada as múltiplas culturas dos povos e comunidades tradicionais.

### **O Museu Índia Vanuíre**

O Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, situado na cidade de Tupã, interior do estado de São Paulo, constitui-se como uma importante instituição voltada à preservação, valorização e difusão das culturas indígenas. Fundado em 1966 por Luiz de Souza Leão, no contexto da implantação da rede dos Museus Históricos e Pedagógicos do Estado de São Paulo, o museu apresenta como eixos

temáticos centrais a história local e a etnografia indígena. Esses eixos se entrelaçam na proposta museológica da instituição, que busca refletir sobre o território onde está inserida, promovendo a construção de memórias de seus habitantes – indígenas e não indígenas – e exercendo funções sociais e educativas fundamentadas em princípios democráticos e interculturais (Museu Índia Vanuíre, 2020).

O Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre possui um acervo composto por cerca de 38 mil itens, entre peças que documentam a história da cidade de Tupã e objetos representativos de diversos povos indígenas do Brasil. Esse conjunto é considerado um dos mais relevantes do Estado de São Paulo, pois possibilita reflexões sobre o processo de colonização do oeste paulista e as relações entre indígenas e não indígenas, tanto no passado quanto no presente. A coleção histórica abrange desde a formação do município, em 1929, incluindo a contribuição de diferentes grupos imigrantes, como letos, japoneses, árabes, portugueses, espanhóis, entre outros, além de uma hemeroteca com mais de 10 mil edições de jornais locais. Já a coleção indígena reúne artefatos de vários povos, como Karajá, Kayapó, Rikbaktsa, Suyá, Tapirapé, Asurini, Kaapór, Wajãpi, Waujá, Bororo, Yanomámi, entre outros, com destaque para a cerâmica Kaingang produzida na região (Museu Índia Vanuíre, 2020).

Instalado em edifício próprio, construído por seu fundador, o museu passou por reforma predial e requalificação museológica, sendo reinaugurado em 2010. O nome dado ao museu faz referência à Vanuíre, uma indígena da etnia Kaingang trazida pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI) no início do século XX como parte de uma estratégia para atrair e aldear os Kaingang do oeste paulista, em meio a um contexto violento de extermínio e desvalorização das terras indígenas. Sua atuação como intérprete foi associada ao fim dos conflitos na região em 1912, e sua figura passou a ser celebrada

como símbolo de paz, sendo chamada "a pacificadora" (Museu Índia Vanuíre, 2020).

Atualmente, o museu integra a Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo e é gerido pela ACAM Portinari – Organização Social de Cultura. A escolha do Museu Índia Vanuíre como objeto deste estudo se justifica tanto pela especificidade de sua proposta museológica, centrada nas culturas indígenas, quanto pela sua atuação no ambiente digital, especialmente no que se refere ao uso do site institucional como ferramenta de mediação, comunicação e ampliação do acesso ao acervo e às ações da instituição.

Nesse sentido, a atuação do Museu Índia Vanuíre articula-se com práticas museológicas contemporâneas que valorizam o protagonismo indígena e a comunicação dialógica. O núcleo de comunicação da instituição é responsável por registros audiovisuais, pelas redes sociais, pela divulgação institucional e pela produção de materiais expositivos, incluindo as exposições de longa duração e as temporárias. Já o núcleo de programação responde pelos eventos promovidos pelo museu. A exposição de longa duração pode ser acessada virtualmente por meio de um tour online, o que amplia o acesso ao conteúdo expositivo e reforça a vocação digital da instituição.

Entre os projetos desenvolvidos pelo museu, destaca-se o "Projeto Identidade", que visa apoiar ações de fortalecimento das identidades indígenas, com foco na articulação e valorização dos museus indígenas e das Casas de Memória localizadas nos próprios territórios. Esse projeto se fundamenta no respeito aos saberes tradicionais e na escuta ativa dos povos indígenas envolvidos, os quais participam diretamente da curadoria, definindo quais objetos e aspectos culturais desejam compartilhar com o público. A equipe técnica do museu atua como suporte nesse processo, cuidando das etapas de organização e montagem, sem interferir nas decisões de conteúdo, que pertencem aos próprios representantes indígenas.

Essa abordagem se concretiza na presença de falas indígenas registradas nos textos expositivos, em acervos de histórias orais – com depoimentos e memórias – e em uma coleção bibliográfica com indicações de leitura, disponível fisicamente no museu. A construção do discurso expositivo, portanto, não se dá de forma mediada por terceiros, mas por meio da própria voz indígena, o que reafirma o compromisso com uma museologia participativa e intercultural.

É importante destacar que, para os povos indígenas, o museu não se limita à edificação física e às exposições organizadas em seu interior. A concepção de museu está profundamente enraizada no território, abrangendo a mata, os seres vivos, a terra e os vínculos simbólicos e espirituais que compõem o modo de vida de cada povo. Assim, o espaço museal é compreendido como extensão do próprio território indígena, sendo parte de uma cosmologia ampla e relacional. Considerando essa perspectiva ampliada, entendemos que o ambiente digital também pode operar como território simbólico. Por isso, tomamos como objeto de análise, a seguir, o site do Museu Índia Vanuíre, buscando compreender de que maneira esse espaço virtual atualiza sentidos, práticas e narrativas relacionadas às culturas indígenas.

### **O Site do Museu Índia Vanuíre Como Enunciado**

Segundo Greimas e Courtés (2020), o texto é entendido como um enunciado que se diferencia do discurso, sendo, em certos casos, empregado em sentido restrito, pois a natureza do objeto escolhido marca-lhe os limites, tornando o texto um sinônimo de *corpus*. Nesse sentido, Barros (2005) afirma que a semiótica discursiva tem como objeto o texto, buscando descrever tanto o que ele diz quanto como faz para dizer o que diz.

Assim, o texto pode ser definido a partir de duas concepções que se complementam. A primeira concepção entende o texto como um objeto de significação, ou seja, como um “todo de sentido” que possui uma estrutura interna organizada. O foco do estudo recai

sobre a forma como o texto é estruturado, ou seja, sobre os procedimentos e os mecanismos que o organizam, que o tecem como uma unidade interna. Já a segunda concepção apresenta o texto como um objeto de comunicação entre dois sujeitos – quem produz e quem recebe a mensagem. Nessa visão, o texto é considerado um objeto cultural, o qual está inserido em uma sociedade que possui distintas formações ideológicas (Barros, 2005). Desse modo, compreender um texto exige considerar tanto sua organização interna, responsável pela construção do seu sentido, quanto o contexto social e ideológico em que ele circula, pois são esses fatores que, em última instância, atribuem sentido ao que é comunicado.

Por conseguinte, a autora observa ainda que o texto pode assumir diversas formas: pode ser linguístico – seja oral ou escrito, como poemas, romances, editoriais, discursos políticos ou conversas –, visual ou gestual – como aquarelas, gravuras e danças –, ou ainda sincrético, combinando diferentes modos de expressão, como ocorre em histórias em quadrinhos, filmes e canções populares.

Essas diversas manifestações linguísticas evidenciam a multiplicidade de formas pelas quais o sentido pode ser produzido e interpretado. Nesse contexto, torna-se pertinente recorrer ao conceito de percurso gerativo de sentido, proposto pelo projeto semiótico de Algirdas Julien Greimas. Floch (2001) explica que o percurso gerativo da significação representa de forma dinâmica o processo de produção do sentido no plano do conteúdo, estruturando-se em etapas sucessivas que tornam a significação, inicialmente abstrata e simples, cada vez mais concreta e complexa. A utilização do termo "percurso" evidencia essa ideia de desenvolvimento, enquanto "gerativo" refere-se ao modo de produção do objeto significante. Para Fiorin (2018), o percurso gerativo de sentido funciona não como uma descrição real da criação discursiva, mas como um simulacro metodológico que permite uma leitura mais eficaz do texto. Esse modelo evidencia que

o sentido não resulta simplesmente da soma dos significados das palavras ou enunciados, mas emerge da articulação entre os elementos que compõem o discurso, indicando a existência de uma sintaxe e de uma semântica próprias desse nível.

Segundo Barros (2005), o discurso é compreendido como a narrativa enriquecida pelas escolhas feitas pelo sujeito da enunciação, que define os modos de relação entre o ato de enunciar e aquilo que é enunciado. De modo semelhante, Fiorin (2018) destaca que o discurso corresponde ao nível do percurso gerativo de sentido em que as formas narrativas abstratas se concretizam, passando a ser revestidas por elementos específicos, como pessoa, espaço e tempo. Essa concepção evidencia que o discurso não é uma simples reprodução neutra da narrativa, mas uma construção marcada pelas decisões do enunciador. Para a condução desta análise, é importante mencionar os conceitos de enunciação, enunciado e enunciador. Esses termos são fundamentais para compreender os processos de produção, estruturação e circulação discursiva que estão relacionados com a definição de texto enquanto objeto de comunicação e de significação. De acordo com Fiorin (2020), que retoma as formulações de Greimas e Courtés, na perspectiva da Semiótica a enunciação é compreendida como a instância responsável pela produção do enunciado, concebido não apenas como uma frase isolada, mas como um encadeamento sintagmático mais amplo, que inclui o discurso. A enunciação, portanto, é a condição necessária para a existência do enunciado, que deve ser entendido como o resultado desse processo, o qual possui marcas.

Greimas e Courtés (2020) afirmam que a estrutura da enunciação pressupõe duas instâncias fundamentais: o enunciador, entendido como o destinador implícito, e o enunciatário, como destinatário igualmente implícito. O enunciador se distingue do narrador, que se manifesta explicitamente no discurso como resultado de um procedimento de desdobramento. Da mesma

forma, o enunciatário se diferencia do narratário, que é identificável dentro do enunciado. Nessa perspectiva, o enunciatário não é apenas um receptor da comunicação, mas também sujeito produtor do discurso, uma vez que a leitura é concebida como um ato de linguagem, assim como a produção discursiva.

Isto posto, cabe destacar que o percurso gerativo de sentido é estruturado em três níveis principais: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Neste trabalho, a análise recai sobre o nível discursivo, pois é nesse estágio que “as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de termos que lhe conferem concretude” (Fiorin, 2018, p. 41). No entanto, traçamos alguns pontos de análise identificados nos outros níveis também. No plano discursivo, são investigadas as marcas deixadas pela enunciação no enunciado, as quais são evidenciadas pelos mecanismos de discursivização. Tais mecanismos se desdobram, na sintaxe, em processos como a actorialização, a espacialização e a temporalização (Fiorin, 2016), e, na semântica, nas estratégias enunciativas que manifestam figuras e temas (Barros, 2005).

Neste trabalho, consideramos o site do Museu Índia Vanuíre como um texto/enunciado englobante, no qual diferentes discursos são articulados por meio de outros textos, como imagens, recursos interativos e elementos organizacionais, os quais estão englobados na abrangência do site. Esse espaço englobante é atravessado por uma instância que constrói sentidos sobre o museu e estabelece relação com seu público, ou seja, a enunciação (Greimas e Courtés, 2020). Enquanto enunciado, o site mobiliza distintas formas de linguagem que, de maneira articulada, constroem sentidos a partir de escolhas comunicacionais intencionais. Dessa forma, compreende-se que esse espaço virtual não é neutro: ele atualiza valores, hierarquias e modos de visibilidade, funcionando como um operador discursivo que inscreve posições ideológicas, identitárias e culturais.

## **Análise do Site do Museu Índia Vanuíre**

Considerando as especificidades do ambiente virtual em que se insere o objeto desta pesquisa, optou-se pelo uso da netnografia como recorte metodológico, por se tratar de um método adequado à investigação de interações e práticas sociais mediadas pelas mídias digitais. Segundo Soares e Stengel (2021), a netnografia, método que resulta da adaptação da etnografia para o ambiente virtual, surgiu da necessidade de que os pesquisadores pudessem abordar e analisar as interações e conteúdos produzidos nas mídias digitais sociais, aproveitando a diversidade de dados que esse contexto oferece. Kozinets (2014) explica que a netnografia consiste na adaptação dos procedimentos tradicionais da etnografia às particularidades das interações sociais mediadas por computador, utilizando essas interações como fonte para compreender e representar fenômenos culturais. O autor também destaca que esse método empírico é estruturado em cinco etapas principais: a formulação das questões de pesquisa, a seleção do espaço virtual a ser investigado, a entrada no campo com a realização de observações e coleta de dados, a análise e interpretação das informações obtidas, e, por fim, a redação e o relato dos resultados articulado à teoria.

Dentro da esfera ampla e ainda em circunscrição teórica mais profunda que é a netnografia, estabelece-se a navegação orientada pelos meios digitais como uma trilha metodológica mais objetiva para a coleta de evidências científicas pelos ambientes digitais a serem visitados, neste caso especificamente o website do Museu Índia Vanuíre. Os recortes selecionados serão analisados à luz da semiótica discursiva, que se apresenta como um aporte teórico-metodológico ancilar, subsidiando a análise das construções de sentido.

Diante das muitas possibilidades, selecionamos três subseções específicas do site do Museu Índia Vanuíre: a subseção “Sobre o Museu”, localizada na seção “Institucional”; a subseção “Voz

da Memória”, integrante da seção “Acervo”; e, por fim, a subseção “Jogos”, pertencente à seção “Educativo”. A escolha por esse recorte se justifica pela diversidade de funções discursivas que cada uma desempenha no site da instituição, como veremos a seguir.

### 1.1.1 Subseção “O Museu”

Na subseção “O Museu” (Figura 1), onde são apresentadas a história, a missão, a visão e os valores da instituição, observa-se a construção de uma narrativa institucional que inscreve o museu como ator coletivo social e como espaço intercultural, por meio de estratégias discursivas que conferem concretude aos sentidos mobilizados. Ao afirmar que o museu é “uma instituição local que dialoga com o global, contribuindo com as suas questões específicas e únicas” e que “ele se realiza por meio das diversas ações curatoriais, com destaque à comunicação por meio de exposições e ações educativas”, o discurso institui um contrato enunciativo ou de veridicção (Greimas, 2014), legitimando a instituição como instância autorizada a mediar e difundir saberes culturais. O museu, então, se apresenta ao enunciatário como um espaço de intercâmbio e circulação de discursos interculturais, assumindo explicitamente sua responsabilidade na construção de memórias coletivas.

Ao explicar sobre a origem do nome do museu, a figura da indígena Vanuíre é ressignificada, deslocando-se da imagem tradicional de “heroína pacificadora” para uma figura que evidencia os processos históricos de violência, resistência e negociação vividos pelos povos indígenas (Figura 1). O texto inicialmente recupera a versão mítica ao afirmar que “Vanuíre faz parte do imaginário da população da região, sendo considerada uma heroína”, reforçando sua figura como ícone de pacificação. No entanto, o próprio enunciador pressuposto (o museu) instaura um movimento de desconstrução dessa imagem ao afirmar: “Vanuíre é considerada por muitos como a grande ‘pacificadora’, imagem que o museu quer

desconstruir, pois reforça a visão negativa dos Kaingang implantada há um século”. O uso do verbo “desconstruir” explicita uma tomada de posição crítica, indicando não apenas uma rejeição da versão hegemônica do discurso colonialista, mas também um enunciado de reconfiguração da memória histórica. Esse discurso reposiciona o *ethos* do museu, que se apresenta como um espaço comprometido com a valorização das narrativas indígenas, operando uma inflexão do discurso oficial e promovendo a revisão crítica de representações cristalizadas no imaginário social.

No tópico “Os Kaingang do Oeste de São Paulo”, o tempo circunscrito no discurso articula o passado de conflitos vividos pelos Kaingang ao presente reflexivo de atuação do museu. O passado é figurativizado mediante expressões como “no início do século XX, a marcha do café para o oeste de São Paulo trouxe consequências violentas para os Kaingang”, destacando a violência histórica sofrida. Essa memória é contraposta ao presente institucional, evidenciado pela referência à reabertura do museu: “após reforma predial e requalificação museológica, o museu reabriu em 2010 com uma moderna exposição de longa duração que destaca a vocação intercultural do museu e seu papel como promotor do exercício de tolerância”. Assim, o contraste entre o passado e o presente atualiza o papel do museu como espaço de reflexão crítica, conforme reforçado em sua missão.

Já a espacialização ancora o museu territorialmente em Tupã, cidade do interior paulista, mas simultaneamente o projeta para além das fronteiras locais. Isso se evidencia, por exemplo, na afirmação de que é “uma instituição local que dialoga com o global”, explicitando a pretensão de inserção da instituição em um espaço simbólico mais amplo, vinculado a debates interculturais contemporâneos.



## VANUÏRE

No início do século XX, a marcha do café para o oeste de São Paulo trouxe consequências violentas para os Kaingang que ocupavam esse território. Ocorriam constantes chacinas de aldeias inteiras e grande divulgação negativa dos Kaingang por meio da imprensa, com o objetivo de desvalorização das terras dominadas pelos indígenas, para posterior valorização para aqueles que as compraram. O extermínio não se completou graças à ação do SPI – Serviço de Proteção aos Índios.

Desde então, Vanuïre faz parte do imaginário da população da região, sendo considerada uma heroína. De acordo com a lenda, ela subia em um jequitibá de dez metros de altura, onde permanecia do nascer do dia ao cair da tarde entoando cânticos de paz.

De fato, Vanuïre foi uma Kaingang trazida de Campos Novos do Parapanema (atual Campos Novos Paulista) pelo SPI, como estratégia de atração dos Kaingang da região para que fossem aldeados. Assim, ela atuou como intérprete, como outros. Ela simboliza o fim dos conflitos, em 1912, que resultou no aldeamento dos Kaingang em duas áreas restritas, hoje as Terras Indígenas Vanuïre e Icatu, localizadas respectivamente em Arco-Íris e Braúna (SP). Vanuïre faleceu em 1918 em Icatu, onde viveu seus últimos dias.

Vanuïre é considerada por muitos como a grande “pacificadora”, imagem que o museu quer desconstruir, pois reforça a visão negativa dos Kaingang implantada há um século. O museu respeita o simbolismo que envolve essa personagem, mas atua crítica e historicamente.

## Figura 1 - Subseção “O Museu” - Tópico “Vanuïre”

Fonte: Captura de tela do site Museu Índia Vanuïre (02 de jun. 2025)

## Subseção “Voz da Memória”

O projeto “Voz da Memória” (Figura 4) reúne diversos materiais audiovisuais, em formato de minidocumentários e entrevistas com o intuito de difundir e preservar a memória indígena do oeste paulista, bem como a memória histórica da cidade de Tupã. A subseção contempla relatos de pessoas cujas trajetórias de vida se articulam com a história social e urbana de Tupã – São Paulo, reafirmando o papel do Museu Índia Vanuïre como guardião da memória local e como espaço de acesso público a essas narrativas.

Os materiais são disponibilizados no canal do *YouTube* do Museu e organizados na seção “acervo” do site. Para fins desta análise, optamos por selecionar o vídeo com o relato de Lidiane Damaceno Cotui Afonso, Krenak da Terra Indígena Vanuíre – Arco-Íris – São Paulo (Figura 2), considerando a densidade discursiva de sua fala, que articula dimensões identitárias, educacionais e políticas.

## Memórias de Lidiane Damaceno Cotui Afonso



**HISTÓRIA DE LIDIANE  
DAMACENO COTUI AFONSO  
AUTOR: MUSEU HISTÓRICO E  
PEDAGÓGICO ÍNDIA VANUIRE**

Lidiane Damaceno Cotui Afonso, Krenak da Terra Indígena Vanuíre (Arco-Íris, SP), fala sobre como foi a evolução da educação indígena na sua T.I. e da importância dos indígenas estarem à frente dessa educação.

**Figura 2** - Subseção “Voz da Memória” - História de Lidiane Damaceno

Fonte: Captura de tela do site Museu Índia Vanuíre (02 de jun. 2025)

No *time* 06:00 de seu relato, Lidiane compartilha sua experiência como educadora na escola de sua comunidade, explicando como o currículo é construído a partir de elementos culturais locais integrados ao ensino formal: “A gente pega um gênero que tem dentro da nossa aldeia, dentro da nossa cultura, para poder trabalhar com essa criança, mas não tirando ela e não isentando ela do mundo que tem aqui fora”. Considerando o nível narrativo, neste trecho Lidiane assume a posição de sujeito do fazer (Barros, 2005), responsável por uma prática educativa situada. Ela se coloca como agente que, junto à comunidade, adapta elementos culturais locais para a formação das crianças. Da mesma forma no *time* 06:38: “a gente prepara o nosso jovem para que ele mostre que ele é capaz”. Essa fala revela a estratégia de educação intercultural desenvolvida, que busca preparar as crianças indígenas para transitarem entre dois espaços: o da aldeia, enquanto espaço de pertencimento e conservação cultural, e o da sociedade não indígena, percebida como lugar de desafios e preconceitos.

Também no *time* 06:23 a temporalização (Fiorin, 2016) é articulada pondo em oposição um passado de estigmatização a um presente de resistência e transformação, configurando um percurso narrativo (Barros, 2005) de superação: “Porque o mundo aqui fora, a sociedade não indígena, ela tem [a visão de] um índio ainda de 1.500, sabe?”. Desse modo, Lidiane evidencia como as imagens sociais atribuídas aos povos indígenas ainda permanecem cristalizadas em representações equivocadas e estereotipadas, associadas a uma visão colonial. O uso da referência temporal “1.500” evoca o ano da chegada dos portugueses ao Brasil, marcando o início de um processo histórico de apagamento e subalternização das culturas indígenas. Entretanto, ao enunciar essa percepção, Lidiane projeta um presente que contrasta com esse passado, afirmando uma identidade indígena contemporânea, atuante e transformadora. Assim, sua fala não apenas denuncia a permanência de estereótipos, mas também reafirma a potência de um sujeito coletivo que

ressignifica sua presença na sociedade brasileira, tensionando os limites entre tradição e modernidade.

Durante o relato, a espacialização (Fiorin, 2016) opõe dois territórios, como vimos anteriormente: a aldeia, enquanto espaço simbólico de pertencimento e conservação cultural, e a sociedade não indígena, percebida como lugar de preconceitos e desafios. No entanto, a escola emerge como um espaço intermediário, de mediação, que prepara a criança indígena para transitar entre esses dois territórios, conforme vemos no *time* 07:28: “a escola dentro da aldeia, para nós, foi uma evolução muito grande”. Esse papel mediador da escola é reforçado também em outra passagem do relato, quando Lidiane afirma: “A gente trabalha com a criança para que ela não perca a cultura dela, mas também consiga se posicionar no mundo lá fora”. Assim, a educadora enfatiza a função da escola como lugar de articulação, que simultaneamente preserva os saberes tradicionais e prepara para a inserção no espaço social mais amplo.

