UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM MUSEOLOGIA

Pércila Márcia da Silva

Processos museológicos em contextos de culturas tradicionais e populares: limites e potencialidades da autogestão patrimonial - três casos para estudo

São Paulo
2019

Pércila Márcia da Silva

Processos museológicos em contextos de culturas tradicionais e populares: limites e potencialidades da autogestão patrimonial - três casos para estudo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Museologia.

Área de Concentração: Museologia

Orientador(a): Prof. (a) Dr.(a)
Maria Cristina Oliveira Bruno

Linha de Pesquisa: Teoria e método da gestão patrimonial e dos processos museológicos

Versão Corrigida*
(*) A versão original encontra-se disponível no MAE/USP

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação, MAE/USP, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Pércila Márcia da Silva
Processos museológicos em contextos de culturas tradicionais e populares: limites e potencialidades da autogestão patrimonial: três casos para estudo / Pércila Márcia da Silva Silva; orientador Maria Cristina Oliveira Bruno Bruno. -- São Paulo, 2019.
p. 213

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Interunidades em Museologia) -- Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2019.

1. Culturas Populares. 2. Museologia Social. 3. Gestão Patrimonial. I. Bruno, Maria Cristina Oliveira Bruno, orient. II. Título.

Bibliotecária responsável: Monica da Silva Amaral - CRB-8/768

Nome: SILVA, Pércila Márcia da.

Título: Processos museológicos em contextos de culturas tradicionais e populares: limites e potencialidades da autogestão patrimonial - três casos para estudo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Museologia.

Aprovada em: 30/08/2019

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

Instituição: Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Julgamento: 30/08/2019

Profª. Dra. Carla Gibertoni Carneiro

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: 30/08/2019

À Lili Figureira, à Mudinha e ao Luiz Paulo, que deixaram um rastro de luz a iluminar nosso caminho!

Às mulheres da minha vida: Terezinha, Thamyris e Claire; e aos homens também: Florentino, Valentim e Pedro. Vocês me inspiram e fazem tudo valer a pena!

AGRADECIMENTOS

Tenho muito a agradecer e meu coração é só gratidão!

À minha família, por compreender minhas ausências durante o percurso do mestrado. Ao Valentim, pela presença, pela parceria, pela paciência e apoio, sempre me estimulando a seguir em frente! Às amigas queridas: Celina, pelas longas conversas que me provocam a pensar além; à Itamara, pela leitura do texto e indicações de caminhos; às queridas Maria Helena e Liliane pela disponibilidade da amizade sempre; à Abigail e à Rose, pelo apoio que foi essencial neste processo; à Valéria, pela torcida durante todo o tempo e, na reta final, pelo carinho e generosidade da leitura atenta.

Sou grata aos amigos caiçaras de Ilhabela - especialmente às famílias de Luciano, Alcedino, Adriano e Fátima - pelas experiências vivenciadas e por me mostrarem diferentes olhares sobre a Congada. Ao amigo/irmão Fábio Ramos, companheiro de aventura nos meandros da cultura.

Minha gratidão às mulheres figureiras de São José: Fátima, Luciana, Aurora, Francisca, Inês, Maria José e Tina; e também às que chegaram somando forças: Mirna, Ana e Cristina; pela oportunidade da convivência afetiva e do aprendizado a cada empreitada. Às amigas: Elaine, Ester e Milena, obrigada pela amizade, pelo profissionalismo, pela parceria e pelo incentivo na busca do conhecimento.

Aos colegas de turma do PPGMus/USP, companheiros nesta caminhada, que contribuíram com indicações de leituras, conversas e apoio na realização deste trabalho; em especial (não poderia deixar de registrar), à querida Thaís Creolezio que, mesmo longe, esteve presente nos momentos mais difíceis, sempre iluminando o caminho e apontando uma direção. Às amigas Mirela Leite e Suzy Santos, pelo incentivo, desde o princípio - quando ainda tudo era só sonho e desejo, obrigada pelas leituras, pelos conselhos, pelas palavras, pelos olhares, enfim, por me despertarem para uma museologia do afeto que acreditam e que me fazem acreditar!

Sou imensamente grata a todos os professores do PPGMus/USP, e de maneira especial à Profª. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno, minha orientadora, pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos e pelo estímulo na superação de meus limites. Obrigada Cris!