### **Subseção “Jogos”**

Na subseção “Jogos” do site, dentre várias propostas educacionais disponíveis no site, selecionamos o primeiro jogo da lista, intitulado “O passeio do sapo” (Figura 3), que projeta o enunciatário em uma narrativa lúdico-educativa, ativando um fazer persuasivo que pressupõe um fazer interpretativo (Greimas, 2014). No nível narrativo, durante a performance no jogo, o enunciatário assume a posição de sujeito do fazer (Barros, 2005), que deve realizar corretamente a segmentação silábica de palavras de origem indígena, tais como “chocalho”, “tipiti”, “nassa”, “labrete” e “pulseira”, ou seja, é ele quem realiza as ações necessárias para transformar a situação do sujeito de estado – o sapo – que, por sua vez, consegue atravessar a lagoa com sucesso, pois sua trajetória depende integralmente das decisões do enunciatário – sendo assim, o sapo apenas reage aos efeitos dessas ações, pulando entre as folhas ou

caindo na água. Quando essa mudança de estado ocorre e o sapo encontra seus amigos, temos uma narrativa, pois o sapo encontra seu objeto-valor (Barros, 2005), que, neste caso, é encontrar os amigos.



Figura 3 - Subseção "Jogos" - "O Passeio do Sapo"

Fonte: Capturas de tela do site Museu Índia Vanuíre (02 de jun. 2025)

No nível discursivo, o jogo instaura uma isotopia temática (Barros, 2005) ligada à valorização do patrimônio cultural indígena, ativando uma interrelação entre a dimensão cognitiva (aprendizagem das palavras de origem indígena) e a dimensão afetiva (identificação com a figura do sapo e com a metáfora da travessia). A espacialização figurativa projetada pela travessia sobre a lagoa funciona como metáfora do próprio percurso cultural de

conhecimento e respeito às culturas indígenas, reforçando a intencionalidade enunciativa do museu enquanto enunciador pressuposto, que estabelece um contrato enunciativo (Greimas, 2014) com seu enunciatário pautado pelo acolhimento, pela ludicidade e pela educação patrimonial. Assim, a narrativa do jogo reforça valores associados à competência cultural e à preservação do patrimônio linguístico indígena.

Por fim, de forma abrangente em todo o discurso que constitui o site do museu, as estratégias discursivas explícitas nos valores institucionais orientam o contrato enunciativo que é proposto: o enunciador (o museu) propõe ao enunciatário (o visitante, a comunidade, o leitor internauta) um pacto de confiança e de adesão a determinados princípios éticos e sociais. Valores como “Preservação, pesquisa e comunicação de patrimônio cultural com responsabilidade e qualidade” e “Respeito à vida e às pessoas sem distinção por características individuais” constituem esse contrato, caracterizando-se como isotopias temáticas (Barros, 2005) que são reiteradas por meio de diversas figuras presentes no discurso, demarcando assim o posicionamento da instituição.

Dessa forma, ao longo dos enunciados disponibilizados em diversos formatos no site, o museu constrói sua imagem como uma instituição ética, responsável e promotora de diálogos sobre a diversidade, instituindo, em seus conteúdos, uma unidade de coerência discursiva. Simultaneamente, projeta o enunciatário como um sujeito potencialmente engajado, convocado a partilhar e a reforçar esses mesmos valores.

### **Considerações Finais**

O percurso analítico desenvolvido ao longo deste estudo permitiu compreender como o Museu Índia Vanuíre, por meio de seu site institucional, configura-se como um território simbólico de resistência e de mediação cultural, atuando na construção de discursos decoloniais sobre a identidade indígena. A articulação

entre tradição e contemporaneidade, resistência e apagamento, memória e silenciamento, evidenciou-se como uma estrutura semântica fundamental na organização dos sentidos produzidos pelos enunciados no contexto digital da instituição.

Em uma análise de contexto geral, orientada pela semiótica discursiva, observou-se que, no nível fundamental, as categorias opositivas mobilizadas – como tradição *vs.* esquecimento, resistência *vs.* apagamento e memória *vs.* silenciamento – sustentam uma narrativa institucional que opera contra a lógica histórica de subalternização e invisibilização dos povos originários. Nesse sentido, o museu tensiona a colonialidade do poder e do saber, tal como problematizada por Mignolo (2017), instaurando, em seu espaço discursivo, práticas comunicacionais que afirmam epistemologias outras, não eurocêntricas, e que se orientam para o fortalecimento de cosmopercepções indígenas.

No nível narrativo, observou-se a constituição de sujeitos enunciados que figuram um contrato intercultural: de um lado, os povos indígenas, projetados como guardiões da memória e protagonistas ativos na construção e transmissão de saberes; de outro, o museu, que se posiciona como mediador cultural e promotor do diálogo intercultural. Ao enunciatário, cabe aderir ou não à partilha desses valores, projetando-o como sujeito ético, sensibilizado e corresponsável pela preservação das culturas indígenas.

O nível discursivo revelou, sobretudo, os procedimentos de discursivização que concretizam o discurso institucional do museu. A espacialização se constrói a partir da articulação de dois territórios simbólicos: de um lado, a aldeia, enquanto espaço de pertencimento e conservação cultural; de outro, a sociedade hegemônica, figurada como um espaço de desafios e enfrentamentos. A temporalização evidencia um percurso que opõe um passado de apagamento e violência colonial a um presente de resistência e reinvenção identitária. As isotopias temáticas que estruturam o discurso

destacam-se pela valorização da memória, da diversidade cultural e do compromisso ético-social. Além disso, o processo de actorialização, operado na organização discursiva do site, evidencia o protagonismo indígena, sobretudo na figura de sujeitos como educadores e representantes culturais, que, ao tomarem a palavra, reinscrevem sua presença no espaço museológico e midiático. Assim, o discurso do museu não apenas tematiza, mas também performa a decolonialidade, promovendo uma discursivização que rompe com os padrões enunciativos coloniais e projeta um horizonte intercultural e ético.

O ambiente digital do Museu Índia Vanuíre, analisado a partir de uma perspectiva netnográfica, revelou-se um espaço eficaz de mediação simbólica, que amplia a circulação de discursos decoloniais e promove a reconfiguração das narrativas sobre as culturas indígenas na cena pública. A mediação digital, nesse contexto, não apenas potencializa a visibilidade de saberes historicamente silenciados, mas também contribui para a desconstrução do colonialismo sistêmico, reposicionando o museu como um agente ativo na promoção de epistemologias de resistência.

Este estudo, ao articular o aporte teórico do pensamento decolonial – especialmente as contribuições de Mignolo (2017) – com a análise semiótica discursiva, reafirma a importância dos museus como espaços estratégicos na luta contra-hegemônica, capazes de tensionar as estruturas coloniais persistentes na sociedade brasileira. O Museu Índia Vanuíre exemplifica como as instituições museológicas, ao se engajarem em práticas comunicacionais éticas e interculturais, podem contribuir para o processo de descolonização dos saberes e para a valorização da diversidade cultural.

Por fim, ressalta-se que o percurso analítico empreendido não esgota as possibilidades interpretativas do objeto, mas evidencia a potência discursiva na compreensão dos processos

comunicacionais que atravessam os territórios simbólicos indígenas. Ao afirmar-se como espaço de resistência e mediação cultural, o Museu Índia Vanuíre não apenas preserva a memória dos povos originários, mas também instaura um convite permanente à sociedade: o de revisitar criticamente suas próprias narrativas e colaborar na construção de um horizonte decolonial, pautado pelo reconhecimento e valorização das múltiplas vozes que constituem o território cultural brasileiro.

### **Referências**

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. Curitiba: Hemus, 2002.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. Duas concepções de enunciação. **Estudos Semióticos**, São Paulo, Brasil, v. 16, n. 1, p. 122–137, 2020. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2020.172329. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/172329>. Acesso em: 14 mai. 2025.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2018.

FLOCH, J. M. **Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral** [1985]. Tradução Centro de Pesquisas Sociosemióticas. São Paulo: 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2020.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II: Ensaio semióticos**. São Paulo: Edusp, 2014

GROSGOUEL, R. Hay que tomarse en serio el pensamiento crítico de los colonizados en toda su complejidad. Entrevista realizada por Luis Martínez Andrade. Revista Metapolítica, ano 17, n. 83, p. 38-47, out./dez. 2013.

KOZINETTS, Robert. V. **Netnografia: Realizando pesquisa etnográfica online**. Porto Alegre: Penso, 2014.

LANDER, Edgardo. Marxismo, eurocentrismo y colonialismo. In: BORON, Atilio; AMADEO, Javier; GONZÁLEZ, Sabrina (Comp.). **La teoría marxista hoy: problemas y perspectivas**, Buenos Aires: CLACSO, 2006.

MIGNOLO, W. D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Introdução de The darker side of western modernity: global futures, decolonial options. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** [online]. 2017, v. 32, n. 94.

Disponível em:  
<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVv/?lang=pt&format=pdf>Acesso em: 25 jan. 2023.

MUSEU HISTÓRICO E PEDAGÓGICO ÍNDIA VANUÍRE. Museu Índia Vanuíre. 2020 Disponível em:  
<https://museuindiavanuire.org.br/institucional/o-museu/>. Acesso em: 10 maio 2025.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do Contrato Social**: Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens. São Paulo, Abril Cultural, 1973. (Col. Os Pensadores).

SANTOS, M. **Por uma Geografia Nova**. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SOARES, Samara Sousa; STENGEL, Márcia. Netnografia e a pesquisa científica na internet. **Psicologia USP**, v. 32, p. e200066, 2021. DOI: 10.1590/0103-6564e200066. Disponível em: <https://revistas.usp.br/psicousp/article/view/202617>. Acesso em: 21 maio. 2025.

TÖNNIES, Ferdinand. **Community and society**. Tradução de Charles Loomis. Michigan, EUA: Michigan State University Press, 1957.

TYLOR, Edward B. **Primitive Culture**: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom. Vol. I. London: John Murray, 1871.

## DO PIXEL AO PATRIMÔNIO: videogames como objetos museológicos e memória cultural digital

---

Igor Arnaldo Soares de Alencar  
Francisco Gilson Rebouças Porto Junior

### 1. Introdução

Nas últimas décadas, os videogames deixaram de ser percebidos exclusivamente como produtos de entretenimento e passaram a configurar-se como expressões complexas da cultura contemporânea, amalgamando linguagens visuais, narrativas interativas, técnicas computacionais e práticas sociais coletivas. Enquanto fenômeno tecnológico, os jogos eletrônicos encarnam avanços contínuos em hardware, software, redes e interfaces; enquanto fenômeno cultural, manifestam-se em gêneros estéticos, práticas comunitárias e regimes simbólicos que informam identidades, memórias e sentidos coletivos (HUANG; JENKINS, 2006; MANOVICH, 2001). Historicamente, o estudo do jogo como elemento formador da cultura encontra-se nas obras clássicas de Johan Huizinga (1938) e Roger Caillois (1958), que estabeleceram bases conceituais indispensáveis para compreender a ludicidade

como atividade constitutiva da experiência humana, aspecto que, no contexto contemporâneo digital, ganha contornos inéditos e demanda reflexão museológica.

A emergência de museus e espaços museológicos dedicados à história dos videogames reflete essa mudança de percepção social e institucional. Instituições como o The Strong National Museum of Play (EUA), o Computerspielemuseum (Berlim) e o National Videogame Museum (Frisco, Texas) representam exemplos concretos de como o campo museal vem incorporando o jogo como objeto de curadoria, pesquisa e educação (PARRY, 2007; SANTAELLA, 2003). Esses espaços não apenas colecionam consoles, cartuchos e documentos técnicos; eles experimentam com formas de mediação que integram a jogabilidade, a reconstituição de contextos históricos e a experiência imersiva do visitante, transformando a exibição em prática performativa. Esse movimento evidencia uma mudança na própria ontologia museológica: o “objeto” passa a ser pensado não apenas em termos de materialidade estática, mas como nexus de relações técnicas, afetivas e processuais (LATOURET, 2005; HOOPER-GREENHILL, 1992).

Do ponto de vista teórico e prático, reconhecer os videogames como bens patrimoniais exige deslocamentos conceituais significativos. A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2003) amplia as fronteiras do que se entende por patrimônio, incluindo práticas, expressões e saberes que se constituem em marcas identitárias. Quando transposta ao universo digital, essa premissa implica que elementos como a jogabilidade, as comunidades de jogadores, as práticas de modificação e a própria experiência interativa possuam valor patrimonial, isto é, mereçam políticas de salvaguarda, documentação e transmissão. Autores contemporâneos da museologia digital argumentam que a digitalização e a interatividade não apenas modificam as práticas curatoriais, mas impõem novas epistemologias de preservação que combinam

emulação, documentação de práticas e conservação física de suportes (CAMERON; KENDERDINE, 2007; PARRY, 2007; MANOVICH, 2001).

Entretanto, essa legitimação enfrenta desafios práticos e conceituais: a obsolescência rápida do hardware; a fragilidade de mídias físicas (cartuchos, fitas magnéticas, CDs); a volatilidade de formatos e plataformas; e questões legais relativas a direitos autorais e licenças. Ademais, a própria essência do jogo, sua interatividade, coloca um problema ontológico: conservar o código-fonte ou o suporte físico assegura a longevidade do "objeto"? Ou é necessário preservar, também, a experiência performativa e o contexto de uso que constituem sua significação? Autores especializados em preservação digital apontam que práticas como emulação, migração, documentação técnica e arquivamento de testemunhos são complementares e, muitas vezes, complementam-se na construção de uma preservação "processual" (SANTAELLA, 2003; NEWMAN, 2012; GRAHAM; COOK, 2010). Assim, o desafio museológico situa-se tanto na esfera técnica quanto na esfera hermenêutica: garantir acesso e autenticidade sem reduzir o jogo a um mero artefato técnico descontextualizado.

Diante desse campo problemático, o presente artigo parte do problema central: de que modo os videogames se transformam em objetos museológicos e em suportes de memória cultural digital? A hipótese orientadora é a de que a musealização dos videogames implica uma reconfiguração da prática museológica, na qual a preservação do patrimônio passa a articular recursos materiais, digitais e performativos, transformando o museu em instância ativa de reconstrução e mediação da memória lúdica. Em outras palavras, a musealização não é um ato de simples depósito, mas de tradução cultural, um processo que transforma práticas sociais (o jogar) em objetos de patrimonialização (o exibido e o lembrado).

Os objetivos do estudo são, portanto, os seguintes: (a) analisar criticamente os fundamentos teóricos que legitimam os

videogames como patrimônio cultural digital; (b) identificar e comparar práticas institucionais de musealização e preservação adotadas por iniciativas internacionais de referência; e (c) refletir sobre as implicações epistemológicas e políticas de tais práticas para a museologia contemporânea. Para tanto, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de cunho exploratório e interpretativo, centrada em revisão bibliográfica crítica e estudo comparativo de casos. A revisão bibliográfica cobre campos que incluem teorias do jogo (HUZINGA, 1938; CAILLOIS, 1958), museologia e mediação cultural (HOOPER-GREENHILL, 1992; PARRY, 2007), estudos sobre patrimônio digital e preservação (UNESCO, 2003; MANOVICH, 2001; SANTAELLA, 2003) e trabalhos específicos sobre a guarda e a curadoria de jogos eletrônicos (NEWMAN, 2012; GUINS, 2014).

O estudo comparativo toma como referência instituições que atuam de maneira exemplar na musealização dos videogames, entre as quais se destacam The Strong National Museum of Play (EUA), Computerspielmuseum (Berlim) e National Videogame Museum (Frisco, Texas), analisadas por meio de documentos institucionais, catálogos expositivos, publicações acadêmicas relacionadas e materiais de divulgação. A escolha desses casos justifica-se por sua diversidade institucional (museu de jogo integrado a museu do brincar; museu centrado na história digital; iniciativa privada de preservação), o que permite mapear estratégias distintas de curadoria, documentação e mediação. Metodologicamente, a análise combina leitura crítica de documentos com procedimentos de análise de conteúdo e triangulação teórica (BARDIN, 2011; DENZIN; LINCOLN, 2006), visando a identificação de padrões curatoriais, soluções técnicas de preservação e formas de construção da autenticidade experiencial.

Ao propor essa investigação, o artigo contribui para debates emergentes na interface entre museologia e cultura digital, oferecendo elementos teóricos e práticos para a formulação de políticas de salvaguarda dos jogos eletrônicos enquanto patrimônio.

Considera-se, assim, que a compreensão da transição “do pixel ao patrimônio” não apenas amplia o alcance da disciplina museológica, mas também impõe reflexões críticas sobre os modos pelos quais as sociedades contemporâneas recordam, legitimam e transmitem suas experiências lúdicas.

## **2. Referencial Teórico**

### **2.1 Museologia contemporânea e a emergência da museologia digital**

A museologia contemporânea atravessa um processo de reconfiguração epistemológica e prática que a distancia de modelos clássicos centrados exclusivamente na coleção, conservação e exibição estática de objetos. Autores como Hooper-Greenhill (1992) problematizam o museu não apenas como depósito de bens culturais, mas como instituição de produção de significados, comunicação e educação. Para essa perspectiva, o museu contemporâneo funciona como um espaço de mediação entre objetos, narrativas e públicos, cuja legitimidade depende cada vez mais de sua capacidade de dialogar com as comunidades que o circundam e de operar como agente ativo na construção de memória coletiva (HOOPER-GREENHILL, 1992).

Nesse movimento, a incorporação das tecnologias digitais modifica não apenas os instrumentos de mediação, mas a própria ontologia museológica. Ross Parry (2007) argumenta que a chamada “recodificação” do museu por meio das tecnologias digitais implica transformações profundas nas práticas curatoriais: digitalização de acervos, curadoria narrativa multimodal, interfaces interativas e novos modos de participação do público. Parry salienta que o digital não é mero complemento técnico; é força reformatora que altera fluxos de informação, regimes de autoridade e modos de conservação. A partir dessa perspectiva, a museologia digital configura-se como campo híbrido, onde processos tecnicistas e decisões interpretativas se entrelaçam para criar experiências

culturais que são simultaneamente informacionais e estéticas (PARRY, 2007).

Fiona Cameron e Sarah Kenderdine (2007) ampliam esse debate ao propor que os bens culturais digitalizados constituem um ambiente epistemológico novo, o "digital cultural heritage", em que o museu age como interface entre o tangível e o intangível. Para Cameron e Kenderdine, a digitalização e as práticas de mediação digital exigem que os museus desenvolvam competências de representação, curadoria e design de experiências, bem como políticas para garantir autenticidade, proveniência e acesso. A ênfase recai sobre a necessidade de repensar categorias tradicionais (original/cópia; objeto/representação) à luz de procedimentos que reconfiguram o estatuto do acervo e ampliam as possibilidades de circulação e apropriação cultural (CAMERON; KENDERDINE, 2007).

A literatura crítica enfatiza, ainda, que a digitalização não é neutra: ela traduz escolhas curatoriais, hierarquias de valor e práticas de seleção que podem reforçar invisibilidades ou, inversamente, democratizar o acesso. Hooper-Greenhill (1992) e Parry (2007) convergem ao chamar atenção para a dimensão política dos processos digitais na museologia: quem decide o que é digitalizado, de que forma e com que fins? Em suma, a museologia digital não é apenas sobre tecnologias, mas sobre como o museu reconfigura suas funções de produção de conhecimento, mediação social e educação num contexto marcado pela abundância e pela fluidez informacional.

## **2.2 Patrimônio imaterial e as extensões ao ambiente digital**

A expansão do campo patrimonial para abarcar o imaterial forneceu os fundamentos conceituais que permitem pensar a cultura digital como objeto de salvaguarda. A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2003) representa um marco ao reconhecer práticas, expressões, saberes e formas de fazer como componentes legítimos do patrimônio. Esse

deslocamento de foco, do objeto material para as práticas e significações, cria uma abertura teórica crucial para incluir videogames, comunidades de jogadores, rituais de jogo e modding como portadores de valor cultural.

Pierre Lévy (1999), ao refletir sobre a cibercultura, demonstra que a virtualização e a digitalização ampliam o escopo da memória coletiva, introduzindo novos modos de registro, arquivamento e transmissão cultural. Lévy argumenta que a digitalização não elimina a materialidade, mas transforma a relação entre suporte e conteúdo, possibilitando que práticas culturais imateriais se tornem persistentes através de registros digitais, repositórios e plataformas colaborativas. Essa reflexão é particularmente pertinente para os videogames, cujo valor patrimonial não está apenas no hardware ou no suporte físico, mas nas dinâmicas sociais, nos roteiros lúdicos e nas comunidades que os sustentam.

A articulação entre UNESCO (2003) e Lévy (1999) fornece, portanto, um quadro teórico para pensar o videogame como patrimônio imaterial digital: a salvaguarda passa a incluir procedimentos de documentação das práticas de jogo, registro de comunidades, arquivamento de narrativas emergentes e preservação de condições de recepção. A preservação do patrimônio digital exige estratégias que contemplem a pluralidade de atores, desenvolvedores, jogadores, colecionadores, curadores, e mecanismos que assegurem a transmissão de saberes e experiências para gerações futuras, sem reduzir o jogo a um mero objeto técnico. Importante destacar que o reconhecimento do imaterial como patrimônio também impõe desafios práticos e éticos: registros de práticas podem envolver dados pessoais; práticas de modding e fan works se situam em zonas de tensão com direitos autorais; e a institucionalização de práticas culturais pode transformar dinâmica sociais originalmente horizontais. Portanto, a extensão do conceito de patrimônio ao ambiente digital demanda políticas reflexivas, que conciliem salvaguarda com ética, acesso e participação comunitária.

### 3. Museus de videogame e práticas de preservação digital

A emergência de museus dedicados aos videogames representa um marco decisivo na consolidação da cultura digital como campo legítimo de interesse museológico. Essas instituições têm se tornado espaços de investigação, exibição e conservação de artefatos tecnológicos e experiências interativas que moldaram a história recente da comunicação e do entretenimento. O fenômeno evidencia a transição da museologia tradicional, centrada em objetos materiais, para uma museologia expandida, voltada à preservação do imaterial e do efêmero, conforme apontam Parry (2007) e Cameron (2007). No caso dos jogos eletrônicos, a preservação enfrenta desafios singulares: os suportes físicos se deterioram rapidamente; os códigos de software tornam-se obsoletos; e as experiências interativas, muitas vezes dependentes de servidores ou hardware específico, correm o risco de se perder com o tempo.

Entre os principais exemplos internacionais de instituições dedicadas a esse campo, destacam-se *The Strong National Museum of Play*, localizado em Rochester, Nova York (EUA); o *Computerspielemuseum*, situado em Berlim, Alemanha; e o *National Videogame Museum (NVM)*, estabelecido em Frisco, Texas (EUA). Esses três museus constituem casos de referência global, tanto pela amplitude de seus acervos quanto pela diversidade de estratégias museográficas aplicadas à conservação e à mediação cultural de jogos eletrônicos.

O *The Strong National Museum of Play*, fundado em 1969, é atualmente uma das instituições mais importantes do mundo dedicadas ao estudo do brincar e da cultura lúdica. Seu acervo reúne mais de 500 mil itens relacionados à história dos brinquedos, jogos e videogames, abrigando também o *World Video Game Hall of Fame*, criado em 2015, que reconhece títulos de importância histórica e cultural. A proposta curatorial do Strong combina a exibição de consoles, arcades e mídias com experiências interativas,

oficinas e exposições temáticas que destacam o impacto social dos jogos. A instituição atua, assim, como um centro de pesquisa interdisciplinar, promovendo a documentação e o estudo do jogo como prática cultural, o que a aproxima das concepções de museologia participativa de Hooper-Greenhill (2000).

Na Europa, o Computerspielemuseum (Museu dos Jogos de Computador) foi inaugurado originalmente em 1997 e reaberto em 2011 em Berlim. Trata-se do primeiro museu do mundo inteiramente dedicado à história dos videogames e à cultura digital interativa. Seu acervo permanente contém mais de 300 exposições interativas, incluindo consoles, computadores e arcades históricos, além de uma das mais extensas coleções de documentação técnica e material promocional da indústria. O museu alemão adota uma abordagem museográfica centrada na experiência lúdica como elemento patrimonial, permitindo que visitantes joguem títulos originais em hardware restaurado, o que representa uma solução inovadora ao problema da autenticidade da experiência, um dos grandes dilemas da preservação digital (NEWMAN, 2012).

Já o National Videogame Museum (NVM), localizado em Frisco, Texas, inaugurado oficialmente em 2016, representa um esforço notável de consolidação do patrimônio cultural dos videogames nos Estados Unidos. Diferente de coleções particulares ou de exposições temporárias, o NVM foi concebido como uma instituição permanente, dedicada à preservação, documentação e celebração da história da indústria dos jogos eletrônicos. Seu acervo inclui mais de 100 mil itens, abrangendo consoles, cartuchos, manuais, computadores clássicos e documentos empresariais, além de espaços imersivos que recriam cenários das décadas de 1980 e 1990. O museu adota uma abordagem híbrida entre o registro histórico e a recriação experiencial, buscando transmitir ao público não apenas os objetos, mas o contexto cultural em que os jogos foram vividos.

Os três casos revelam diferentes estratégias de enfrentamento dos desafios técnicos e conceituais da preservação digital. Enquanto o Strong enfatiza a educação e a mediação, o Computerspielemuseum privilegia a autenticidade da experiência de jogo, e o NVM investe na reconstrução do ambiente histórico e cultural dos videogames. Essa diversidade reflete as múltiplas dimensões do patrimônio digital: material, técnica, simbólica e experiencial. Preservar videogames significa lidar com camadas sobrepostas de memória, o hardware físico, o código-fonte, a interface, a performance do jogador e o contexto cultural. Cada uma dessas camadas impõe questões específicas sobre o que deve ser conservado, como deve ser documentado e de que maneira deve ser exibido.

O problema da obsolescência tecnológica é um dos mais críticos. Consoles antigos e mídias magnéticas perdem funcionalidade rapidamente, e a manutenção de equipamentos depende de comunidades especializadas e de peças raras. A emulação surge como uma das principais soluções técnicas, permitindo reproduzir jogos em plataformas modernas sem alterar sua lógica interna. No entanto, como argumenta Newman (2012), a emulação cria dilemas éticos e museológicos: até que ponto uma cópia digital preserva a autenticidade da experiência original? A performance de um jogo em um computador moderno, com outro controle e outra interface, pode transmitir o mesmo valor histórico e estético do objeto original?

A questão do direito autoral também impõe barreiras consideráveis. Muitos títulos permanecem protegidos por licenças restritivas que impedem a livre exibição ou reprodução, o que limita a atuação museológica. Em resposta, alguns museus firmam parcerias com empresas desenvolvedoras e editoras para viabilizar exposições oficiais, uma solução que, embora viável, submete parte da narrativa patrimonial à lógica corporativa. Essa interdependência entre indústria e museu revela um paradoxo: o patrimônio digital

depende de agentes comerciais que, em última instância, determinam o que pode ou não ser preservado.

Outro aspecto fundamental é a relação entre museus, colecionadores e comunidades de jogadores. A cultura dos videogames sempre esteve profundamente ligada ao colecionismo amador e às práticas de memória colaborativa, nas quais fãs e entusiastas criam arquivos, digitalizam mídias e produzem documentação detalhada sobre jogos. Museus especializados reconhecem esse papel e frequentemente incorporam coleções particulares ou colaboram com comunidades online para ampliar seus acervos. Essa museologia participativa e distribuída (Cameron, 2007) redefine o papel institucional: o museu deixa de ser apenas um guardião do passado para tornar-se um mediador ativo da memória digital contemporânea.

Em suma, o panorama internacional dos museus de videogame demonstra que a preservação da cultura digital exige tanto inovação técnica quanto sensibilidade curatorial. Os esforços dessas instituições, em Rochester, Berlim e Frisco, articulam tecnologia, pedagogia e memória, projetando novas possibilidades para a museologia do século XXI. Nesses espaços, o jogo eletrônico deixa de ser mero entretenimento e se transforma em documento de uma era, testemunho da criatividade humana na fronteira entre o lúdico e o digital.

#### **4. O videogame como memória cultural digital**

A consolidação dos videogames como expressões legítimas de memória cultural digital exige uma reflexão aprofundada sobre os modos como a sociedade contemporânea constrói, organiza e transmite suas lembranças no ambiente tecnológico. O conceito de memória cultural, conforme desenvolvido por Jan Assmann (2011), aponta para o conjunto de práticas, representações e suportes materiais por meio dos quais as comunidades preservam e reconfiguram suas identidades ao longo do tempo. No contexto

digital, essa memória assume novas configurações, uma vez que os artefatos de lembrança, antes físicos e duráveis, passam a habitar estruturas de dados, códigos e interfaces.

Ao transpor o pensamento de Pierre Nora (1989), que distingue lugares de memória (*lieux de mémoire*) como espaços simbólicos de ancoragem do passado, para o universo dos jogos eletrônicos, observamos uma mudança paradigmática. O videogame se torna, simultaneamente, um lugar e um meio de memória. Ele não apenas arquiva histórias, como as narrativas ficcionais e os contextos de produção cultural, mas também propicia experiências interativas que reencenam valores, tensões sociais e imaginários coletivos. Assim, títulos como *The Last of Us*, *Journey* ou *Papers, Please* atuam como dispositivos de recordação, transformando o ato de jogar em um processo de reconstrução simbólica do presente.

Contudo, diferentemente de outros suportes culturais, a materialidade do videogame é profundamente efêmera. O código-fonte, dependente de linguagens e plataformas específicas, torna-se obsoleto à medida que os sistemas operacionais e os hardwares evoluem. Essa fragilidade técnica revela um desafio central para a museologia digital: como preservar um artefato cuja essência é processual, interativa e dependente de mediações tecnológicas? A resposta, em parte, reside na curadoria crítica e no design de exibição, que assumem papel protagonista na tradução dessas experiências para contextos museológicos.

O curador, ao mediar o encontro entre o jogo e o público, precisa construir uma ponte entre a dimensão técnica e a dimensão simbólica da obra. Não se trata apenas de exibir consoles ou cartuchos, mas de reconstituir o contexto histórico e cultural de sua recepção, permitindo que o visitante compreenda o impacto social, estético e tecnológico dos jogos em sua época. Museus como o *Computerspielemuseum* (Berlim) e o *The Strong National Museum of Play* (Rochester, EUA) exemplificam esse esforço: ao recriar ambientes de época, contextualizar as dinâmicas de design e

oferecer experiências jogáveis mediadas, essas instituições transformam o ato de jogar em um exercício de rememoração crítica. Além disso, a preservação simbólica dos videogames implica reconhecer sua natureza imaterial e experiencial. Jogar é sempre um ato situado, envolve percepção, emoção e decisão. A tentativa de conservar um jogo, portanto, não se resume à manutenção do software, mas à documentação da experiência. As práticas de gameplay recording, as comunidades de speedrunning e os arquivos colaborativos de mods e ROMs constituem, nesse sentido, um novo tipo de arquivo vivo, no qual a memória é constantemente atualizada, reescrita e redistribuída.

A memória digital, por sua vez, não é apenas um repositório do passado, mas um sistema ativo de resignificação. Como observa Assmann (2011), a cultura não conserva para manter, mas para reinterpretar. Os videogames, ao permitirem reencenações do passado e variações infinitas de interação, tornam-se veículos privilegiados dessa plasticidade da memória. Em sua instabilidade, eles refletem o próprio estatuto da contemporaneidade: fragmentária, participativa e em constante mutação.

Portanto, compreender o videogame como memória cultural digital implica deslocar o foco da simples conservação para a preservação da experiência. Isso requer abordagens híbridas, técnicas, narrativas e curatoriais, que reconheçam o valor do jogo não apenas como produto de uma época, mas como processo contínuo de construção identitária e patrimonial. É nesse sentido que os museus de videogame, as comunidades online e os próprios jogadores tornam-se os novos guardiões do que se pode chamar de uma arqueologia viva da cultura digital.

## **5. Discussão e Análise**

A análise dos dados e reflexões provenientes da revisão teórica e dos estudos de caso permite compreender que a musealização dos videogames representa um fenômeno que

ultrapassa as fronteiras tradicionais da museologia e inaugura uma nova epistemologia do patrimônio digital. O videogame, ao reunir artefatos tecnológicos, linguagens audiovisuais e práticas culturais interativas, desafia as categorias clássicas de preservação e interpretação museológica. Nesse contexto, cultura, tecnologia e museologia não se apresentam como domínios isolados, mas como instâncias interdependentes que constroem, juntas, uma nova compreensão sobre o papel dos museus na era digital.

A inserção dos jogos eletrônicos em espaços museológicos reflete a ampliação do conceito de patrimônio cultural, que deixa de se restringir ao tangível e passa a incorporar a experiência, o fluxo de interação e a memória digital compartilhada. Os museus, ao lidarem com esse tipo de objeto, tornam-se laboratórios de experimentação sobre o próprio ato de preservar: preservar códigos, interfaces, sons e narrativas que são, em essência, efêmeros e reconfiguráveis. Essa condição mutável coloca a museologia diante de um desafio ontológico, como manter a autenticidade de algo cuja existência é dependente de tecnologias em constante atualização?

A partir dessa perspectiva, a redefinição do papel do museu digital emerge como uma necessidade epistemológica. A mediação tecnológica, longe de ser apenas uma ferramenta de exibição, constitui-se como parte integrante do discurso museológico contemporâneo. As práticas de documentação, curadoria e exposição precisam ser repensadas à luz da interatividade e da conectividade, valores estruturantes da cultura digital. Assim, o museu deixa de ser apenas um espaço de conservação e passa a ser também um agente produtor de conhecimento, interpretação e atualização simbólica.

A musealização dos jogos eletrônicos, portanto, implica uma reflexão sobre o próprio conceito de autenticidade, que se desloca do objeto físico para o processo e para a experiência. A autenticidade passa a residir na possibilidade de reviver o gesto lúdico, de reconstruir o ambiente de jogo e de compreender seu

contexto histórico e cultural. Nessa lógica, o museu assume uma função narrativa: não apenas preservar o jogo, mas contar a história que ele carrega, seja a da indústria que o produziu, seja a das comunidades que o jogaram e transformaram.

Do ponto de vista epistemológico, essa transição exige que a museologia adote novas metodologias de validação e catalogação, que contemplem tanto a materialidade técnica (hardware, código-fonte, suportes físicos) quanto a imaterialidade simbólica (experiência, narrativa, interação). É nesse ponto que os museus de videogame, como o The Strong National Museum of Play, o Computerspielemuseum e o National Videogame Museum, tornam-se exemplos paradigmáticos de como repensar a função do museu no século XXI: como um espaço de negociação entre memória e inovação, entre preservação e obsolescência, entre passado digital e futuro interativo.

Por fim, a análise demonstra que o ato de musealizar videogames não é apenas um exercício técnico ou curatorial, mas uma prática cultural e política. Ao reconhecer os jogos eletrônicos como patrimônio, os museus conferem legitimidade a uma forma de expressão que há décadas é central na vida de milhões de pessoas, estabelecendo pontes entre gerações, linguagens e modos de pensar o mundo. Preservar o jogo, nesse sentido, é preservar também o imaginário coletivo que o produziu, um gesto de memória que se projeta para o futuro.

## **6. Conclusão**

A análise empreendida ao longo deste trabalho revela que a musealização dos videogames é, antes de tudo, uma operação cultural de grande envergadura, que redefine os limites do que entendemos por patrimônio, memória e experiência estética no século XXI. O videogame, em sua natureza híbrida e interativa, exige do campo museológico um deslocamento epistemológico: não basta mais preservar o objeto, é preciso compreender, documentar

e reencenar a experiência, o gesto, a narrativa e a tecnologia que o sustentam.

Nesse contexto, o museu deixa de ser um espaço de mera contemplação do passado e se converte em um laboratório de mediação entre a memória digital e as práticas culturais emergentes. O patrimônio, aqui, é fluido e mutável: não reside no suporte físico, mas no fluxo de interações que o jogo propicia e nas comunidades que o mantêm vivo. Preservar o videogame é preservar também a rede de significados que o envolve, os jogadores, os códigos, os dispositivos e os imaginários coletivos que o constituem.

O estudo dos museus dedicados ao universo dos jogos eletrônicos, como o The Strong National Museum of Play, o Computerspielemuseum e o National Videogame Museum, demonstra que a preservação digital é um ato de responsabilidade cultural e política. Esses espaços atuam como curadores de um novo tipo de patrimônio: aquele que habita simultaneamente o mundo material e o virtual, e cuja existência depende da atualização constante das tecnologias e das narrativas que o sustentam.

Do ponto de vista museológico, o videogame impõe novos parâmetros de autenticidade e de valor histórico. O “objeto” deixa de ser apenas a máquina e passa a incluir o ato de jogar, o contexto social, a estética da interface e as memórias afetivas dos usuários. A experiência lúdica torna-se, assim, parte integrante do processo museológico, um componente essencial da autenticidade contemporânea.

Em termos epistemológicos, essa virada convida os museus a repensarem seu papel como instituições mediadoras entre o humano e o digital. O desafio não é apenas técnico, mas ontológico: trata-se de decidir o que vale a pena lembrar e como fazê-lo em um mundo onde o passado é constantemente reconfigurado por novas formas de interação e produção simbólica.

Em última instância, a musealização dos videogames reafirma a potência cultural do jogo enquanto linguagem e prática social. Ao

ingressarem no espaço museológico, os videogames conquistam legitimidade como arte, como documento e como expressão de uma sensibilidade própria da era digital. Essa legitimação, no entanto, não os cristaliza, ao contrário, preserva sua vitalidade, reconhecendo neles o caráter vivo e mutável que define o próprio espírito da cultura contemporânea.

Assim, o museu torna-se não apenas o guardião da memória digital, mas o cenário de um diálogo contínuo entre passado, presente e futuro. Um espaço onde o ato de jogar é, também, um ato de lembrar, e onde preservar o jogo é preservar, sobretudo, a humanidade que nele se reflete.

### Referências

ASSMANN, Jan. **Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Trad. Maria de Lourdes Santos Machado. Lisboa: Cotovia, 1990 [1958].

CAMERON, Fiona; KENDERDINE, Sarah (orgs.). **Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse**. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.

COMPUTERSPIELEMUSEUM. **About the Museum**. Berlim, Alemanha, 2025. Disponível em: <https://www.computerspielemuseum.de/>. Acesso em: 4 nov. 2025.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (orgs.). **The SAGE Handbook of Qualitative Research**. 3. ed. Thousand Oaks: Sage, 2006.

GEE, James Paul. **What Video Games Have to Teach Us About Learning and Literacy**. 2. ed. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

GIACCARDI, Elisa (ed.). **Heritage and Social Media: Understanding Heritage in a Participatory Culture**. London: Routledge, 2012.

GRAHAM, Beryl; COOK, Sarah. **Rethinking Curating: Art after New Media**. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.

GUINS, Raiford. **Game After: A Cultural Study of Video Game Afterlife**. Cambridge, MA: MIT Press, 2014.

HOOVER-GREENHILL, Eilean. **Museums and the Interpretation of Visual Culture**. London: Routledge, 2000.

HOOVER-GREENHILL, Eilean. **Museums and the Shaping of Knowledge**. London: Routledge, 1992.

HUANG, Yu-Ling; JENKINS, Henry. "From Game Player to Game Designer: The Participatory Culture of Digital Gaming." **New Media Studies Journal**, v. 2, n. 1, p. 45–60, 2006.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução de João Paulo Monteiro. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JENKINS, Henry. **Convergence Culture: Where Old and New Media Collide**. New York: New York University Press, 2006.

LATOUR, Bruno. **Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LOWOOD, Henry. "Videogames in Computer Space: The Complex History of Pong." In: GRAHAM, Beryl; COOK, Sarah (eds.). **Rethinking Curating: Art after New Media**. Cambridge, MA: MIT Press, 2010. p. 77–101.

LOWOOD, Henry; GUINS, Raiford (eds.). **Debugging Game History: A Critical Lexicon**. Cambridge, MA: MIT Press, 2016.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.

NATIONAL VIDEOGAME MUSEUM. **About Us**. Frisco, Texas, EUA, 2025. Disponível em: <https://www.nvmusa.org/>. Acesso em: 4 nov. 2025.

NEWMAN, James. **Best Before: Videogames, Supersession and Obsolescence**. London: Routledge, 2012.

NORA, Pierre. **Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. Representations**, n. 26, p. 7–24, 1989.

PARIKKA, Jussi. **What is Media Archaeology?** Cambridge, UK: Polity Press, 2012.

PARRY, Ross. **Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change**. London: Routledge, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SWAINE, Michael; FREIBERGER, Paul. **Fire in the Valley: The Birth and Death of the Personal Computer**. Sebastopol, CA: O'Reilly Media, 2014.

THE STRONG NATIONAL MUSEUM OF PLAY. **About the International Center for the History of Electronic Games (ICHEG)**. Rochester, New York, EUA, 2025. Disponível em: <https://www.museumofplay.org/>. Acesso em: 4 nov. 2025.

UNESCO. **Charter on the Preservation of the Digital Heritage**. Paris: UNESCO, 2003. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org>. Acesso em: 4 nov. 2025.

UNESCO, 2003. Disponível em: <https://ich.unesco.org>. Acesso em: 4 nov. 2025.

## SER MUSEÓLOGO OU NÃO SER? Desafios e sentidos do fazer museológico no século XXI

---

Fagno da Silva Soares

### 1. Introdução

Ao musealizar, o museólogo não realiza apenas um conjunto de procedimentos técnicos voltados à salvaguarda de objetos; ele opera uma transformação epistemológica e política que converte coisas, práticas e referências culturais em bens portadores de valor social, histórico e simbólico. A musealização, nesse sentido, constitui-se como um processo complexo de atribuição de sentidos, no qual se articulam seleção, interpretação, documentação, conservação e comunicação. Trata-se de um gesto que, como enfatiza Maria Cristina Oliveira Bruno, implica reconhecer a musealidade isto é, a qualidade que torna algo passível de ser musealizado não como atributo intrínseco, mas como construção social situada.

Nesse processo, o museólogo atua, em primeiro lugar, como intérprete do mundo social. Ele identifica, entre a infinidade de referências culturais existentes, aquelas que serão destacadas como significativas para determinados grupos, territórios ou narrativas. Essa seleção não é neutra: ela envolve escolhas que refletem disputas de memória, relações de poder e projetos de futuro. Como aponta Mário Chagas, musealizar é também “tomar posição”, pois implica decidir o que deve ser lembrado, preservado e comunicado, e o que será silenciado ou marginalizado.

Ao mesmo tempo, o museólogo desempenha a função de tradutor cultural, convertendo experiências, objetos e saberes em narrativas acessíveis e socialmente compartilháveis. Essa tradução não se limita à exposição museográfica, mas atravessa todo o circuito comunicacional do museu, incluindo ações educativas, práticas participativas e dispositivos digitais. Nesse ponto, a contribuição de Georges Henri Rivière e Hugues de Varine é fundamental, ao deslocarem o foco do museu-coleção para o museu-território, enfatizando a relação entre patrimônio, comunidade e desenvolvimento local.

A musealização envolve ainda uma dimensão técnico-científica rigorosa, na qual o museólogo mobiliza conhecimentos de documentação, conservação preventiva, gestão de acervos e curadoria. No entanto, tais procedimentos não são fins em si mesmos, mas meios para garantir a continuidade material e simbólica dos bens musealizados. André Desvallées e François Mairesse destacam que a Museologia contemporânea deve ser compreendida como uma ciência do “fato museal”, isto é, das relações que se estabelecem entre o homem, o objeto e o contexto. Nesse sentido, o trabalho do museólogo consiste em estruturar essas relações de maneira coerente, crítica e socialmente relevante.

Outro aspecto central do fazer museológico na musealização é sua dimensão política e ética. Ao atuar em contextos marcados por desigualdades sociais, conflitos de memória e processos de

patrimonialização excludentes, o museólogo é chamado a desenvolver práticas comprometidas com a democratização do acesso, a valorização da diversidade cultural e a inclusão de vozes historicamente silenciadas. Waldisa Rússio já apontava que o museu deve ser entendido como um instrumento de transformação social, e, nesse horizonte, o museólogo torna-se um agente que tensiona estruturas e promove novos modos de representação.

Por fim, musealizar implica também produzir conhecimento. O museólogo não apenas aplica saberes, mas os constrói a partir da investigação sobre os acervos, os públicos e os contextos socioculturais em que atua. A musealização, portanto, é simultaneamente prática e teoria, ação e reflexão, técnica e crítica. Ao transformar objetos em documentos e documentos em narrativas, o museólogo contribui para a elaboração de leituras plurais do passado e do presente, reafirmando o museu como espaço de debate, negociação e produção de sentidos.

Assim, ao musealizar, o museólogo exerce uma função multifacetada que articula dimensões científicas, culturais, políticas e pedagógicas. Longe de ser um mero guardião de objetos, ele se configura como um intelectual público que intervém na realidade social por meio da construção e mediação de patrimônios, participando ativamente das disputas simbólicas que definem o que uma sociedade escolhe preservar, esquecer e projetar para o futuro.

Em síntese, a musealização, entendida como prática central da Museologia, revela-se como um campo de atuação em que o museólogo articula memória, conhecimento e poder. Ao transformar referências culturais em patrimônios socialmente reconhecidos, esse profissional não apenas preserva vestígios do passado, mas intervém ativamente na construção de narrativas que orientam identidades, pertencimentos e projetos coletivos. Tal processo exige uma postura crítica e reflexiva diante das dinâmicas sociais, reconhecendo que todo ato de musealizar é também um ato de significar e, portanto, de disputar sentidos no interior da vida social.

Dessa forma, o museólogo contemporâneo consolida-se como um agente estratégico na interface entre cultura e sociedade, assumindo responsabilidades que ultrapassam os limites institucionais do museu. Seu trabalho, ao integrar pesquisa, curadoria, mediação e ação social, reafirma o potencial da Museologia como campo comprometido com a transformação social, a justiça cognitiva e a democratização dos bens culturais. Ao musealizar, portanto, o museólogo não apenas cuida do patrimônio: ele contribui para a construção de futuros possíveis, nos quais a pluralidade de vozes e experiências encontra reconhecimento, visibilidade e legitimidade.

## **2. A emergência do museólogo: dos gabinetes de curiosidades aos museus modernos**

A emergência do museólogo, portanto, deve ser compreendida no interior de um duplo movimento: de um lado, a transformação das práticas de colecionismo privado em instituições públicas organizadas segundo princípios científicos; de outro, a consolidação de uma nova racionalidade moderna, pautada na classificação, na ordem e na visibilidade. Os gabinetes de curiosidades, ainda que marcados por uma lógica de acumulação heterogênea e, muitas vezes, espetacularizada, já anunciavam preocupações com a sistematização do conhecimento. No entanto, é apenas com o Iluminismo e com o avanço das ciências naturais e humanas que esses acervos passam a ser reorganizados segundo critérios taxonômicos mais rigorosos, exigindo a atuação de sujeitos capazes de operar tais classificações com método e coerência.

A gênese da figura do museólogo está intrinsecamente relacionada ao surgimento dos museus modernos, especialmente a partir do século XVIII, no contexto das transformações políticas e epistemológicas da modernidade. Os gabinetes de curiosidades, característicos dos séculos XVI e XVII, constituíram espaços de

acumulação e classificação de objetos que expressavam o desejo de domínio e ordenação do mundo

Nesse cenário, a institucionalização dos museus públicos não apenas amplia o acesso às coleções, mas redefine profundamente suas funções sociais e políticas. O museu deixa de ser um espaço de deleite restrito às elites para se constituir como instrumento pedagógico e ideológico, articulado aos projetos de construção dos Estados-nação. O museólogo ainda que não nomeado formalmente como tal nesse momento passa a desempenhar um papel estratégico na mediação entre saber científico e público, organizando exposições que não apenas apresentam objetos, mas produzem narrativas sobre história, natureza e cultura. Como destaca Tony Bennett, esses espaços funcionam como tecnologias de governo, nas quais a disposição dos objetos, a organização do espaço e a construção discursiva operam na formação de um olhar disciplinado sobre o mundo.

Ao longo do século XIX, com a consolidação das instituições museais e o avanço da especialização científica, intensifica-se a divisão do trabalho no interior dos museus. Surgem funções mais definidas, como conservadores, curadores e diretores, indicando um processo gradual de profissionalização que pavimenta o caminho para o reconhecimento do museólogo enquanto categoria específica. Esse período é marcado também pela crescente valorização da autenticidade, da proveniência e da documentação dos objetos, elementos que passam a constituir pilares fundamentais da prática museológica. A gestão dos acervos torna-se mais sistemática, incorporando procedimentos técnicos que visam garantir não apenas a preservação material, mas também a integridade informacional dos bens culturais.

Contudo, é importante ressaltar que esse modelo inicial de atuação do museólogo fortemente ancorado na técnica e na ciência positivista também esteve imerso em dinâmicas de exclusão e hierarquização cultural. As coleções, muitas vezes formadas a partir

de expedições coloniais, refletiam visões eurocêntricas e classificatórias que subordinavam outras culturas a categorias ocidentais. Nesse sentido, o museólogo atuava, ainda que de forma não problematizada à época, como agente de um projeto epistemológico e político que organizava o mundo a partir de assimetrias de poder. Essa dimensão crítica é fundamental para compreender não apenas a origem da profissão, mas também os desafios contemporâneos que impulsionam sua constante revisão e transformação.

Do ponto de vista teórico, a origem do museólogo pode ser analisada a partir da constituição do chamado “fato museal”, conceito desenvolvido por André Desvallées e François Mairesse, que desloca o foco da instituição em si para as relações estabelecidas entre sujeitos, objetos e contextos. Nessa perspectiva, o museólogo emerge não apenas como um técnico de acervos, mas como o agente responsável por estruturar e interpretar essas relações, conferindo inteligibilidade ao processo museal. Ainda que tal formulação seja posterior à institucionalização dos museus modernos, ela permite uma leitura retrospectiva na qual se compreende que, desde sua gênese, a atuação desses profissionais mesmo sob outras denominações já envolvia operações de seleção, valoração e comunicação que ultrapassavam a mera organização material dos objetos.

Paralelamente, a contribuição de Waldisa Rússio é fundamental para compreender a emergência do museólogo como sujeito epistêmico. Ao propor a Museologia como ciência aplicada e social, Rússio enfatiza que o objeto de estudo da área não é o museu em si, mas o fenômeno da musealização. Com isso, a autora reposiciona o museólogo como produtor de conhecimento e não apenas como executor de práticas técnicas. Essa inflexão teórica é decisiva para historicizar a profissão, pois evidencia que sua origem não pode ser reduzida ao surgimento das instituições museais, mas deve ser pensada no interior de um campo mais amplo de práticas

sociais relacionadas à atribuição de valor ao patrimônio. Assim, o museólogo surge como aquele que opera, conscientemente ou não, a transformação de objetos em documentos e de documentos em discursos culturalmente significativos.

Por outro lado, autores como Michel Foucault oferecem ferramentas analíticas importantes para problematizar essa emergência, ao evidenciar que os saberes não se constituem de forma neutra, mas estão imbricados em regimes de poder e verdade. Sob essa ótica, o museólogo pode ser compreendido como um operador de dispositivos discursivos que organizam o visível e o dizível no interior dos museus. A prática museológica, desde sua origem, estaria, portanto, vinculada a formas específicas de produção de conhecimento que classificam, ordenam e hierarquizam o mundo. Essa leitura crítica permite compreender que o nascimento do museólogo está associado não apenas ao avanço das ciências e à institucionalização dos museus, mas também à consolidação de uma racionalidade que transforma objetos em evidências e coleções em narrativas autorizadas sobre a realidade.

### **3. A virada conceitual: da museografia à Museologia crítica**

A chamada virada conceitual da Museologia, que se intensifica a partir da segunda metade do século XX, não representa apenas uma ampliação temática ou metodológica, mas uma inflexão paradigmática que redefine o próprio estatuto do campo. Se, até então, a museografia entendida como o conjunto de técnicas expositivas e de organização espacial dos acervos ocupava lugar central, a emergência de uma Museologia crítica desloca o eixo da reflexão para as dimensões sociais, políticas e epistemológicas do fazer museal. Esse deslocamento implica reconhecer que o museu não é um espaço neutro de apresentação do passado, mas uma instância ativa de produção de discursos, atravessada por interesses, disputas e negociações.

Nesse cenário, a institucionalização de organismos internacionais, como o ICOM, e a realização de mesas-redondas e documentos programáticos como a Mesa de Santiago do Chile (1972) desempenham papel decisivo ao consolidar uma agenda que vincula museus e desenvolvimento social. A noção de “museu integral”, ali formulada, propõe que o museu deve estar comprometido com os problemas concretos de seu entorno, atuando como instrumento de transformação social. Essa perspectiva tensiona os modelos tradicionais e exige do museólogo novas competências, que vão além da conservação e da curadoria, incluindo a capacidade de articulação comunitária, escuta social e intervenção territorial.

A contribuição de Georges Henri Rivièr e Hugues de Varine, nesse contexto, é particularmente significativa ao propor o ecomuseu como uma alternativa ao modelo clássico de museu. Ao deslocar o foco do edifício para o território, do objeto para o processo e do público para a comunidade, esses autores redefinem as bases da prática museológica. O museólogo, nesse novo horizonte, passa a atuar como mediador de relações sociais, facilitador de processos participativos e agente de desenvolvimento local. A musealização deixa de ser um ato unilateral de seleção institucional para tornar-se um processo compartilhado, no qual diferentes sujeitos contribuem para a construção de sentidos sobre o patrimônio.

Essa transformação também dialoga com correntes críticas mais amplas, como os estudos pós-coloniais, a antropologia interpretativa e a história social, que passam a questionar as narrativas hegemônicas e a reivindicar a inclusão de vozes subalternizadas. A Museologia crítica, nesse sentido, incorpora uma dimensão reflexiva que problematiza as próprias condições de produção do conhecimento museal. O museólogo é chamado a reconhecer sua posição no processo, assumindo uma postura ética

e política diante das desigualdades e assimetrias que atravessam o campo patrimonial.

Por fim, essa virada conceitual implica uma reconfiguração das práticas institucionais e dos modos de relação com os públicos. A ênfase na participação, na co-criação e na democratização do acesso redefine o papel do museu como espaço de diálogo e construção coletiva. O museólogo, longe de ser um detentor exclusivo do saber, passa a compartilhar a autoridade interpretativa com as comunidades, reconhecendo a pluralidade de experiências e conhecimentos. Assim, a passagem da museografia à Museologia crítica não apenas amplia o escopo de atuação do campo, mas redefine profundamente sua função social, consolidando o museólogo como um agente comprometido com a transformação cultural e a justiça social.

No âmbito da Nova Museologia social, o museólogo assume um papel decisivamente orientado pela escuta ativa e pela co-produção de conhecimento. Mais do que interpretar o patrimônio a partir de referenciais exclusivamente acadêmicos, ele passa a construir, em diálogo com as comunidades, processos de identificação, valorização e comunicação das memórias coletivas. Essa atuação exige sensibilidade para reconhecer saberes locais, práticas culturais e formas de vida que, historicamente, foram invisibilizadas pelos modelos tradicionais de museu. Nesse sentido, o museólogo torna-se um articulador de vozes, promovendo a emergência de narrativas plurais e contestando versões únicas e hegemônicas da história.

Outro aspecto fundamental é sua função como agente de mediação sociocultural e política, especialmente em contextos marcados por desigualdades, conflitos de memória e disputas territoriais. Inserido em realidades concretas, o museólogo atua na interface entre patrimônio e cidadania, contribuindo para o fortalecimento de identidades coletivas e para a reivindicação de direitos culturais. Inspirado pelas proposições de Hugues de Varine

e pelas experiências latino-americanas de museologia comunitária, seu trabalho passa a incorporar práticas participativas, oficinas, inventários colaborativos e ações educativas que extrapolam os limites institucionais, alcançando o território como espaço vivo de musealização.

Destarte, na Nova Museologia social, o museólogo consolida-se como um intelectual comprometido com a transformação social, cuja prática está indissociavelmente ligada a uma ética da responsabilidade e da inclusão. Sua atuação não se restringe à preservação do passado, mas projeta-se na construção de futuros possíveis, ao estimular processos de autonomia, empoderamento e reconhecimento cultural. Ao operar com a ideia de patrimônio como recurso para o desenvolvimento local e para a justiça social, o museólogo reafirma o potencial político da Museologia, contribuindo para a construção de sociedades mais democráticas, plurais e socialmente justas.

#### **4. Musealidade, musealização e o papel social do museólogo**

A consolidação da Museologia como campo científico passa, necessariamente, pela construção de um arcabouço conceitual próprio, capaz de delimitar seu objeto, seus métodos e suas problemáticas. Nesse horizonte, os conceitos de musealidade e musealização assumem centralidade analítica, pois permitem compreender não apenas o funcionamento dos museus, mas, sobretudo, os processos pelos quais determinados elementos da realidade são destacados, ressignificados e inseridos em circuitos específicos de produção de sentido. Trata-se, portanto, de categorias que deslocam a atenção do objeto em si para as relações que o constituem como patrimônio.

Segundo Desvallées e Mairesse (2013), a musealidade refere-se ao valor particular atribuído a um bem que o torna digno de ser musealizado, ou seja, de ser preservado, estudado e comunicado no âmbito museal. Esse valor não é inerente ao objeto, mas resulta de

uma construção social e cultural que envolve critérios históricos, estéticos, científicos e simbólicos. Já a musealização corresponde ao conjunto de operações técnicas, científicas e discursivas que deslocam o objeto de seu contexto original e o inserem em um novo regime de significação, no qual ele passa a funcionar como documento, testemunho ou evidência. Nesse processo, o objeto é descontextualizado e, simultaneamente, recontextualizado, adquirindo novos sentidos e funções.

Maria Cristina Oliveira Bruno aprofunda essa discussão ao enfatizar que a musealização não pode ser compreendida como um procedimento neutro ou meramente técnico. Ao contrário, trata-se de um processo atravessado por escolhas, disputas e interpretações que refletem valores, interesses e posicionamentos. O museólogo, nesse contexto, emerge como um agente central, responsável por selecionar o que será musealizado, definir os critérios de interpretação e construir narrativas que darão inteligibilidade aos bens culturais. Sua atuação, portanto, não se limita à gestão de acervos, mas envolve a produção ativa de discursos que podem tanto reforçar estruturas hegemônicas quanto tensioná-las e transformá-las.

Essa perspectiva evidencia que a musealização é, antes de tudo, uma prática social e política. Ao atribuir valor a determinados objetos, práticas ou memórias, o museólogo participa de processos mais amplos de legitimação cultural, nos quais se definem o que deve ser lembrado, preservado e transmitido às gerações futuras. Nesse sentido, a musealidade pode ser compreendida como uma construção situada, que varia conforme os contextos históricos e as relações de poder em jogo. O que hoje é considerado digno de musealização pode não ter sido no passado e vice-versa, o que reforça o caráter dinâmico e contingente desses processos.

A atuação do museólogo, portanto, insere-se em um campo de tensões no qual se articulam memória, identidade e poder. Ao operar processos de musealização, esse profissional não apenas

organiza objetos, mas estrutura narrativas que influenciam a forma como sociedades compreendem a si mesmas e aos outros. Isso implica reconhecer que toda exposição, todo acervo e toda ação museal são também espaços de disputa simbólica, nos quais diferentes versões da história e da cultura são negociadas. Nesse contexto, o museólogo é chamado a exercer uma postura crítica, capaz de problematizar as ausências, silenciamentos e desigualdades que historicamente marcaram as instituições museais.

Por fim, essa abordagem coloca em evidência a dimensão ética da prática museológica. Ao decidir o que musealizar e como fazê-lo, o museólogo assume responsabilidades que ultrapassam o âmbito institucional, afetando diretamente grupos sociais, comunidades e sujeitos históricos. A incorporação de perspectivas participativas e inclusivas torna-se, assim, um imperativo contemporâneo, exigindo que o processo de musealização seja construído de forma dialógica e compartilhada. Dessa maneira, musealidade e musealização deixam de ser apenas categorias analíticas e passam a constituir ferramentas críticas para a atuação de um museólogo comprometido com a democratização do patrimônio, a pluralidade de narrativas e a justiça social.

No contexto contemporâneo, marcado por profundas desigualdades sociais, conflitos identitários e intensas disputas por memória, o papel do museólogo adquire uma centralidade ainda mais complexa e estratégica. A Museologia crítica, fortemente influenciada por abordagens pós-coloniais, decoloniais e feministas, tem contribuído para desestabilizar paradigmas tradicionais, evidenciando que os museus, longe de serem espaços neutros, historicamente operaram como instâncias de legitimação de narrativas eurocêntricas, patriarcais e excludentes. Nesse sentido, o fazer museológico passa a ser atravessado por uma exigência ética de revisão crítica, que implica reconhecer silenciamentos históricos e promover a emergência de vozes, saberes e experiências subalternizadas.

Autores como Mário Chagas e Waldisa Rússio são fundamentais para a compreensão dessa inflexão. Ao conceber o museu como um “lugar de memória e poder”, Chagas (2002) evidencia que os processos museais estão imersos em disputas simbólicas que envolvem a construção de identidades e a definição do que deve ser lembrado ou esquecido. Waldisa Rússio, por sua vez, ao enfatizar o caráter social da Museologia, reforça a necessidade de compreender o museu como instrumento de transformação, capaz de atuar diretamente nas dinâmicas sociais. Ambos convergem ao destacar que o museólogo não pode se furtar à dimensão política de sua prática, devendo assumir uma postura crítica e comprometida com a ampliação do acesso e da participação.

Nesse cenário, o museólogo consolida-se como um mediador cultural cuja atuação extrapola os limites institucionais do museu. Ele não apenas organiza e interpreta acervos, mas constrói pontes entre diferentes sujeitos, territórios e temporalidades, promovendo o diálogo intercultural e a circulação de múltiplas narrativas. Sua prática envolve o desenvolvimento de ações educativas críticas, projetos de museologia social, inventários participativos e iniciativas que visam à inclusão de grupos historicamente marginalizados. Trata-se de uma atuação que reconhece o patrimônio não como algo dado, mas como um campo em constante construção, atravessado por relações de poder e por processos de negociação.

Além disso, o museólogo contemporâneo é desafiado a lidar com as transformações impostas pelas tecnologias digitais, que reconfiguram profundamente as formas de produzir, acessar e compartilhar o conhecimento. Plataformas digitais, acervos virtualizados e experiências imersivas ampliam o alcance dos museus e potencializam práticas participativas, permitindo que novos públicos se engajem com o patrimônio. No entanto, essas mesmas tecnologias colocam questões fundamentais relacionadas à

preservação a longo prazo, à autenticidade dos objetos digitais e à ética no uso e circulação de dados e imagens. O museólogo, nesse contexto, precisa desenvolver competências críticas para atuar nesse ambiente híbrido, equilibrando inovação tecnológica com responsabilidade social.

Por fim, é importante destacar que o papel do museólogo no mundo contemporâneo está intrinsecamente ligado à promoção da justiça social e da justiça cognitiva. Ao reconhecer a pluralidade de formas de conhecimento e ao valorizar epistemologias diversas, esse profissional contribui para a construção de práticas museais mais inclusivas e democráticas. Sua atuação passa a ser orientada por princípios como equidade, diversidade e participação, reafirmando o museu como espaço de escuta, resistência e transformação. Assim, o museólogo não apenas responde aos desafios do presente, mas participa ativamente da construção de futuros nos quais o patrimônio cultural seja, de fato, um direito compartilhado por todos.

## **5. Desafios contemporâneos e perspectivas futuras para o museólogo do século XXI**

Os desafios enfrentados pelo museólogo no século XXI são múltiplos, dinâmicos e atravessados por transformações estruturais que tensionam continuamente os fundamentos da prática museológica. A crescente demanda por inclusão, diversidade e representatividade não apenas amplia o escopo de atuação dos museus, mas exige uma revisão profunda de seus pressupostos epistemológicos e institucionais. Não se trata apenas de incorporar novos sujeitos e narrativas, mas de reconfigurar os próprios modos de produção de conhecimento, reconhecendo a legitimidade de diferentes formas de saber. Nesse contexto, o museólogo é convocado a desenvolver metodologias participativas e colaborativas que não sejam meramente consultivas, mas

efetivamente compartilhadas, promovendo a coautoria e a corresponsabilidade nos processos de musealização.

A emergência das humanidades digitais e das chamadas ecologias digitais do saber introduz um novo horizonte de possibilidades e desafios. O museólogo passa a atuar em ambientes híbridos, nos quais o físico e o virtual se interpenetram, exigindo novas competências técnicas, analíticas e críticas. A curadoria digital, por exemplo, não se limita à transposição de acervos para plataformas online, mas implica a construção de narrativas específicas para o ambiente digital, considerando suas linguagens, dinâmicas de circulação e formas de interação. Da mesma forma, a gestão de acervos digitais coloca questões inéditas relacionadas à obsolescência tecnológica, à preservação de formatos e à integridade dos dados. A mediação online, por sua vez, demanda estratégias capazes de engajar públicos diversos em contextos mediados por algoritmos e plataformas, desafiando o museólogo a repensar suas práticas educativas e comunicacionais.

Paralelamente, temas como a repatriação de bens culturais, a restituição de patrimônios espoliados e a descolonização dos museus colocam em evidência tensões históricas que exigem posicionamentos éticos claros. O museólogo é chamado a atuar em processos complexos de negociação que envolvem Estados, instituições e comunidades de origem, muitas vezes em contextos marcados por assimetrias de poder. A descolonização, nesse sentido, não se reduz à devolução de objetos, mas implica uma revisão crítica das narrativas, das classificações e dos dispositivos expositivos que historicamente sustentaram visões hierarquizadas do mundo. Trata-se de um movimento que exige do museólogo sensibilidade política, responsabilidade histórica e abertura ao diálogo intercultural.

Outro desafio significativo diz respeito à sustentabilidade institucional dos museus, especialmente em contextos de instabilidade econômica e redução de investimentos públicos. O museólogo, nesse cenário, precisa articular estratégias de gestão

que conciliem viabilidade financeira com compromisso social, evitando a mercantilização excessiva do patrimônio. Isso envolve pensar modelos de gestão inovadores, estabelecer parcerias e desenvolver projetos que garantam a relevância social das instituições sem comprometer seus princípios éticos. A sustentabilidade, portanto, deve ser compreendida em sentido amplo, incluindo dimensões econômicas, sociais, culturais e ambientais.

Diante desse conjunto de desafios, o museólogo contemporâneo deve ser concebido como um profissional profundamente reflexivo, capaz de transitar entre diferentes campos do conhecimento e de articular teoria e prática de forma crítica. Sua atuação exige não apenas domínio técnico, mas também sensibilidade social, capacidade de escuta e posicionamento ético diante das complexidades do mundo atual. Mais do que nunca, o museólogo é um agente que opera em contextos de incerteza e transformação, sendo chamado a reinventar continuamente suas práticas para responder às demandas de uma sociedade plural, desigual e em constante mutação.

Ser museólogo em tempos de tecnologias digitais, desinformação e negacionismo histórico implica assumir uma função ainda mais estratégica na mediação entre conhecimento, memória e sociedade. A circulação acelerada de informações, muitas vezes desprovidas de rigor ou intencionalmente distorcidas, desafia o museu enquanto espaço de autoridade cultural e científica. Nesse contexto, o museólogo não pode se limitar à preservação e exposição de acervos, mas deve atuar como um agente ativo na validação crítica do conhecimento, contribuindo para a construção de narrativas fundamentadas, transparentes e socialmente responsáveis. A curadoria, nesse sentido, torna-se também um exercício de enfrentamento à desinformação, no qual evidências, contextos e múltiplas perspectivas são mobilizados para qualificar o debate público.

O avanço das tecnologias digitais, por outro lado, potencializa tanto os riscos quanto as possibilidades da prática museológica. Plataformas digitais, redes sociais e ambientes imersivos ampliam o alcance das instituições, mas também as inserem em ecossistemas marcados por algoritmos, bolhas informacionais e disputas narrativas intensas. O museólogo é, assim, convocado a desenvolver estratégias de comunicação que não apenas informem, mas engajem criticamente os públicos, estimulando a leitura reflexiva das fontes, a compreensão dos contextos históricos e a identificação de discursos manipuladores. Nesse cenário, a mediação digital assume um papel pedagógico central, exigindo linguagem acessível sem abrir mão do rigor analítico, além de uma postura ética diante da circulação de imagens, dados e interpretações.

Destarte, diante do crescimento do negacionismo histórico que se manifesta na negação de eventos traumáticos, na relativização de violências e na reescrita ideológica do passado, o museólogo se vê diante de um imperativo ético incontornável: defender o direito à memória e à verdade. Isso não significa impor narrativas únicas, mas garantir que o debate público esteja ancorado em evidências, pesquisa e responsabilidade histórica. Ao promover exposições, ações educativas e projetos participativos que abordem temas sensíveis, o museólogo contribui para o fortalecimento de uma cultura crítica e democrática. Sua atuação, nesse contexto, reafirma o museu como espaço de resistência intelectual e social, capaz de enfrentar a desinformação e de sustentar a memória como um bem público fundamental.

## **6. Considerações Finais**

O percurso histórico e conceitual aqui apresentado evidencia que o papel do museólogo está longe de ser estático ou linear; ao contrário, ele se constitui na confluência de processos históricos, disputas epistemológicas e transformações sociais que redefinem

continuamente os sentidos da Museologia. Da figura inicialmente associada à guarda, classificação e conservação de objetos, emerge um profissional cuja atuação se expande para o campo da mediação cultural, da produção de conhecimento e da intervenção social. Nesse deslocamento, o museólogo passa a operar não apenas sobre acervos, mas sobre relações, narrativas e significados, assumindo uma posição estratégica na construção social da memória e do patrimônio.

Essa centralidade implica reconhecer que sua prática é atravessada por responsabilidades que extrapolam o domínio técnico. A atuação do museólogo demanda uma ética fundada na consciência das implicações de suas escolhas, na sensibilidade diante da diversidade cultural e na capacidade de dialogar com contextos marcados por desigualdades, conflitos e silenciamentos históricos. Ao compreender o museu como um espaço de poder onde se legitimam discursos, se constroem identidades e se disputam sentidos, o museólogo é convocado a exercer uma prática crítica, capaz de problematizar hegemonias e promover a inclusão de vozes historicamente marginalizadas. Nesse horizonte, sua atuação torna-se também uma forma de engajamento político, orientada pela defesa da pluralidade, da justiça social e do direito à memória.

Além disso, os desafios contemporâneos como a digitalização da cultura, o avanço da desinformação, as demandas por descolonização e as crises de sustentabilidade institucional exigem do museólogo uma postura reflexiva e adaptativa. Ele deve ser capaz de transitar entre diferentes linguagens, contextos e públicos, articulando saberes interdisciplinares e desenvolvendo estratégias inovadoras que mantenham a relevância social dos museus. A capacidade de escuta, a abertura ao diálogo e o compromisso com práticas participativas tornam-se, assim, elementos centrais de sua atuação, reafirmando o caráter processual e relacional da musealização.

Dessa forma, mais do que um técnico especializado, o museólogo contemporâneo configura-se como um intelectual público engajado, cuja prática se insere no campo das lutas simbólicas e materiais que atravessam o mundo social. Ao atuar na interface entre passado, presente e futuro, ele contribui para a construção de narrativas mais plurais, críticas e inclusivas, reafirmando o museu como espaço de reflexão, resistência e transformação. Em última instância, o trabalho do museólogo revela-se fundamental para a consolidação de uma cultura democrática, na qual o patrimônio não seja apenas preservado, mas constantemente reinterpretado à luz das demandas e desafios do tempo presente.

## Referências

BENNETT, Tony. **The Birth of the Museum: History, Theory, Politics**. London: Routledge, 1995.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Musealização da Arqueologia: desafios contemporâneos**. São Paulo: Annablume, 1999.

CHAGAS, Mário de Souza. **Museu, memória e poder: uma reflexão sobre o campo museal**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CHAGAS, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. Chapecó: Argos, 2006.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (orgs.). **Dicionário Enciclopédico de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

MAIRESSE, François. **Museologia**. São Paulo: Armand Colin, 2014.

RIVIÈRE, Georges Henri. **La muséologie selon Georges Henri Rivière**. Paris: Dunod, 1989.

RÚSSIO, Waldisa. **Museologia e museu: princípios teórico-metodológicos**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local**. Porto Alegre: Medianiz, 2012.

ICOM. **Declaração da Mesa Redonda de Santiago do Chile, 1972**. Paris: ICOM, 1972.

## MEDIAÇÃO CULTURAL E EDUCAÇÃO MUSEAL: Interdisciplinaridades entre Museologia e Ciência da Informação no MAC\_BAHIA

---

Milena de Souza Costa

### Introdução

A mediação cultural no contexto museológico contemporâneo transcende a mera transmissão do significado dos conteúdos expositivos. Trata-se de uma prática social complexa, influenciada por fatores educacionais, políticos e informacionais, e que se configura como um espaço em que o significado é negociado entre sujeitos, objetos e o meio sociocultural que os circunda. Assim, os museus não permanecem na condição de guardiões de uma tradição de um "outro", mas assumem um papel ativo no processo de conhecimento, no engajamento público crítico e na democratização do acesso ao patrimônio cultural.

Essa resignificação reposiciona as mediações de uma perspectiva passiva para uma abordagem dialógica, na qual a percepção e o papel do público na atribuição de significado passam

a ser centrais. A mediação emerge como uma das bases das atividades museológicas, ligando o patrimônio à sociedade. A mediação, que trabalha com a troca e a criação de experiências educativas de formação cultural e cívica e transcende a contemplação estética dos objetos, é, portanto, altamente valorizada nesta pesquisa. Ela também é vital na Ciência da Informação, especialmente nos processos de organização, circulação e compreensão do conhecimento e, nesta perspectiva, o profissional media a produção e o uso da informação, organizando fluxos de dados para que se tornem acessíveis e performaticamente significativos para a sociedade.

Essas ideias expandem a mediação além do contexto expositivo, incorporando este elemento dentro de um sistema mais abrangente de práticas informacionais, como seleção, classificação, interpretação e disseminação de conteúdo. A interdisciplinaridade entre Museologia e Ciência da Informação vai muito além de apenas ter assuntos em comum; ela também está ligada a uma forma única de entender o conhecimento: a mediação, que é o processo pelo qual construímos significado. Esta última convergência nos fornece uma visão do museu como um sistema de informação cultural e de como a documentação, a curadoria e a educação atuam como parte integrada e não isolada de um só processo. Do ponto de vista da mediação cultural, é um caminho que molda dados técnicos em experiências significativas e que promovem o acesso, a inclusão e a participação pública.

Esta pesquisa busca examinar como as práticas de mediação cultural e de educação museal impactam outros processos, como, por exemplo, a documentação e gestão da informação no contexto de um museu de arte contemporânea público. Com referência ao Museu de Arte Contemporânea da Bahia (MAC\_BAHIA), explora-se como essas relações influenciam o desenvolvimento de público e como essa relação entre Museologia e Ciência da Informação pode funcionar. Mais do que um documento de práticas, este estudo

investiga a mediação cultural como prática informacional e educacional, bem como uma reflexão sobre o processo e a natureza da mediação cultural. A ideia é chamar a atenção para a sua função de construir narrativas, de trocar conhecimento e de proporcionar à sociedade experiências museológicas significativas. A hipótese central é que a integração da documentação, da mediação e da educação apoia a função social dos museus, criando locais coletivos de criação de conhecimento.

O MAC\_BAHIA tem o mérito de sua relevância não apenas como instituição, mas também como um museu de arte contemporânea recentemente estabelecido em termos das necessidades de interatividade, inclusão, múltiplas linguagens e enriquecimento do público. Essas características tornam o museu um caso relevante de campo empírico para estudar, na prática, como a mediação cultural ocorre no processo de documentação e educação museológica em uma instituição em processo de consolidação. Desta forma, o capítulo tende a uma perspectiva teórica e empírica, focada na mediação cultural como eixo organizador da educação museológica, em vez de estudos tecnicistas de gestão da informação.

### **Mediação cultural e função educativa do museu**

Na museologia contemporânea, a mediação vai além de uma simples explicação dos conteúdos expositivos, constituindo um procedimento fundamental na relação entre o patrimônio e a sociedade. Segundo Bruno (2017, p. 54), a mediação constitui o núcleo das ações museológicas, enquanto Desvallées e Mairesse (2013, p. 53) expandem essa ideia, descrevendo-a como uma "estratégia de comunicação com caráter educativo" destinada a estabelecer conexões entre os objetos expostos e seus significados. Assim, a mediação não apenas transmite informações, mas também fomenta a interpretação, a apropriação e o compartilhamento de

experiências, fortalecendo as dimensões social e formativa do museu.

Mais do que um simples recurso de comunicação, a mediação é um processo relacional que envolve a construção de significados por meio da interação entre sujeitos, objetos e contextos socioculturais. Essa compreensão eleva a mediação de uma função secundária a um papel central na museologia, integrando-a às atividades de pesquisa, preservação e comunicação. Segundo Bruno (2017, p. 60), a mediação museológica deve ser vista como um processo contínuo de diálogo e de aprendizagem mútua, no qual diferentes agentes contribuem para a construção de sentidos. Essa abordagem amplia o entendimento da mediação, reconhecendo-a como uma prática dinâmica, situada e socialmente envolvida.

Assim, a mediação cultural é entendida como parte essencial do trabalho museológico, que conecta conteúdos, experiências e processos de atribuição de significado. Ao promover a participação e o diálogo, ela ajuda a democratizar o acesso ao patrimônio cultural e a estabelecer uma relação mais crítica e fundamentada entre o público e o museu.

Nessa perspectiva, a mediação cultural vai além de explicar conteúdos já estabelecidos, atuando na aproximação entre o público e o patrimônio museal. Desvallées e Mairesse (2013, p. 52) definem que "a mediação refere-se à ação de reconciliar ou estabelecer entendimento entre duas ou mais partes" e, no contexto dos museus, isso significa levar o público mais perto do que é apresentado." Expandindo essa ideia, os autores acrescentam que a mediação é "uma estratégia de comunicação com abordagem educativa" (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 53), reforçando seu papel na interpretação dos objetos, na circulação social do conhecimento e na ampliação das possibilidades de apropriação cultural, a mediação museológica também vai além de simplesmente informar. Ela cria um ambiente propício para que cada visita se torne uma experiência

enriquecedora de elaboração simbólica, compartilhamento e aprendizado, tornando tudo mais acolhedor e inesquecível.

## **MEDIAÇÃO DA INFORMAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA**

A relação entre Museologia e Ciência da Informação ultrapassa a mera divisão de tarefas técnicas, como a produção e a organização de conteúdos, uma vez que ambas as áreas colaboram na criação e na disseminação de significados pertinentes à sociedade. Perrotti e Pieruccini (2014, p. 19) destacam que os processos de mediação são "ato constitutivo dos processos de construção de sentidos", levando a análise além do mero tecnicismo documental e comunicacional. No museu, isso implica entender a documentação não como uma atividade discreta e silenciosa, mas como fundamental para a criação de narrativas públicas sobre os acervos.

No campo da Ciência da Informação, a mediação assume um papel estruturante, especialmente no que se refere à organização, à circulação e à apropriação do conhecimento. Almeida Júnior afirma que o profissional da informação atua como mediador entre a produção e o uso da informação, sendo responsável por tornar os conteúdos acessíveis e socialmente relevantes (Almeida Júnior, 1997, p. 93).

A mediação da informação em museus vai além de organizar os detalhes técnicos; envolve um compromisso ético de compartilhar o conhecimento de forma acessível ao público. Como Almeida Júnior (1997, p. 101) destaca, a mediação não é uma ação neutra, mas uma intervenção positiva que transforma a informação em conhecimento que realmente faz diferença na sociedade. Essa visão mostra que a gestão da informação não deve ser vista como um objetivo final, mas sim como um processo dinâmico, repleto de escolhas importantes sobre como a comunidade pode ter acesso a esse conhecimento. A documentação só desempenha seu papel social quando deixa de ser um repositório passivo e se torna uma interface que promove a

autonomia do público, convertendo dados brutos em experiências de descoberta e de criação de significado. Além disso, essa mediação requer processos de seleção, organização e tradução do conhecimento, como aponta Almeida Júnior (1997, p. 93), para tornar os conteúdos socialmente acessíveis e relevantes.

Ao afastar a mediação de uma lógica puramente instrumental, Perrotti e Pieruccini (2014, p. 18) afirmam que “mediar é ato autônomo e afirmativo de criação”, formulação essa que se torna especialmente produtiva para o campo museal, pois permite compreender que a mediação não apenas traduz informações já dadas, mas também participa da própria elaboração de significados que circulam entre instituição, acervo e público.

Camargo (2020, p. 7) amplia essa discussão ao afirmar que os arquivos e os centros de documentação não são apenas espaços de custódia, mas também ambientes de produção de mediações culturais e cognitivas. Nesse sentido, a documentação deixa de ser compreendida como um processo neutro e passa a ser reconhecida como uma prática que participa da construção de sentidos e da interpretação da realidade.

A aproximação entre Museologia e Ciência da Informação pode ser vista ao considerar que ambas as ciências atuam na mediação de saberes, pois, enquanto a Museologia atua na relação entre o patrimônio e o público, a Ciência da Informação organiza e viabiliza o acesso aos conteúdos que a sustentam. Essa convergência permite compreender o museu como um sistema de informação cultural, no qual diferentes processos informacionais e educativos se articulam.

### **Educação museal e articulações interdisciplinares**

No ambiente dos museus, a mediação da informação ganha uma dimensão política, pois influencia a maneira como o conhecimento circula e como diferentes públicos podem se apropriar do patrimônio. Como aponta Almeida Júnior (1997, p. 93),

mediar significa tomar decisões que impactam diretamente a forma como cada sujeito compreende o conhecimento. Por isso, o rigor na gestão da informação cultural faz sentido quando apoia uma educação museal que valoriza a diversidade de experiências e trabalha para a reparação histórica de públicos que, muitas vezes, se sentem à margem desses espaços.

A conexão entre documentação, mediação e educação nos museus revela, do ponto de vista museológico, o caráter interdisciplinar tão fundamental para o museu. Essa abordagem ajuda a entender que separar setores, embora comum na rotina, não captura toda a complexidade do universo museal, que depende da colaboração entre conhecimentos técnicos, comunicação, ações educativas e engajamento social. A relação entre documentação, mediação e educação nos museus é, assim, um dos focos centrais desta reflexão.

Essa compreensão pode ser aprofundada a partir da reflexão de Waldisa Rússio sobre o caráter interdisciplinar do museu e o compromisso do trabalho museológico:

Daí nossa reiterada afirmação de que o museólogo é alguém devidamente vocacionado e formado, constantemente reciclado, o que pressupõe a clara consciência do museu como centro interdisciplinar e obra aberta em meio à dinâmica social e humana. [...] A Museologia, enquanto exercício profissional cotidiano e enquanto formação, não permite neutralidade, exatamente por assumir um compromisso com a Vida. (GUARNIERI, 2010, p. 226).

A documentação, ao organizar e sistematizar as informações sobre os acervos, fornece uma base para a construção de narrativas

museais. No entanto, é por meio da mediação que essas informações se transformam em experiências acessíveis ao público. Nesse processo, a educação museal atua como ponto de encontro entre o conhecimento técnico e a experiência sensível.

De acordo com Bruno (2017, p. 54), a mediação não se restringe à transmissão de conteúdos, mas envolve a criação de condições para que o público construa significados a partir de suas próprias experiências, e esta é uma perspectiva que reforça a importância de práticas educativas que valorizem a participação e a diversidade de interpretações.

A centralidade da educação museal também pode ser compreendida no âmbito das políticas públicas e dos debates institucionais do campo. O Caderno da Política Nacional de Educação Museal recupera a formulação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) de 1958 segundo a qual “trata-se de dar à função educativa toda a importância que merece” (UNESCO, 1958 apud IBRAM, 2018, p. 15). Essa concepção permanece atual ao indicar que a dimensão educativa não deve ser tratada como atividade complementar, mas como componente constitutivo da instituição museal.

Nesse sentido, a educação museal não se limita às visitas mediadas ou às ações pontuais com o público, pois envolve uma concepção institucional de acesso, interpretação e partilha de conhecimentos, e que, quando vinculada à documentação e à mediação cultural, ela fortalece a função social do museu e amplia sua capacidade de responder às demandas de formação, inclusão e participação de diferentes públicos.

A atualização normativa da Política Nacional de Educação Museal reforça esse entendimento ao definir a educação museal como uma função essencial e prática, interdisciplinar, voltada à formação integral de públicos. Esta diretriz, consolidada pela Resolução Normativa Ibram nº 40 de 2025, amplia o escopo da

prática educativa ao inseri-la explicitamente no campo da reparação histórica e do combate às opressões.

A nova normativa estabelece, em seu artigo 5º, que a mediação deve contemplar não apenas o visitante, mas também os não-visitantes, utilizando vivências dialógicas como ferramentas de justiça social e que, no cenário dos museus de arte contemporânea, essa perspectiva decolonial orienta a revisão das narrativas expositivas e reforça o planejamento participativo como eixo fundamental da gestão.

A nova redação da PNEM também explicita princípios ligados à diversidade, à inclusão, ao combate às formas de opressão e à reparação histórica, além de enfatizar a multidisciplinaridade e o planejamento participativo como eixos do trabalho educativo (IBRAM, 2025, art. 6º). Com isso, a educação museal deixa de ser apenas uma prática desejável e passa a ser afirmada, no plano normativo, como dimensão estruturante da política museológica contemporânea.

A dimensão política da mediação cultural ganha novos contornos com a obrigatoriedade da decolonialidade nas práticas educativas. Conforme estabelecido no artigo 6º da Resolução Normativa Ibram nº 40 de 2025, o planejamento das ações deve ser participativo e voltado à reparação histórica de narrativas silenciadas. Esta diretriz convoca, por exemplo, os museus de arte contemporânea a revisar seus fluxos informacionais, assegurando que a documentação das obras inclua perspectivas de gênero e raça historicamente negligenciadas pelas instituições tradicionais, promovendo, assim, uma educação museal verdadeiramente inclusiva.

### **Percurso metodológico**

Esta pesquisa caracteriza-se como qualitativa, de caráter exploratório e descritivo, fundamentada na análise documental e na observação sistemática de práticas educativas desenvolvidas em um

museu de arte contemporânea. Segundo Gil (2008, p. 28), pesquisas exploratórias e descritivas permitem ampliar a familiaridade com o problema investigado e explicitar as características de determinado fenômeno social. No presente estudo, esse delineamento justifica-se pelo interesse em compreender como a mediação cultural, a documentação e a educação museal se articulam na dinâmica institucional e na relação com os públicos.

No campo metodológico, Bardin (2011, p. 126) destaca que a análise de conteúdo permite interpretar os significados presentes nas práticas sociais, possibilitando a compreensão das relações entre o discurso e o contexto. Essa perspectiva é particularmente relevante para o estudo das práticas de mediação, pois permite se realizar uma análise de como os processos educativos são construídos e ressignificados no cotidiano institucional.

As análises apresentadas neste capítulo baseiam-se na trajetória da pesquisadora na instituição, abrangendo todo o ciclo, desde a sua inauguração, em setembro de 2023, até setembro de 2025. Durante esse período, a autora atuou inicialmente como mediadora cultural, de setembro de 2023 a dezembro de 2024, e, posteriormente, assumiu a coordenação do setor educativo e do programa Estudantes nos Museus, de janeiro a setembro de 2025. Essa imersão prolongada configura o que Gil (2008, p. 28) define como a familiaridade necessária para explicitar as características do fenômeno social investigado, permitindo uma observação participante que captou as nuances da transição entre a implementação e a consolidação do museu. Tal posição metodológica aproxima o estudo de uma perspectiva autoetnográfica, na medida em que a experiência profissional da pesquisadora também constitui uma fonte de reflexão analítica sobre o fenômeno investigado.

O lugar de fala estabelecido por essa vivência profissional, aliado à formação técnica e acadêmica em Biblioteconomia e Documentação e, atualmente, em Museologia, fundamenta a análise

crítica das necessidades informacionais e das fragilidades persistentes na integração entre os setores de documentação e de educação. Como destaca Assis (2019, p. 15), o rigor na pesquisa qualitativa é fortalecido pela coerência entre os referenciais teóricos e as práticas empíricas vivenciadas, o que transforma a experiência de mediação e de gestão em subsídio para a compreensão das barreiras que impedem a plena democratização do acesso à informação cultural.

No plano dos procedimentos, a análise documental foi realizada através de registros públicos das atividades, materiais educativos e documentos produzidos no âmbito do museu, bem como redes sociais e materiais de divulgação institucional, com o objetivo de identificar como se constroem as narrativas e os fluxos informacionais que subsidiam as mediações e ações educativas. A observação sistemática, por outro lado, possibilita monitorar práticas, interações e estratégias de mediação na sua dimensão concreta, sem limitar o fenômeno às formulações normativas do campo.

Considerando o recorte institucional do estudo, a análise documental também se justifica pela necessidade de compreender como o museu formaliza e comunica seus projetos educativos, curatoriais e de difusão cultural. No caso do MAC\_BAHIA, esse procedimento permite relacionar os registros institucionais às práticas concretas de mediação, observando de que modo a organização da informação subsidia ações voltadas à interatividade, à diversidade de linguagens e à ampliação dos públicos.

Tal opção metodológica é particularmente relevante em um museu recente, cuja consolidação institucional ocorre em paralelo à formulação de suas narrativas, estratégias educativas e fluxos informacionais. Essa combinação entre experiência profissional e análise documental permite não apenas descrever práticas institucionais, mas também interpretar criticamente a forma como a mediação cultural se estrutura no cotidiano do museu.

## **Articulações no contexto de um museu de arte contemporânea**

No contexto dos museus de arte contemporânea, a mediação cultural não opera de forma isolada, mas em diálogo constante com os processos de documentação, de organização da informação e de educação museal. Essa dinâmica evidencia que o trabalho educativo não se sustenta apenas na interação direta com o público, mas também em um conjunto de informações, registros e leituras institucionais que orientam a construção das narrativas museais.

No caso do Museu de Arte Contemporânea da Bahia, essa prática assume contornos específicos em razão de sua configuração institucional recente. O MAC\_BAHIA foi inaugurado em 29 de setembro de 2023, como equipamento do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, vinculado à Secretaria de Cultura do Estado, e instalado no edifício tombado do Palacete Comendador Bernardo Martins Catharino, no bairro da Graça, em Salvador.

Desde sua criação, o museu foi apresentado como um espaço voltado à arte contemporânea, à inovação, à interatividade e à ampliação do diálogo com públicos jovens e diversos, incorporando linguagens como a arte urbana, a performance, a videoarte e práticas culturais também focadas em tecnologia. Essas características sobre o museu fazem do MAC\_BAHIA um campo para observações da possível aproximação entre documentação, mediação e educação museal na construção de experiências culturais socialmente situadas (Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2023).

A compreensão do museu como espaço de articulação entre documentação, mediação e educação pode ser aprofundada a partir das discussões contemporâneas sobre sua definição no campo museológico. Como aponta Brulon Soares (2024, p. 14), os museus “são ações, são movimento e processo”, constituindo-se como instâncias que produzem relações e sentidos no âmbito social.

A definição aprovada pelo ICOM em 2022 compreende o museu como uma instituição permanente, sem fins lucrativos e a serviço da sociedade, responsável por pesquisar, colecionar,

conservar, interpretar e expor o patrimônio material e imaterial. Além disso, destaca que os museus devem ser abertos ao público, acessíveis, inclusivos e comprometidos com a diversidade, a sustentabilidade e a participação das comunidades (ICOM BRASIL, 2022).

Tal formulação desloca a compreensão tradicional do museu, centrado na conservação e na exposição, para uma abordagem relacional, na qual a mediação assume um papel central. Como argumenta Brulon Soares (2024, p. 20), o museu contemporâneo deve ser entendido como um espaço de partilha e negociação de sentidos, resultado de disputas, acordos e processos coletivos que configuram sua atuação social.

Nesse sentido, a mediação cultural não se apresenta apenas como prática complementar, mas como dimensão constitutiva do próprio funcionamento museal, articulando processos informacionais, educativos e sociais. A centralidade da participação, da comunicação e da construção coletiva de significados evidencia que o museu contemporâneo opera menos como espaço de transmissão e mais como ambiente de interação, interpretação e produção de conhecimento compartilhado.

A mediação ganha relevância não apenas como técnica de aproximação ao público, mas também como prática implicada na própria definição contemporânea do que o museu é e do que deve produzir no espaço social, e, nesse deslocamento conceitual do museu, a documentação deixa de operar apenas como suporte interno e passa a integrar ativamente os processos de mediação cultural.

A documentação não deve ser compreendida apenas como um procedimento técnico de registro e controle do acervo, pois participa da produção de narrativas e significados, ao fornecer diversos elementos que subsidiam a leitura das obras, a elaboração de materiais de apoio e a construção de propostas educativas. A documentação é, basicamente, a espinha dorsal do processo museal

e, quando associada à mediação cultural, sua função se amplifica, deixando de operar apenas no âmbito interno da instituição e passando a contribuir diretamente para a comunicação museológica. Essa perspectiva aproxima-se do entendimento de Camargo, de que os espaços de documentação também produzem mediações culturais e cognitivas a partir dos contextos em que se inserem (Camargo, 2020, p. 7). Da mesma forma, Almeida Júnior (1997, p. 93) ressalta que a mediação da informação envolve tornar os conteúdos socialmente acessíveis, o que implica processos de seleção, organização e tradução dos saberes. No espaço museal, essa mediação assume características próprias, devido à necessidade de articular informação técnica, experiência estética e dimensão educativa.

Ao considerar essas relações, torna-se possível compreender a educação museal como um campo privilegiado de interlocução entre a Museologia e a Ciência da Informação e ver as possibilidades da interdisciplinaridade entre os campos, e que, no campo museal, os conteúdos produzidos ou organizados institucionalmente são retrabalhados em linguagem acessível, em diálogo com os repertórios dos públicos e com os objetivos sociais do museu.

Em museus de arte contemporânea, essa associação tende a ganhar maior complexidade, já que as obras frequentemente demandam contextualização, escuta e abertura interpretativa, e, nesses casos, a mediação não se reduz à explicação, mas envolve a criação de condições para que o público formule leituras próprias, estabeleça relações com sua realidade e participe ativamente da construção de sentidos. Sendo assim, a documentação, a educação museal e a mediação cultural deixam de ser instâncias separadas e passam a constituir dimensões complementares de um mesmo processo de comunicação e de elaboração do conhecimento.

A partir dessa perspectiva, o museu pode ser compreendido como um sistema de informação cultural, no qual a gestão de conteúdos, a organização documental e as práticas educativas se

articulam para ampliar o acesso, a participação e a função social da instituição. Tal entendimento vem para reforçar a importância de abordagens interdisciplinares e do reconhecimento da mediação cultural como prática central na construção de experiências museais mais inclusivas e socialmente significativas.

Com base na observação no MAC\_BAHIA, em que alguns setores trabalham de forma mais individual (Educativo, Administrativo, Museologia e Direção — geralmente atuando como curadoria), o que representa uma fragilidade informacional e evidencia o que Rodrigues, Loureiro e Silva (2022, p. 22) definem como um hiato informacional, no qual a ausência de fluxos sistematizados entre os setores de documentação e educativo compromete a densidade das narrativas mediadas. Sem um método estabelecido para o compartilhamento de dados curatoriais, a mediação é frequentemente forçada a operar em um regime de improvisação pedagógica, ou uma repetição de falas da curadoria, o que limita a capacidade do museu de atuar como um sistema de informação cultural robusto e transparente. A superação desse isolamento setorial é, portanto, uma premissa básica para que a função social da instituição não se reduza a ações pontuais de entretenimento cultural, mas se consolide como um processo coletivo de produção de conhecimento.

Essa necessidade revela que a interdisciplinaridade no museu não pode ser tomada como dado, mas sim como uma construção institucional permanentemente negociada. Se, em plano normativo, o museu contemporâneo é concebido como espaço inclusivo, participativo e aberto ao diálogo, em plano prático, esse ideal acaba esbarrando em algumas assimetrias informacionais, fragmentações entre setores e ritmos de trabalho distintos, principalmente quando se relaciona às políticas institucionais. Por isso, mais do que afirmar a integração entre documentação, mediação e educação como valor abstrato, importa reconhecer os entraves que impedem sua efetivação no cotidiano.

É justamente nesse intervalo entre o ideal institucional e a prática concreta que a mediação cultural se mostra particularmente reveladora, pois evidencia como os profissionais reinterpretam conteúdos, reorganizam fluxos informacionais e trabalham na construção de estratégias de acesso em condições nem sempre favoráveis. Assim, a mediação cultural frequentemente acontece em um campo de constante negociação, no qual os mediadores precisam reinterpretar informações incompletas ou adaptá-las às condições reais de trabalho.

Tendo esse cenário em vista, evidencia-se que a interdisciplinaridade, embora desejada, ainda constitui um desafio constante no cotidiano museológico. Essa condição revela que a mediação cultural não se realiza em um cenário ideal, mas em contextos marcados por disputas interpretativas, assimetrias informacionais e limitações institucionais. Por isso, a mediação não apenas aproxima públicos e patrimônios, mas também expõe as tensões internas do próprio campo museológico, tornando visíveis os desafios da convergência entre documentação, educação e gestão da informação.

Ao analisarmos a programação educativa e curatorial do próprio MAC\_BAHIA, vemos algumas dessas questões, em que a própria instituição apresenta propostas que combinam arte contemporânea, inclusão social e diversidade de linguagens. A preparação e o acompanhamento da exposição "Barroco, mesmo", de Sonia Gomes, foram fundamentais para aprofundar essa compreensão. A mostra integrou um projeto do Instituto Tomie Ohtake, em parceria com o Museu da Inconfidência e o MAC\_BAHIA, permanecendo aberta ao público entre abril e julho de 2025. Em Salvador, foram apresentadas cerca de 60 obras da artista, além de registros fotográficos de Lita Cerqueira.

A preparação da exposição exigiu do setor educativo um esforço que ultrapassou a própria recepção do público. Antes da abertura, houve um estudo aprofundado sobre a trajetória da artista,

os materiais utilizados, os temas centrais da mostra e suas possíveis abordagens educativas, ligações da exposição e do tema com as cidades que receberam as obras, entre outras questões de estudo. Também foram realizadas diversas reuniões de alinhamento interno, produção de materiais de apoio, elaboração de sínteses para mediação e interlocução com a equipe do Instituto Tomie Ohtake.

Esse processo evidenciou que a comunicação museológica na arte contemporânea não se limita ao momento da visita mediada, envolvendo uma cadeia de leitura, tradução, circulação de repertórios e construção coletiva de interpretações. Em exposições que mobilizam temas como memória, ancestralidade e materialidade, os mediadores não atuam apenas como transmissores de conteúdo, mas também como sujeitos que interpretam, negociam sentidos e constroem condições de diálogo com o público.

A parceria com o Instituto Tomie Ohtake intensificou a dimensão formativa do processo, evidenciando que a preparação da equipe envolve não apenas a apropriação de conteúdos, mas também uma organização das informações, definição das abordagens e da construção coletiva de repertórios. Nesse contexto, a formação funcionou como eixo de circulação de saberes, no qual dúvidas, interpretações e estratégias eram compartilhadas continuamente entre todos os envolvidos, e foi um desafio até no sentido de compreender a formação, as vivências e os diversos níveis de compreensão na diversidade da própria equipe educativa e como transpor isso para além.

Mais do que uma exposição de grande visibilidade institucional, "Barroco, mesmo" constituiu ambiente privilegiado para observar, na prática, a relação entre formação de equipe, pesquisa, organização de conteúdos e elaboração de abordagens educativas. Para o setor educativo, a mostra representou um desafio significativo, pois exigiu traduzir, de forma coletiva, uma proposta que articulava arte contemporânea, tradição barroca, memória,

materialidade e história.

Essa complexidade exigiu a mobilização de diferentes repertórios e competências, incluindo leitura de obras, sensibilidade pedagógica, organização da informação e adaptação das linguagens. Ao longo do período expositivo, a mostra deixou de operar apenas como conteúdo de visita e passou a organizar diversas práticas educativas, incluindo visitas mediadas, oficinas/ateliês e atividades com os diferentes tipos de público. Essa abordagem reforçou o papel social do MAC\_BAHIA ao integrar a cultura visual contemporânea aos processos de formação, mediação e convivência intergeracional, tornando o museu um sistema dinâmico e inclusivo de informação cultural.

De maneira simultânea, a presença de espaços e ações dedicados à cultura urbana, ao letramento digital e à convivência intergeracional demonstra que um museu deve buscar desenvolver uma mediação ampliada, que vai além da visita às exposições, incluindo formação, participação e acesso em diversos níveis. Assim, o MAC\_BAHIA é um exemplo de museu que consegue demonstrar a importância de uma análise interdisciplinar, na qual a mediação cultural atua como prática relacional, educativa e informacional.

### **Considerações finais**

A análise das práticas de mediação e de educação museal do MAC\_BAHIA evidencia o potencial transformador dos museus como espaços de produção de conhecimento, diálogo e cidadania. O diálogo estabelecido entre a Museologia e a Ciência da Informação ajuda a compreender a mediação como um processo informacional, educativo e cultural, o que reforça o papel social dos museus. A pesquisa ressalta a relevância do trabalho dos profissionais de informação e de educação museal como agentes responsáveis por mediar conhecimentos, traduzir conteúdos de forma acessível, promover o acesso e tensionar os modos de construção de vínculos entre memória, patrimônio e contemporaneidade. Ao reconhecer o

museu como espaço de gestão social do patrimônio cultural, reafirma-se o seu importante papel na valorização da diversidade e na promoção de uma cultura de pertencimento e de participação cidadã.

Este estudo também destaca que a mediação cultural deve ser vista como um processo contínuo de construção conjunta de significados, pois promove uma conexão entre o trabalho educativo, a reflexão crítica e a responsabilidade social, transformando o museu em um espaço vibrante em que as informações e as relações estão em constante movimento. Nesse ambiente, o público vai desempenhar um papel ativo, participando da criação de narrativas e ajudando a fortalecer a memória coletiva. Com base nisso, o MAC\_BAHIA se torna um exemplo de espaço de análise das práticas interdisciplinares que podem unir museologia, educação e informação, promovendo uma mediação cultural que emancipa e enriquece a todos.

Conclui-se, então, que a mediação cultural vai além de um simples recurso metodológico ou comunicacional, constituindo uma categoria analítica que revela as mais diversas possibilidades de dinâmicas de produção, circulação e apropriação do conhecimento no contexto dos museus. Ao destacar as relações entre documentação, educação e mediação, o estudo apoia uma abordagem interdisciplinar que vê o museu não apenas como um local de preservação, mas também como um agente ativo e político na produção, disputa e circulação de significados na sociedade contemporânea.

## Referências

ALMEIDA JÚNIOR, Oswaldo Francisco de. **Sociedade e Biblioteconomia**. São Paulo: Polis; APB, 1997. Disponível em: <https://abecin.org.br/wp-content/uploads/2021/03/Sociedade-e-biblioteconomia.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2026.

ASSIS, Cristina. Metodologias qualitativas e quadros de referência para pesquisa em ciências humanas e sociais aplicadas. **Revista Jurídica da Estácio de Vitória**, v. 5, n. 1, 2019. Disponível em: <https://estacio.periodicoscientificos.com.br/index.php/juresvitoria/article/view/1993>. Acesso em: 14 abr. 2026.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011. Disponível em: <https://ia802902.us.archive.org/8/items/bardin-laurence-analise-de-conteudo/bardin-laurence-analise-de-conteudo.pdf>. Acesso em: 19 maio 2026.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museologia e museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, n. 25, p. 5-20, 2006. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/419>. Acesso em: 23 fev. 2026.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. A mediação cultural na educação museal. **Mouseion**, Canoas, v. 16, n. 36, p. 1-20, 2020. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/1981-7207.16.36>. Acesso em: 22 mar. 2026.

DEMO, Pedro. Cuidado metodológico: um signo crucial da qualidade. **Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, v. 37, n. 1, p. 545-567, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/zcmfWdjVjnSFgZP4P5TMcHQ/>. Acesso em: 13 jan. 2026.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). **Conceitos-chave de museologia**. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013. Disponível em: <https://www.icom.org.br/wp->

content/uploads/2014/03/PDF\_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf. Acesso em: 04 maio. 2026.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008. Disponível em: <https://ayanrafael.com/wp-content/uploads/2011/08/gil-a-c-mc3a9todos-e-tc3a9nicas-de-pesquisa-social.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2026.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. v. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 2010. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/wp-content/uploads/2023/03/cat-WALDISA-volume-1-pags-simples.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2026.

ICOM BRASIL. **Definição de museu**. São Paulo: ICOM Brasil, 2022. Disponível em: <https://icom.org.br/icom/definicao-de-museu/>. Acesso em: 4 maio 2026.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018. Disponível em: <https://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2020/05/caderno-da-pnem-bra-compressed-1.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2026.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Resolução Normativa Ibram nº 40, de 03 de dezembro de 2025**. Aprova a Política Nacional de Educação Museal – PNEM. Brasília, DF: Instituto Brasileiro de Museus, 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/legislacao-e-normas/outros-instrumentos-normativos/resolucao-normativa-ibram-no-40-de-03-de-dezembro-de-2025>. Acesso em: 28 mar. 2026.

BRULON SOARES, Bruno. Re-definir a partilha: o museu entre o local

e o global. In: HIRSCH, Daniela (ed.). **Um caminho com múltiplos olhares: as estratégias e as reflexões sobre a participação do ICOM Brasil na nova definição de museu**. São Paulo: ICOM Brasil, 2024. p. 12-22. Disponível em: [https://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2024/04/ICOMBR\\_MultiplosOlhares\\_FINAL.pdf](https://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2024/04/ICOMBR_MultiplosOlhares_FINAL.pdf). Acesso em: 4 maio 2026.

PERROTTI, Edmir; PIERUCCINI, Ivete. A mediação cultural como categoria autônoma. **Informação & Informação**, Londrina, v. 19, n. 2, p. 1-22, 2014. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/download/19992/17341/0>. Acesso em: 28 mar. 2026.

RODRIGUES, Georgete Medleg; LOUREIRO, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus; SILVA, Luiz Eduardo Ferreira da. Mediação da informação e educação museal: conexões necessárias na Ciência da Informação. **Revista Conhecimento em Ação**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 18-35, jan./jun. 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rca/article/view/56626>. Acesso em: 28 mar. 2026.

SECRETARIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DO ESTADO DA BAHIA. **Exposição “Sonia Gomes – Barroco, mesmo” chega ao MAC\_BAHIA com cerca de 60 obras da artista mineira**. Salvador: SECOM, 8 abr. 2025. Disponível em: <https://www.ba.gov.br/comunicacao/noticias/2025-04/367362/exposicao-sonia-gomes-barroco-mesmo-chega-ao-macbahia-com-cerca-de-60-obras>. Acesso em: 04 maio. 2026.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA. **MAC\_BAHIA foi inaugurado e teve como marca a diversidade**. Salvador: SecultBA, 2 out. 2023. Disponível em: <https://www.ba.gov.br/cultura/noticia/2024-02/62389/macbahia->

foi-inaugurado-e-teve-como-marca-diversidade. Acesso em: 30 mar. 2026.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA. **Museu de Arte Contemporânea da Bahia será inaugurado no dia 29**. Salvador: SecultBA, 25 set. 2023. Disponível em: <https://www.ba.gov.br/cultura/noticia/2024-02/62381/museu-de-arte-contemporanea-da-bahia-sera-inaugurado-no-dia-29>. Acesso em: 28 mar. 2026.



## A COMUNICAÇÃO DO GRAFISMO INDÍGENA NO MUSEU HISTÓRICO E PEDAGÓGICO ÍNDIA VANUÍRE (TUPÃ/SP)

---

Beatriz Ferreira Hirt  
Isaltina Santos da Costa Oliveira  
Matheus Marques Pinheiro  
Nelson Russo de Moraes

### Introdução

A cultura é definida como “o todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (Tylor, 1871 *apud* Laraia, 2006, p. 25). No caso do Brasil, a cultura não é única, aliás, é extremamente diversa e plural, dadas suas matrizes indígenas e as convergências históricas com povos africanos e europeus, além de, posteriormente, asiáticos. As culturas indígenas, próprias dos povos originários do Brasil, constituem um todo complexo e multifacetado da comunicação subjetiva concretizada no coletivo, por meio do artesanato, dos cantos, das ferramentas, dos modos de vida e da produção de sentido da coletividade.

Composto por traços e cores, o grafismo indígena é uma das expressões mais significativas da cultura dos povos originários,

articulando identidade, memória, cosmologia e modos de ver o mundo. No oeste paulista, esse elemento da comunicação e identidade cultural indígena assume papel fundamental na preservação e valorização das tradições dos povos originários da região, em especial, os Kaingang, os Guarani Nhandewa, os Krenak e os Terena, que habitam (além das cidades), as Terras Indígenas Vanuíre (Arco-Íris/SP), Icatu (Braúna/SP) e Araribá (Avaí/SP).

Os museus constituem espaços privilegiados de busca de evidências humanas, organização de acervos e produção de narrativas sobre fenômenos específicos, culturas ou temporalidades das sociedades e comunidades (Moraes *et al.*, 2021).

A exposição presente no Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, localizado em Tupã (estado de São Paulo, região sudeste do Brasil), destaca-se como espaço de difusão e valorização das culturas indígenas, por meio de suas atividades educativas, palestras e oficinas, ministradas por indígenas das próprias comunidades cuja arte encontra-se em exposição, buscando-se estabelecer o máximo de contato entre indígenas e o público visitante. Entre suas estratégias de comunicação cultural, os murais externos do museu, revestidos por grafismos indígenas, configuram-se como ferramentas simbólicas e estéticas que promovem o contato inicial do visitante com essas expressões, além da possibilidade de visitas virtuais.

O presente artigo destaca como o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre comunica a cultura indígena do grafismo por meio de uma observação comparativa entre a visita presencial aos grafismos expostos nos murais externos e a visita virtual. A partir de uma abordagem qualitativa e descritiva, busca-se a compreensão de como os elementos visuais presentes em cada mural dialogam com as exposições presentes no interior da instituição e como contribuem para a construção da visibilidade e transmissão das culturas indígenas. O modo como é apresentada a comunicação dos grafismos nos muros externos foi desenvolvido para contribuir com

reflexões mais amplas a respeito da arte indígena em museus, dos processos de representações culturais e das práticas contemporâneas de preservação do patrimônio imaterial.

## **Desenvolvimento**

Para o desenvolvimento da pesquisa, foram utilizados alguns métodos com o objetivo de compreender como o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre - MHPIV apresenta e comunica o grafismo como importante expressão das culturas indígenas. O trabalho apoiou-se em uma comparação entre os dois modos de apresentação: virtual e presencial, da exposição *Grafismos e Artes Indígenas do Oeste Paulista*, realizadas pelo Museu. A princípio, a pesquisa foi desenvolvida por meio da exploração bibliográfica e documental. De acordo com Antonio Carlos Gil (2008), no livro *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*, pode-se compreender a pesquisa bibliográfica como aquela produzida a partir das informações trazidas pelos livros e artigos científicos. Essa etapa possibilitou reunir referências de autores como Carlos Rodrigues Brandão, em especial, por seu capítulo intitulado "A comunidade tradicional" (Brandão, 2015); Roque Laraia, em sua obra "A Cultura: um Conceito Antropológico" (Laraia, 2001); para a compreensão de comunidade e cultura, e, ainda, a respeito de cultura, foram utilizadas referências de Bakhtin e Bourdieu. No contexto da cultura indígena e dos grafismos, foi usado principalmente o trabalho de Lux Vidal (Vidal, 2000), de modo a conceitualizar os termos que contribuíram para o desenvolvimento deste estudo.

A pesquisa conta com uma abordagem descritiva que, segundo Gil (2008), tem como objetivo descrever "características de determinada população ou fenômeno ou, então, o estabelecimento de relações entre variáveis". Segue também, a abordagem qualitativa, que, segundo Silva (2010), esta abordagem:

[...] trabalha com valores, crenças, representações, hábitos, atitudes e opiniões. Ela aprofunda a complexidade de fenômenos, fatos e processos; passa pelo observável e vai além dele ao estabelecer inferências e atribuir significados ao comportamento (Silva, 2010, p. 6).

Para a compreensão e observação de ambos os formatos da exposição, virtual e presencial, foi utilizado o método comparativo. De acordo com Gil (2008), o método comparativo busca “ressaltar as diferenças e similaridades” dos fatos observados. É um método usado nas ciências sociais por possibilitar o comparativo:

[...] de grandes grupamentos sociais, separados pelo espaço e pelo tempo. Assim é que podem ser realizados estudos comparando diferentes culturas ou sistemas políticos. Podem também ser efetivadas pesquisas envolvendo padrões de comportamento familiar ou religioso de épocas diferentes (Gil, 2008, p. 17).

Para o desenvolvimento da pesquisa, foi utilizada a observação sistemática. De acordo com Gil (2008), esse tipo de observação é empregado em pesquisas que têm como “objetivo a descrição precisa dos fenômenos ou o teste de hipóteses”. O pesquisador vai a campo com uma compreensão prévia dos aspectos significativos para a comunidade ou grupo observado e, portanto, consegue elaborar com antecedência seu plano de observação. Como Gil (2008) comenta, “a observação sistemática pode ocorrer em situações de campo ou de laboratório. Nestas últimas, a observação pode chegar a certos níveis de controle que

permitem defini-la como procedimento quase experimental” (Gil, 2008, p. 104).

Para a realização da observação sistemática, foi elaborado um roteiro do que seria necessário executar. Primeiramente, realizou-se uma conversa com o professor orientador, com o objetivo de apresentar e desenvolver a proposta. O contato inicial com o Museu se deu por meio de uma consulta ao site institucional, observando-se a estrutura geral, o modelo de visitação virtual, além da página da exposição *Grafismos e Artes Indígenas do Oeste Paulista*. Após a visita virtual, foi organizada a viagem à cidade de Tupã (SP), para a realização da visita presencial, o que possibilitou compreender as diferenças e similaridades entre os dois modelos enunciativos, virtual e presencial, e realizar um comparativo entre ambas as experiências. Durante a visita presencial, contemplando as obras artísticas, os objetos e os textos de apoio, e os registros fotográficos, foi realizada uma reunião com profissionais da instituição, para melhor compreensão do processo de produção das narrativas e da comunicação das culturas indígenas retratadas por meio do grafismo.

A observação assistemática também foi utilizada no desenvolvimento da pesquisa. Conforme Silva (2013), ao comentar Marconi e Lakatos (1999), pode-se considerar que a observação assistemática é ocasional e informal, recolhendo e registrando a “realidade sem que o pesquisador utilize meios técnicos especiais” possibilitando “estudos exploratórios (sem) planejamento e controle previamente elaborados” (Silva *apud* Marconi e Lakatos, 2013, p. 418). Optou-se por restringir o estudo à observação dos grafismos, principalmente na exposição referente aos povos indígenas do Oeste Paulista.

A conversa com a pesquisadora da instituição seguiu a temática dos grafismos e do Museu, com um roteiro pré-definido contendo perguntas essenciais sobre os grafismos, a disposição dos objetos na exposição da instituição e o site. Também foi usado o

modo assistemático, possibilitando uma abertura metodológica na pesquisa para o que surgisse de interessante e conversasse com a proposta, compreendendo as percepções, experiências e significados expostos pela profissional. Após a entrevista foi realizada uma visita monitorada pelos educadores do Museu, com explicações complementares às informações presentes nos textos de apoio.

As duas possibilidades de observação, presencial e virtual, representam possibilidades distintas de uma mesma exposição. Ao alterar o formato de apresentação ao público, algumas diferenças podem ser percebidas, assim como semelhanças e a busca pela coerência entre ambas em comunicar a ideia central. Para compreender melhor sobre a possibilidade dos discursos, foram utilizados os estudos de Irene Machado (2013) a respeito de Mikhail Bakhtin e da Escola Semiótica da Cultura. Machado (2013) comenta sobre o funcionamento da cultura:

No sistema geral da cultura, os textos são sistemas modelizantes. Enquanto tais desempenham tarefas para o funcionamento da cultura, identificada por três funções elementares (Lótman, 1990, p. 11-19): (1) função comunicativa para transmissão de significados; (2) função formadora de sentido; (3) função de memória da cultura. Para cumprir a função comunicativa é preciso considerar o texto como linguagem ou realização de código (Machado, 2013).

A respeito dos códigos e ícones, Erwin Panofsky<sup>1</sup> desenvolveu uma metodologia para análise iconológica, por meio da

---

<sup>1</sup> Erwin Panofsky foi um historiador de arte alemão-americano que obteve destaque em seus estudos em iconografia. Entre suas principais obras estão

compreensão de três níveis: o nível primário, o que corresponde à percepção natural, sem que exista um domínio cultural, o nível secundário, no qual se iniciam as compreensões da mensagem e dos significados, e o nível terciário, que envolve a compreensão da mensagem a partir de uma percepção da cultura, da história e das questões sociais que a permeiam. Os grafismos são realizados por meio da representação de ícones e símbolos que, de acordo com a cultura de cada povo que os produz, carregam significações próprias, embora possam existir semelhanças entre si. A exposição proposta pelo Museu possibilita que o público compreenda os três níveis de cada mural e de seus grafismos, pois apresenta, mesmo que de maneira breve, explicações elaboradas pelos próprios artistas indígenas sobre a cultura de seus povos.

A compreensão do discurso de quem faz, para quem se faz e como se faz, ao analisar a exposição, *Grafismos e Artes Indígenas do Oeste Paulista*, é possível observar a presença de um olhar decolonial: um olhar indígena, pois os grafismos foram pensados e executados por artistas indígenas, a partir de suas perspectivas sobre o que é importante para suas comunidades. Assim, a proposta deste trabalho é descrever a comunicação do grafismo indígena realizada pelo Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, na exposição a respeito dos grafismos, tanto em seu modelo presencial quanto em sua versão virtual.

A respeito de Comunidade, entende-se que é um assunto comentado por vários autores. Na perspectiva de Carlos Rodrigues Brandão (2000), comunidade é uma palavra capaz de expressar muitas coisas, sendo algo concreto ou um ponto de vista jurídico, estando presente entre os mundos eletrônico, abstrato, ideológico e

---

*Studies in Iconology* (1939); *O Codex Huygens e a Teoria da Arte de Leonardo da Vinci* (1940); *Albrecht Dürer, 2 vol.* (1043); *Abade Suger sobre a Igreja da Abadia de St.-Denis e seus tesouros de arte* (1946); *Arquitetura Gótica e Escolástica* (1951); *Pintura holandesa antiga, 2 vol.* (1953); *Significado nas Artes Visuais* (1955).

espiritual. As comunidades indígenas são reconhecidas como povos originários e, a respeito das comunidades tradicionais, Brandão (2000), argumenta:

[...] é a inevitável presença do outro - da outra pessoa e da pessoa do outro - na vida de todos. Seja como um sujeito individual (um pai, uma mãe, um padrinho), seja como um sujeito institucional ou mesmo plural (um ancestral familiar, um líder de clã, um conselho de comunidade) o outro é uma presença marcante e impositiva. Uma presença singular ou plural que ampara, reconhece, identifica e controla a pessoa de cada integrante de tudo o que vai de uma casa à própria comunidade no seu todo, representa um poderoso ator e um fator essencial de atribuição de identidade (Brandão, 2000, p. 52).

O conceito de cultura é complexo e atravessa o tempo com definições e complementos a respeito de sua compreensão, como pode ser contemplado no livro de Roque Laraia (2001). Em algumas situações, os conceitos de cultura e a compreensão dos símbolos se dialogam, como argumenta Laraia (2001) sobre os estudos da cultura como sistema simbólicos, como os de Geertz ao dizer que os estudos culturais estão ligados aos estudos de um código de símbolos partilhados pelos membros de determinada cultura, ao trazer a ideia da cultura como um sistema de símbolos e significados. Laraia (2001) também traz os conceitos de Leslie White, ao refletir sobre como os povos se propagam e se perpetuam por meio do uso dos símbolos, entendendo a cultura como fruto da simbolização. Já Altmann (2018) aborda os autores Bastide e Bourdieu a respeito de

seus conceitos sobre a arte, compreendida não como algo à margem da sociedade, mas da correlação em que exercem uma sobre a outra. Como argumenta Bastide, “para o que determina a obra de arte é o estado geral dos espíritos e dos costumes do meio” (Altman, 2018). Dessa forma, a construção de ambientes como museus que abordam a arte indígena, especialmente por meio de exposições realizadas pelos próprios povos originários são essenciais para a criação de pensamentos decoloniais e uma compreensão mais coerente a respeito de suas culturas.

A cultura e a arte indígena são amplas e diversas em significações. O grafismo indígena constitui uma arte e linguagem presentes nos mais diversos povos originários. Lux Vidal (2000) traz uma reflexão acerca do grafismo que pode auxiliar na compreensão ao apresentar pela cosmologia Tupi, a seguinte definição:

[...] três ordens ou domínios, os quais se encontram referidos na nomenclatura dos desenhos geométricos: a natureza, a cultura e o sobrenatural. Além disso, da mesma maneira como ocorre em outras sociedades Tupi, a importância do mundo sobrenatural entre os Asurini pode ser observada na complexa elaboração de seus rituais que atualizam a visão do cosmo, povoado por inúmeros seres além dos humanos: os seres sobrenaturais (Vidal, 2000, p. 231).

Em seu livro, Lux Vidal (2000) comenta a respeito da presença do sobrenatural no cosmos e na reprodução da sociedade, por meio das correspondências das representações visuais. Em sua maioria, os grafismos estão presentes na pintura corporal, em seus artesanatos e em objetos do cotidiano, como cestos, chocalhos, bolsas, armadilhas para pesca e redes, sejam feitos de plantas ou cerâmica.

As pinturas de grafismos em murais são mais difíceis de serem encontradas, mas outros registros que podem ser assemelhados a essa técnica, são as pinturas rupestres, como Vidal (2000) comenta em *Grafismo Indígena*:

[...] os registros pintados ou gravados nos abrigos e nos afloramentos rochosos eram considerados escassos e atribuídos a população de período recente: afirmava-se que esta prática deveria ser obra dos indígenas aqui encontrados pelos colonizadores (Vidal, 2000, p. 19).

O estudo sobre as pinturas rupestres brasileiras são referências no trabalho de Vidal (2000) em relação aos grafismos indígenas, ao observar que já haviam representações dos povos originários, com formas humanas e grafismos corporais, em trabalhos catalogados em São Raimundo Nonato, Piauí. Os grafismos estão presentes em diversos objetos, como chocalhos, cestarias, cerâmicas, bolsas e redes, entre muitos outros elementos, como na pintura corporal. As matérias-primas, como jenipapo, carvão e demais sementes ou elementos da natureza, assim como os instrumentos, talinhos de madeira encapado com algodão, fibras de penas de aves, talos de folhas de palmeira e os próprios dedos, são usados, especificamente, para cada pintura, como comenta Vidal (2000).

Os grafismos indígenas não se restringem apenas à técnica: estão inseridos nas expressões humanas e variam conforme ritos, posição social, gênero, idade e diversas questões socioculturais, como relata Ribeiro (2012) a respeito da pesquisa de Lucia Hussak Van Vethem. Ribeiro (2012) a respeito do papel do artista-artesão e das diversas interpretações possíveis afirma “[...] um corpus gráfico entre a memória tradicional e a poética contemporânea que se

convergem na busca por sinais que se identificam” (Ribeiro, 2012, p.21).

### **A exposição**

Por muito tempo, galerias e museus mantiveram uma perspectiva conservadora a ponto de contar a história apenas sob o ponto de vista do colonizador. Após anos, a barreira desses ambientes começou lentamente a ser descentralizada, possibilitando a adoção de um olhar decolonial nos âmbitos museológicos. Um exemplo de espaço é o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, com uma exposição realizada por povos originários do oeste paulista, com oficinas e palestras ministradas por integrantes dos povos originários abertas ao público e diálogos sobre a curadoria e expografia do Museu entre a organização do espaço e os povos originários. Com esse diálogo, possibilita que a perspectiva do olhar que guia a exposição seja oriunda e executada pelo seu próprio grupo, comunicando o que de fato é importante e como se quer comunicar esse saber.

O Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre está localizado na cidade de Tupã, no estado de São Paulo, e foi criado no ano de 1966 por Luíz de Souza Leão, na época da implantação da rede de Museus Históricos e Pedagógicos do Estado de São Paulo. A gestão do é realizada pela Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari (ACAM Portinari), Organização Social de Cultura, em parceria com a Secretaria da Cultura, Economia e Indústrias Criativas do Estado de São Paulo. O fundador também foi responsável pela construção física do prédio, e pela definição das temáticas do espaço, abordando história local e etnografia (MHPIV, 2020). Além do ambiente físico, é possível acessar o Museu virtualmente por meio do site institucional.

O site do Museu está dividido em segmentos, sendo: institucional, acervo, visite o museu, explore, educativo e apoie. Oferece uma visita virtual ao museu, permitindo observar a

expografia, os elementos, os textos, o ambiente, como se encontra no presencial, por meio de imagens interativas em 360°. Além da visita virtual, é possível acessar informações sobre as exposições de longa duração e temporárias, vídeos, textos e diferentes conteúdos a respeito do Museu e das exposições realizadas.

A exposição *Grafismos e Artes Indígenas do Oeste Paulista* é de caráter temporário, sendo realizada pelos povos Kaingang, Krenak, Terena e Guarani Nhandewa, provenientes das Terras Indígenas Vanuíre, Icatu e Araribá. Como o próprio site do Museu nos situa, os indígenas realizaram a pintura nos muros externos do Museu, representando por meio dos grafismos elementos importantes para a cultura de cada povo. A exposição está disponível em dois formatos, o presencial e o virtual.

Em seu caráter presencial, a exposição contém o mural e respectivamente uma placa explicativa sobre os simbolismos e os significados para o povo indígena que realizou a arte. A placa explicativa também possui um *QR Code* que encaminha o visitante até a página da exposição no site do Museu. Existe além das placas específicas de cada obra, uma placa geral explicando sobre a exposição de *Grafismos e Artes Indígenas do Oeste Paulista*. No presencial, é possível ter experiências diferentes em relação aos murais, a determinar o horário em que contempla, pois há a alteração da luz solar sobre os grafismos.

Ao todo, existem doze pinturas, sendo: uma Guarani, Terra Indígena Vanuíre; uma Kaingang, Terra Indígena Vanuíre; uma Krenak, Terra Indígena Vanuíre; uma Guarani, Aldeia Nimuendajú; uma Terena, Aldeia Ekeruá, uma Terena, Terra Indígena Icatu; uma Kaingang, Terra Indígena Icatu; uma Guarani, Terra Indígena Icatu; uma Terena, da Aldeia Kopenoti; uma Kaingang, da Aldeia Kopenoti; uma Guarani e Terena, Aldeia Tereguá e uma Terena e Guarani, Aldeia Tereguá.

É notória a diversidade entre os povos e suas expressões, mesmo que seja possível observar a presença de alguns grafismos,

cores e elementos, presentes em mais de uma arte. A presença das cores, em especial o preto e o vermelho, se destacam na maioria das pinturas.

Dentre os diversos elementos representados nos murais, destacam-se os chocalhos, usados tanto em rituais sagrados quanto em danças. A natureza tem um papel muito importante para os povos originários, desta forma, boa parte das representações são de elementos da natureza. Destacam-se os animais, como a ema, e também elementos desenvolvidos por eles para caça, como o arco e flecha, o machado, e outros, como a fogueira, a oca. Outro elemento que aparece nas representações é a figura da mulher, que desempenha um papel importante dentro das comunidades dos povos originários, pois são as mulheres que realizam os trabalhos artesanais, sendo responsáveis pela produção artesanal dos objetos representados não apenas nos murais, como também presentes nos acervos do Museu.

A proposta de apresentar os grafismos com os elementos de cada povo em um determinado espaço do muro externo do prédio do Museu, possibilita uma aplicação do grafismo muito interessante, de ocupar não apenas do lado interno da instituição, mas de comunicar com a população da cidade desde fora do prédio. Dessa forma, democratizando o conhecimento e a arte, pois mesmo que o Museu seja gratuito, muitas pessoas deixam de visitar esses espaços de arte por diversos motivos. Ao apresentar os grafismos nos muros da instituição, possibilita que transeuntes contemplem a simbologia de cada povo indígena, independente de frequentarem ou não o interior do Museu, despertando o interesse dos que circulam na sua proximidade em adentrar.

A exposição virtual de *Grafismos e Artes Indígenas do Oeste Paulista* começa com uma explicação sobre a proposta da mostra, para então, apresentarem as artes e grafismos. Cada arte exibe, abaixo da imagem, o nome do povo e o local onde se encontram. Cada arte abre uma página com a imagem do grafismo, a explicação

mais detalhada sobre o povo indígena que realizou a pintura e os significados dos seus grafismos, seguido de uma explicação sobre a terra em que aquele povo está inserido e a explicação geral, presente na descrição de todos os grafismos, sobre povos e terras indígenas do oeste paulista. Há também registros fotográficos do processo de pintura dos murais. No website, há recursos de acessibilidade, como Libras, leitura de voz e outros elementos visuais, como descrição de imagem, simplificação de texto, significado de palavras, além de aumento ou diminuição de letra, contraste da fonte, entre outros que possam tornar a página mais acessível.

Dos dois modos, virtual e presencial, a exposição possibilita a visualização dos murais realizados com os grafismos e compreensão de seus significados. Entretanto, a visita presencial restringe-se a pessoas que residem na cidade de Tupã (SP) ou que estejam visitando a cidade, seja em específico a uma visita ao Museu ou apenas estejam de passagem pela calçada. A exposição virtual possibilita que um fluxo maior de pessoas possa acessar o conteúdo, pois aqueles que realizam a visita presencial e possuem um aparelho eletrônico com acesso à internet, conseguem executar a leitura da página, assim como pessoas em outra localidade que tenham acesso à internet e conheçam o site, também conseguem realizar essa visita à exposição. Como a exposição tem caráter temporário, o registro e a permanência no site, garantem que o conteúdo permaneça disponível por mais tempo e que as pessoas continuem tendo a possibilidade de visita, mesmo após saírem dos muros do Museu.

No interior do Museu, é possível contemplar exposições de longa duração e temporária. Os módulos de Representação Tecida e Cesteira no Acervo Indígena e o de Brinquedos Indígenas, possibilitam a contemplação de diversas aplicações dos grafismos indígenas em diferentes objetos. Os brinquedos indígenas presentes no acervo, ficam próximos às ilustrações de José Lanzellotti, que apresenta alguns grafismos corporais. Há uma diversidade de brinquedos, em sua maioria com grafismos em suas superfícies.

Diferentemente dos grafismos presentes nos murais, os objetos pertencem a povos ou culturas não apenas do oeste paulista, mas de todo o território nacional. Ambos os ambientes são organizados pela similaridade de uso dos itens, como bolsas, objetos de transporte, itens de uso pessoal, entre outros. É possível observar a aplicação dos grafismos em várias superfícies e, ao contemplar os objetos presentes no Museu, compreender melhor os símbolos e os grafismos representados nos murais.

O módulo da cestaria é organizado de acordo com o uso, existem vinte e um povos ou culturas representadas nesse ambiente, sendo Alto Xingu, Asurini, Bakairi, Baniwa, Bororo, Canela, Chiquitano, Etnia do Alto Rio Negro, Etnia do Alto Xingu, Guajajara, Kaingang, Kamayurá, Karajá, Karib, Kayapó-Metyktire, Sateré-Mawé, Tukano, Waurá, Xavante, Yanomami e Yawalapiti (MHPIV, 2020).

### **Considerações finais**

O Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, localizado em Tupã, São Paulo ao possuir duas versões, sendo uma presencial e uma virtual, da exposição *Grafismos e Artes Indígenas do Oeste Paulista* contribui para a acessibilidade e memória da cultura indígena e do contato com o espaço de um museu para a população brasileira. A visita ao museu proporciona a compreensão da história da região centro oeste paulista e das aldeias e tribos existentes presentes na região.

Por meio das exposições presentes existe a oportunidade de acompanhar as informações sociais e artísticas, principalmente nos aspectos visuais de cada obra, acompanhando as diferenças entre os grafismos e técnicas de artesanatos dos diferentes povos do centro oeste paulista e dos demais territórios brasileiros. As explicações de como os objetos são criados, a forma como são estruturados, a compreensão da vida de longa duração dos itens realizados apenas com elementos da natureza de modo consciente com a preservação do ambiente.

Na exposição presencial, as pinturas em murais possuem as explicações sobre o processo de execução, em que os elementos representados na pintura se encontram também expostos no interior do museu indicando serem parte do cotidiano daquela comunidade. A observação da representação do objeto em pintura e do objeto em si é uma experiência interessante para criar uma conexão entre as exposições apresentadas no museu. Por meio das conexões do interior do museu com as paredes externas e a visita pelo site, criou-se o interesse do público em conhecer o espaço presencialmente, pois quebra a barreira causada pela visão de que museu é somente para elite ou que é necessário ter um poder financeiro para adquirir as obras.

A estrutura pedagógica do museu, oferecendo oficinas para a população, além das informações pedagógicas espalhadas em cada ambiente de exposição é importante para a transmissão do conhecimento de cada obra exposta e de cada cultura ali representada ser de fácil compreensão.

## Referências

ALTMANN, Eliska. **Sociologia, cultura e arte**: um debate entre espaços e tempos. Rio de Janeiro: Unisinos, 2018.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. A comunidade tradicional. *In*: UDRY, Consolación & EIDT, Jane Simoni (Orgs.) **Conhecimento tradicional**: conceitos e marco legal. Brasília: EMBRAPA, 2015, p. 21-101 (Coleção Povos e Comunidades tradicionais, vol. 1).

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

LARAIA, Roque de Barros, 1932. **Cultura**: um conceito antropológico. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge "Zahar" Editora, 2001.

MACHADO, Irene. Concepção sistêmica do mundo: Vieses do círculo intelectual bakhtiniano e da escola semiótica da cultura. **Revista Brasileira de Semiótica**, 12(2), 133-151, 2013.

MHPiV - Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuüre. **Institucional**. 2025. Disponível em: <https://museuindiavanuure.org.br/institucional/o-museu/>. Acesso em: 14 out. 2025.

MHPiV - Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuüre. **Exposição Virtual Grafismos e Artes Indígenas do Oeste Paulista**. Disponível em: <https://museuindiavanuure.org.br/exposicao-virtual/exposicao-virtual-grafismos/>. Acesso em: 10 maio 2025.

MORAES, Nelson Russo; MARTINS, Valquíria Cristina; MARCHETTI, Cristiane Teixeira Bazilio; MORALES, Angélica Góis. Museus indígenas e museus tradicionais: cultura e memória. *In*: MORAES, Nelson Russo; ZOIA, Alceu; ALVES, Laurenita. Gualberto Pereira; MACIEL, Norma da Silva Rocha (orgs.) **Povos originários e comunidades tradicionais**: trabalhos de pesquisa e de extensão universitária. Boa Vista/RR: Editora da UFRR, 2021, v. 10.

PANOFSKI, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Debates. Ed Perspectiva, 1992.

PINHEIRO, Níminon Suzel. **Vanuüre**. Universidade Estadual Paulista, 1997.

RIBEIRO, Maristela Maria. **Grafismo indígena**. Brasília DF: Instituto de Arte - IDA, 2012.

SILVA, Marcos Antonio da. **A técnica da observação nas ciências humanas**. Goiânia: Educativa, 2013.

SILVA, Gisele Cristina Resende Fernandes da. **O método científico na psicologia: abordagem qualitativa e quantitativa**. 2010.

VIDAL, Lux Boelitz. **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

## SABERES ANCESTRAIS, JUSTIÇA CLIMÁTICA E MUSEUS: povos originários, resistência, pertencimento e enfrentamento da desinformação na sustentabilidade planetária

---

Helemy dos Santos Ferreira Mendanha  
Francisco Gilson Rebouças Pôrto Junior

### Introdução

Conforme sua própria definição no dicionário Houaiss (2015), museus constituem-se em “instituições responsáveis por coletar, conservar, estudar expor objetos de valor artístico ou histórico; ou ainda como locais onde tais objetos são expostos”. Ou seja, pode-se dizer que os museus são zeladores do patrimônio histórico-cultural da sociedade preservando sua memória através de gerações.

Agregando-se a esta definição, dentro do campo da Museologia, o conceito de Nova Museologia<sup>2</sup> ligado a movimentos

---

<sup>2</sup> “A efervescência cultural após a Segunda Guerra Mundial culminou na atitude de contestação global de valores em maio de 68, na França. O museu foi uma dentre as muitas instituições questionadas, surgindo, em Paris, um grupo de profissionais que criticavam a passividade e as posições

sociais de democratização cultural pós-Segunda Guerra Mundial, deslocou o foco tradicional do museu do objeto (caracteristicamente centrado no colecionismo) para o sujeito e suas relações culturais (Teixeira, 2022).

Diante desta concepção, como zeladores deste patrimônio histórico-cultural e centrado no sujeito e em suas relações culturais, reforça-se a função social dos museus. Portanto, seu compromisso com informações verídicas e fatos históricos deve ser reforçado através da narrativa contida em seus acervos e exposições. Compromisso este que, se apresenta como um desafio no século XXI, em que se vivencia a chamada era da pós-verdade.

A partir deste cenário, compreender a intersecção entre epistemologias indígenas, museus e o enfrentamento da crise ambiental e das violências simbólicas e materiais destinadas às populações originárias torna-se imprescindível para os estudos nesta área (Estelita; Camilo, 2024).

## **Metodologia**

O presente trabalho visa colaborar com o campo dos estudos interseccionais que promovem a importância dos saberes ancestrais para a sustentabilidade do planeta. Diante disto, realizou-se uma pesquisa em bancos de dados de bases indexadas (Scielo, CAPES, Web of Science) de artigos dos últimos 5 anos.

Com caráter exploratório (Gil, 2010), buscou-se a partir da pesquisa, aprofundar o debate emergente sobre a função social informativa dos museus neste contexto. Ademais, sob ótica qualitativa (Pádua, 2007), procurou-se focar nos significados e

---

burguesas do museu tradicional, que envolviam seus aspectos espaciais de templo, palácio, mausoléu e a concepção da coleção como tesouro das elites, em desacordo com a consciência do valor social da cultura e a necessidade de democratização dessa última” (Martins, 1997, p. 157 apud Teixeira, 2022, p.88).

contribuições das crenças, saberes e experiências dos povos originários abordados nos espaços museais para a sociedade.

## **Desenvolvimento**

A célebre frase “Um povo sem memória é um povo sem história” da historiadora Emília Viotti da Costa, retrata bem a narrativa contada sobre povos marginalizados ao longo dos séculos, particularmente, os povos originários. Essa memória por muito tempo, subalternizada ou até mesmo apagada, representa o suporte dos saberes ancestrais para as gerações futuras.

Em comunidades indígenas, a memória está profundamente vinculada ao patrimônio cultural composto pelos rituais, territorialidade e elementos materiais e imateriais que servem como base para a construção da identidade coletiva, bem como para estratégias de resistência e pertencimento (Cury, 2021).

Esta se constitui como o elo que permite às gerações presentes acessar, transformar e ressignificar o saber dos antepassados, garantindo que os conhecimentos sobre manejo da terra, curas tradicionais, espiritualidade e convivência sejam desenvolvidos, adaptados, aprimorados e utilizados frente aos desafios atuais, como as mudanças climáticas, os conflitos territoriais ou as ameaças à herança cultural.

Os povos indígenas possuem um repertório vasto de conhecimentos sobre os ecossistemas em que vivem. Suas práticas tradicionais incluem o uso equilibrado da terra, a rotação de cultivos, o extrativismo sustentável e o manejo do fogo de forma controlada. Essas técnicas milenares, repassadas oralmente de geração em geração, são exemplos de convivência

harmoniosa com o meio ambiente (Estelita; Camilo, 2024, p. 132).

Na esteira dos saberes ancestrais dos povos indígenas, transmitidos intergeracionalmente, integram práticas agrícolas, medicinais, espirituais e cosmogônicas, promovendo relação de reciprocidade e respeito à terra. Estes saberes, compõem a noção de justiça climática, que é compreendida como uma abordagem ética e de direitos humanos, reconhecendo a desigualdade distributiva dos impactos climáticos e afetando de maneira desproporcional comunidades indígenas, muitas vezes marginalizadas nos processos decisórios (Giannini; Figueira; Oliveira, 2023).

Ainda de acordo com estes autores,

Caminhar no sentido de uma justiça climática significa precisamente engajar com a produção de conhecimento e com os enquadramentos epistemológicos indígenas [...]. É, portanto, um movimento decolonial. Não se trata apenas de reconhecer os problemas, a justiça climática pressupõe descentralizar as epistemologias dominantes [...]. A valorização dos conhecimentos tradicionais indígenas – e conseqüentemente a reconfiguração da matriz antropocêntrica que informa o olhar institucional sobre o fenômeno das mudanças climáticas – é um movimento fundamental. A reparação climática começa não só com o reconhecimento de saberes indígenas. A incorporação de suas vozes precisa fazer parte do processo de (re)construção de mundo (Giannini; Figueira; Oliveira, 2023, p. 13).

Considerando os saberes ancestrais e a justiça climática como temas de uma mesma origem em sua relação com os povos originários, conforme Estelita e Camilo (2024, p. 132), ao “reconhecer e integrar os saberes tradicionais indígenas nas políticas públicas de conservação ambiental e adaptação climática é [...] não apenas um ato de justiça histórica, mas também uma estratégia inteligente para a sobrevivência das futuras gerações”.

Portanto, pode-se dizer que os museus se constituem como espaços de ressignificação para a manutenção da memória ancestral destes povos. Esta ressignificação configura-se como uma estratégia de luta e sobrevivência, e a sua transmissão é renovada de forma contínua através das gerações, hoje, participantes e atuantes nas narrativas de suas próprias histórias (Cury, 2021; Estelita; Camilo, 2024).

Museus indígenas e comunitários promovem a ativação dos saberes ancestrais ao incentivar práticas curatoriais e discursivas protagonizadas pelos próprios povos, valorizando a autorrepresentação, a narrativa própria e as metodologias colaborativas de pesquisa e exposição. Dessa forma, o museu não é só guardião da memória, mas também zelador do ambiente onde o saber ancestral se torna vivo, dinâmico e reinterpretado à luz dos desafios contemporâneos, funcionando como espaço educacional, político e espiritual para a comunidade (Cury, 2021; Teixeira, 2022).

Porém, um dos desafios contemporâneos, a desinformação online, intensificou as bolhas informacionais, promovendo polarização e discursos de ódio que estimulam a negação da diversidade e invisibilizam saberes ancestrais. Desta forma, reforçando violências simbólicas através de discursos, imagens e narrativas que naturalizam estigmas e marginalização (Amador; Duarte; Silva, 2022; Martins, 2024), reforçando que,

Logo, ficou perceptível que perdura, no contexto da sociedade em rede, a segregação histórica dos povos originários e que essa, assim como outros processos discriminatórios, se moldou ao surgimento das tecnologias da informação e comunicação, afetando sobremaneira os direitos mais básicos. O impacto da segregação foi exponencialmente agravado pela desinformação, visto que esta age tanto direta como nos casos onde há a generalização dos 305 povos indígenas brasileiros como sendo uma única identidade nacional (Amador; Duarte; Silva, 2022, p. 19).

Muitas fake news sobre indígenas exploram esses dispositivos digitais, questionando pertencimento, autenticidade e direitos, normalmente impulsionadas por disputas ideológicas e/ou territoriais (Martins, 2024).

A Ideologia é o assunto que mais permeia as mentiras sobre os povos originários, a partir do que foi avaliado pela Lupa [...]. Das 36 checagens, 29 (81%) enfatizam a temática, que se sobressai também na associação com todas as outras, tratando de questões como manifestações indígenas em Brasília, mas principalmente a partir de fala de políticos e apoiadores da extrema-direita no país, ao atacar “esquerdistas” (expressão usada por eles), do presidente Lula até seus ministros e demais apoiadores. Mas uma das maiores

correlações de Ideologia é com Violência, de 88% (7 de 8), percentual menor apenas do que esta categoria com Crime (100%), ao citar as ações policiais e os confrontos nas terras indígenas (TI) com garimpeiros, grileiros e fazendeiros, inclusive, com incêndios criminosos. Embora toda Violência citada se associe ao Crime, o inverso não acontece, pois existiram falsas denúncias de falsidade ideológica (indígena) que não se enquadram na categoria sobre agressão física (Martins, 2024, p. 13).

Além disso, o cenário de vulnerabilidade digital e baixo letramento midiático entre os indígenas, afeta diretamente a construção e manutenção identitária, provocando desenraizamento, insegurança e enfraquecimento de estratégias de resistência coletiva (Amador; Duarte; Silva, 2022). Processo este, retroalimentado, tornando essas populações alvos cada vez mais fáceis para desinformações direcionadas para elas e sobre elas.

### **Considerações finais**

Não é novidade que, dentre a população historicamente afetada pela desinformação, por meio de sua história contada sob a ótica do colonizador em narrativas e museus, temos os povos originários. E em tempos de profusão informacional, através das mídias sociais, esses espaços educativos têm se remodelado de forma a atuar como um agente no combate à disseminação de desinformação desconstruindo a retórica colonialista.

Os museus, pela perspectiva da Nova Museologia e dos museus etnográficos, podem contrapor essa violência simbólica, veiculada pela desinformação, promovendo práticas participativas, valorização da memória coletiva e autorrepresentação nos processos

curatoriais, resistindo à lógica colonialista e estereotipada que ainda permeia muitas instituições culturais (Teixeira; 2022).

Esta memória, para além de construir e consolidar um espaço de resistência e combate à desinformação, tem um papel primordial quanto à emergência da questão climática através da perpetuação dos saberes ancestrais para a sustentabilidade planetária.

E em um mundo com necessidades cada dia mais emergentes acerca da questão climática, os povos originários e seus saberes são fundamentais para erguer um ideário de consciência sobre a sustentabilidade planetária e o enfrentamento de seus desafios.

Portanto, museus, com este perfil, acabam assumindo protagonismo no enfrentamento à desinformação, na defesa dos direitos humanos, na promoção da justiça climática e na articulação de políticas públicas interculturais, constituindo-se assim como espaços promissores de resistência, pertencimento e enfrentamento.

## Referências

AMADOR, C. R.; DUARTE, H. A.; SILVA, R. L. da. Uma análise dos impactos causados pela desinformação na construção da identidade indígena em um contexto pós-moderno. **Anais do 6º Congresso Internacional de Direito e Contemporaneidade: mídias e direitos da sociedade em rede**, Santa Maria, UFSM, 2022. Disponível em: <https://www.ufsm.br/cursos/pos-graduacao/santa-maria/ppgd/congresso-direito-anais/> Acesso em: 11 nov. 2025.

CURY, M. X. O Protagonismo Indígena e Museu: abordagens e metodologias. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 14–21, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/38267> . Acesso em: 10 nov. 2025.

ESTELITA, B. G.; CAMILO, C. de H. Justiça climática e povos indígenas: os guardiões da floresta na defesa dos direitos humanos no Brasil. **Humanidades e Inovação**, v. 11, n. 09, p. 130A-141A, 2024. Disponível em:

<https://revistahumanidadesinovacao.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/37962>. Acesso em: 10 nov. 2025.

GIANNINI, L.; FIGUEIRA, R. R.; OLIVEIRA, R. da S. Saberes indígenas e mudanças climáticas: a incorporação dos conhecimentos tradicionais como pressuposto para a justiça climática. **Textos e Debates**, Boa Vista, v. 29, n. 02, e7879, jul./dez. 2023. Disponível em: <https://revista.ufr.br/textosedebates> . Acesso em: 10 nov. 2025.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

HOUAISS, A. (org.). **Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. São Paulo:Moderna, 2015.

MARTINS, A. Politização da desinformação sobre a população indígena na agência digital de checagem Lupa. **Comunicação & Inovação**, [S. l.], v. 25, p. e20249757, 2024. DOI: 10.13037/ci.vol25.e20249757. Disponível em: [https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista\\_comunicacao\\_inovacao/article/view/9757](https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/9757). Acesso em: 10 nov. 2025.

PÁDUA, E. M. M. de. **Metodologia da pesquisa**: abordagem teórico-prática. 13.ed. Campinas:Papirus, 2007.

TEIXEIRA, S. S. Nova museologia: aspectos históricos e características. **Cadernos do Ceom**, v. 22, n. 56, p. 87-97, 2022. Disponível em:

<https://periodicos.ufac.br/index.php/estudosviolencia/article/view/7047> . Acesso em: 10 nov. 2025.

### A

Acervo museológico, 14, 22, 23, 103-126  
Algoritmos, 15-16  
Ancestralidade, 145-154  
Aprendizagem, 21, 104-120  
Artefatos culturais, 39, 127-144

### C

Cidadania, 14, 29  
Ciência da Informação, 103-126  
Colonialidade, 13-20, 25, 31-33, 35-62  
Colonialidade do saber, 14, 18-20, 31-33  
Colonialismo digital, 16  
Comunicação, 35-62, 127-144  
Comunicação museológica, 22-23, 35-62  
Comunidades, 21, 25, 103-126  
Conhecimento, 9-12, 14, 21-22, 26-29  
Cultura digital, 11, 15, 63-82

### D

Dataficação, 15  
Decolonialidade, 9-12, 25, 31, 35-62, 145-154  
Democracia cultural, 11-12  
Desinformação, 9-33, 145-154  
Discurso de ódio, 17, 29  
Diversidade cultural, 10, 21, 54-57

### E

Educação museal, 103-126

Engajamento comunitário, 21, 24-25  
Epistemologia, 18-19, 25, 39-41  
Eurocentrismo, 18-19, 36, 39  
Ética da informação, 15, 21-28

## F

Fake news, 17, 28-31

## G

Gamificação, 68-73  
Grafismo indígena, 127-144

## H

Hegemonia cultural, 19-20  
História indígena, 35-62, 127-144

## I

ICOM, 20-21, 27-28  
Identidade cultural, 11, 42-57, 127-144  
Inclusão, 21, 104-120  
Informação, 14-17, 22-30, 103-126  
Inteligência artificial, 9  
Interculturalidade, 13, 42-57

## J

Justiça climática, 145-154  
Justiça epistêmica, 14, 19, 32-33, 145-154

## K

Kaingang, 35, 42-62, 127-144  
Krenak, 35, 42-62, 127-144

## L

Literacia midiática, 30

## M

Mediação cultural, 9, 22, 35-62, 103-126

Memória, 9-10, 35, 63-82, 127-144

Memória cultural digital, 63-82

Museologia, 9-33, 83-102, 103-126

Museologia Decolonial, 31-33

Museologia Social, 14, 19, 25, 29, 31-33

Museólogo, 83-102

Museu Índia Vanuíre, 35-62, 127-144

Museus, passim (9-154)

## N

Narrativas contra-hegemônicas, 35-62

Negacionismo científico, 16

## P

Patrimônio cultural, 20, 24, 35-62, 63-82

Patrimônio digital, 10, 63-82

Plataformização, 15

Povos indígenas, 35-62, 127-154

Povos originários, 11, 25, 35-62, 145-154

Preservação, 9, 22-23, 63-82

## Q

Quilombolas, 25, 32

## R

Redes sociais, 16-17, 29

Resistência, 9-13, 25, 31-33, 145-154

## S

Saber, 13-20, 25, 35-62

Saberes ancestrais, 145-154

Semiótica discursiva, 37

Sociomuseologia, 14, 23-25, 31-33

Sustentabilidade, 21, 145-154

## T

Tecnologias digitais, 13-17, 22-23, 63-82

Terena, 35, 42-62, 127-144

Terra Indígena Vanuíre, 35, 42-62

Transformação social, 14, 21, 23-25

## V

Verdade, 16, 21, 27

Videogames, 63-82

## Z

Zona de contato cultural, 42-57

## SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORES

---

### **Beatriz Ferreira Hirt**

Graduada em Comunicação Social: Radialismo (UNESP).

### **Cristiane Menezes Ferreira**

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Ciências, Tecnologias e Inclusão (PGCTIn), da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação de Ensino em Educação Básica no Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp-UERJ), especialista em Meio Ambiente e Sustentabilidade e graduada em Ciências Biológicas pela Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1999). Sou professora do Ensino Fundamental II na Secretaria Municipal de Educação de Niterói e, atualmente, membro da Coordenação de Bibliotecas Populares Municipais da Subsecretaria de Projetos Especiais, da SME/FME- Niterói. Participo, ainda, do grupo de pesquisa: "Ensino e Formação em Ciências, Tecnologias e Inclusão na União Europeia Pós-Bolonha: estudo dos processos de implementação ", do PGCTIn/UFF.

### **Fagno da Silva Soares**

Doutor em Geografia Humana pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), Mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Realiza estudos de pós-doutorado em História Pública Digital Aplicada pela Universidade Federal Fluminense (PGCTIn/UFF). Licenciado e bacharel em História (UEMA/Estácio), bacharel em Museologia e Antropologia pela Centro Universitário Leonardo Da Vinci (Uniasselvi). Pesquisador do Núcleo de Estudos de História Oral, da Universidade de São Paulo (NEHO/USP) e do Grupo de Pesquisa Trabalho Escravo Contemporâneo da Universidade Federal

do Rio de Janeiro (UFRJ/GPTEC). Líder do CLIO & MNEMÓSINE - Centro de Estudos e Pesquisa em História Oral e Memória (IFMA) e do Laboratório de Humanidades – Ubuntu (IFMA). Membro Fundador da Rede Pan-Amazônica de História Oral (PAnO). Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA/Campus Açailândia).

### **Francisco Gilson Rebouças Pôrto Júnior (Gilson Pôrto Jr.)**

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Educação pela Universidade de Brasília (UnB). Graduado em Jornalismo, Pedagogia, História e Letras. Realizou estudos de pós-doutoramento nas universidades de Coimbra (Portugal), Cádiz (Espanha), Brasília (UnB) e Unesp. Professor na Universidade Federal do Tocantins (UFT), no Programa de Pós-Graduação em Ciências, Tecnologias e Inclusão, da Universidade Federal Fluminense (PGCTIn-UFF), no Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciências e Saúde (PPGECS-UFT) e no Programa de Pós-Graduação em Museologia (PPGMuseu-UFBA). Coordenador do Observatório de Pesquisas Aplicadas ao Jornalismo e ao Ensino (Opaje).

### **Helemy dos Santos Ferreira Mendanha**

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Ciências, Tecnologias e Inclusão (PGCTIn), da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Educação (2023) pela Universidade Federal Fluminense - UFF. Possui graduação pela Universidade Federal Fluminense, onde cursou Licenciatura em Matemática (2015). Professora dos anos iniciais do Ensino Fundamental e Educação Infantil, atualmente é Professor I MTD III da Fundação Pública Municipal de Educação de Niterói com ênfase em Educação em Periferias Urbanas e no momento atua em Bibliotecas Populares do município de Niterói, onde também pesquisa sobre as relações entre os usos da literatura no campo da Educação Matemática.

### **Igor Arnaldo Soares de Alencar**

Doutor em Ciência, Tecnologia e Inclusão pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com pesquisa dedicada à consolidação do edutretenimento como linguagem pedagógica e campo epistemológico emergente. Sua produção articula filosofia da tecnologia, cultura digital, jogos e inovação educacional, propondo interfaces entre ludicidade, formação crítica e desenvolvimento sociotécnico. Mestre em Turismo pela UFF, desenvolve investigações interdisciplinares que atravessam educação, economia criativa e políticas públicas, com ênfase na mediação tecnológica, inclusão produtiva e transformação territorial. Sua trajetória acadêmica integra formações em Ciência e Tecnologia, Educação Tecnológica, Gestão da Inovação, Jogos Digitais e Tecnologia da Informação, consolidando uma atuação transdisciplinar orientada à internacionalização do debate sobre metodologias lúdicas e governança educacional. Tem atuado na articulação entre ensino profissional, cultura digital e inovação institucional, dialogando com agendas contemporâneas sobre inteligência artificial, gamificação, turismo cultural e desenvolvimento regional. Sua pesquisa busca posicionar o Brasil no debate global sobre educação tecnológica, ludicidade e políticas de capacitação em contextos de transformação digital.

### **Isaltina Santos da Costa Oliveira**

Doutoranda em Comunicação (PPGCOM/UNESP), Mestre em Ciências (PGAD/UNESP). Membro do grupo de pesquisa GEDGS (Grupo de Estudos em Democracia e Gestão Social) e da RedeCT (Rede Internacional de Pesquisadores sobre Povos Originários e Comunidades Tradicionais). E-mail: isaltina.costa@unesp.br

### **Luís Guilherme Costa Berti**

Doutorando em Comunicação pela FAAC - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - Câmpus Bauru - Unesp. Mestre em Ciências - Agronegócio e Desenvolvimento - Interdisciplinar com ênfase em sociologia, antropologia, Direitos Humanos (Bolsista CAPES) pela Faculdade de Ciências e Engenharia, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (FCE/Unesp), Câmpus de Tupã. Especialista em Direitos Humanos, Responsabilidade Social e Cidadania Global pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Membro do Grupo de Pesquisas Direitos Humanos e Cidadania. Jurista e bacharel em Direito pelo Centro Univertário da Alta Paulista (UniFADAP). Tem experiência no âmbito jurídico com ênfase em Direitos Humanos, Comunicação decolonial, Violência simbólica na seara comunicacional, como também direitos internacionais, vide: A Declaração sobre os Direitos dos Povos Indígenas, Reforma Agrária e Direito Ambiental. Também membro do grupo de pesquisa GEDGS (Grupo de Estudo em Democracia e Gestão Social). Ademais, atuo como pesquisador filiado na RedeCT - grupo de pesquisa internacional. Docente contratado no curso de Relações Públicas - FAAC - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - Câmpus de Bauru no ano de 2024. Organizador do V Congresso Científico Internacional sobre Povos e Comunidades Tradicionais

### **Matheus Marques Pinheiro**

Graduado em Design pela Universidade Sagrado Coração.

### **Milena de Souza Costa**

Bibliotecária Documentalista graduada pela UFBA; Mestranda em Museologia pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia/UFBA; Pós-graduanda em Gestão Social e Políticas Públicas do Patrimônio Cultural pela SEAD-UFBA/UAB. Bolsista CAPES. E-mail: milenasc@ufba.br.

### **Nelson Russo de Moraes**

Docente Permanente no PPGCOM/UNESP Bauru. Professor Associado na FAAC/UNESP. Livre Docente em Gestão e Educação Ambiental (UNESP). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea (UFBA). Mestre em Serviço Social (UNESP). Líder do grupo de Pesquisa GEDGS (Grupo de Estudos em Democracia e Gestão Social) e da RedeCT (Rede Internacional de Pesquisadores sobre Povos Originários e Comunidades Tradicionais). Docente permanente do PGAD/UNESP Tupã e do PPGCOM/UNESP Bauru.

### **Táissa Maria Tavares Guerreiro**

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista - Unesp (2024 - atual). Bolsista Capes no PPGCOM/Unesp, onde desenvolve pesquisa de doutorado sobre a representação midiática da Amazônia. Mestra em Comunicação pela Unesp (2021 - 2023). Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal do Amazonas - Ufam Parintins (2016 - 2021). Membro do GEA - Grupo de Estudos Audiovisuais (2021 - atual), certificado pelo CNPq. Atuou como professora bolsista ministrando a disciplina "Gestão e Mídias Sociais" no curso de Relações Públicas da Unesp (2024). Realizou estágio docência na disciplina "Semiótica do Audiovisual" no curso de Rádio, TV e Internet da Unesp (2024). Em 2023, defendeu a dissertação Cercados: um olhar sobre a cobertura jornalística da Covid-19 no Brasil, financiada pela Capes, sob orientação da Profa. Dra. Ana Silvia Médola. Na graduação, desenvolveu projeto de iniciação científica com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - Fapeam (2017 - 2018). Atuou como Diretora, Editora e Repórter no Projeto de Extensão Canal Parintins Acontece (2019). Produziu o documentário "Pegadas de Vida na Amazônia: Projeto Pé-de-Pincha em Terra Santa - Pará (2020), exercendo as funções de direção, produção, roteiro e edição, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Monteiro. Em 2021, o documentário recebeu o Prêmio Expocom de Melhor Filme de Não-Ficção/Documentário/Docudrama da Região Norte, no Intercom.

Atua na área de Comunicação, desenvolvendo estudos sobre a produção de sentidos na comunicação midiática, com ênfase nos temas: produção audiovisual, documentários, plataformas digitais e cultura amazônica.

Este livro reúne reflexões e pesquisas que conectam Museologia, decolonialidade e desinformação em um tempo marcado por disputas de narrativas e pela crise da informação.

Os capítulos exploram como os museus podem atuar como espaços de resistência, mediação cultural, educação crítica e valorização de saberes ancestrais, indígenas e tradicionais. Da comunicação digital à cultura gamer, da educação museal ao patrimônio digital, as contribuições aqui reunidas apontam caminhos para uma práxis museológica comprometida com a diversidade, a justiça epistêmica e a transformação social.



Organizadores:  
Gilson Pôrto Jr.  
Fagno da Silva Soares  
Isaltina Santos da Costa Oliveira



  
**Observatório**  
Edições