À banca de qualificação, Profª. Dra. Camila Moraes Wichers e Prof. Dr. Camilo de Mello Vasconcellos, pelas indicações, críticas e sugestões, ampliando as possibilidades de abordagem deste trabalho.

À Fundação Cultural Cassiano Ricardo, ao Instituto Ecocultura de Educação Patrimonial e ao Instituto José Mira; aos amigos e amigas da Rede São Paulo de Memória e Museologia Social.

Dizem que a gratidão é a memória do coração!

É fundamental diminuir a distância entre o que se diz e o que se faz, de tal maneira que num dado momento a tua fala seja a tua prática.
(Paulo Freire)

Aquilo que você aprendeu e sabe de um outro modo, vestido com as roupas, as cores e os saberes dos poetas populares e dos cantadores de repentes; das mulheres fiandeiras que cantam enquanto tecem; das que sabem ainda encomendar as almas dos que se foram em busca de outras vidas em outros mundos; dos foliões do Divino ou de Santos Reis; dos folgazões do São Gonçalo ou dos capitães de ternos de Congos e de Moçambiques, de Catopés e de Bumba-meu-boi, de Marujadas e de Reisados, e mais os tantos mestres de nossos povos indígenas, negros, brancos e brasileiramente mestiços, senhores do gesto e do saber dos muitos símbolos, sentidos, significados, sabedorias, sensibilidades e sociabilidades traduzidas, entre os dias da vida cotidiana e os da festa, como as lendas, os contos, os mitos, e mais ritos e rituais dos festejos e celebrações, entremeadas com as criações de artes e artesanatos de múltiplas culturas sem fundo, de tão férteis e fecundas, sobre as quais, depois de tanto tempo e tanto estudo, conhecemos ainda tão pouco.
(Carlos Rodrigues Brandão)

RESUMO

Este trabalho investiga estratégias de preservação de referências culturais em contextos de culturas tradicionais e populares, observando seus limites e potencialidades sob o ponto de vista da autogestão patrimonial; busca problematizar os princípios conceituais ligados aos movimentos renovadores da Museologia e sua aplicação em diferentes contextos de motivação e gestão, considerando os enunciados e os fazeres museológicos, assim como as políticas públicas de salvaguarda, no que se refere ao reconhecimento do protagonismo dos detentores dos bens culturais na administração de suas memórias. Para isso, propomos lançar um olhar museológico sobre três experiências concretas de gestão patrimonial, realizadas em modelos híbridos e em diferentes esferas institucionais, a fim de aproximá-las das discussões teórico-conceituais e identificar as reciprocidades metodológicas nos procedimentos preservacionistas. Embora revelados em fenômenos estranhos ao campo museológico, ou seja, que não se conformam em modelos consagrados e institucionalizados, esses processos culturais articulam *informação*, *memória* e *cultura* e colocam em relevância social os repertórios culturais identificados na relação *comunidade, território e patrimônio*. O reconhecimento desses processos – ao mesmo tempo fato museal e fenômeno museológico – contribui para se pensar ações de preservação, considerando o protagonismo dos detentores dos bens culturais em toda a cadeia operatória dos procedimentos de salvaguarda e de comunicação patrimoniais.

Palavras-chave: Cultura Tradicional e Popular, Museologia Social, Gestão Patrimonial.

ABSTRACT

This essay investigates strategies to safeguard cultural references in traditional and folk culture backgrounds, observing their limits and potentialities from the heritage self-management perspective; aims to discuss the conceptual principles linked to refreshing movements in Museology and their applicability in different contexts of motivation and administration, taking museological sets and doings into account, as well as safeguard public policies, regard to the acknowledgement of cultural asset holders' protagonism in their memory management. To achieve this, we propose to take a museological glance at three concrete experiences of heritage management, performed in hybrid models and in different institutional spheres, in order to bring them closer to theoretical-conceptual discussions and identify methodological reciprocities in preservationist procedures. Although revealed in unusual phenomena to museologic domain, in other words, not in conformity with established and institutionalized models, these cultural processes articulate *information, memory and culture* and socially highlight identified cultural repertoire in *community, territory and heritage*. The recognition of these processes – at the same time museal fact and museologic phenomenon – contributes to think of safeguarding actions, considering cultural asset holders' protagonism in the whole operational chain of safeguard procedures and in heritage communication.

Keywords: Traditional and Folk Culture, Social Museology, Heritage Management, Heritage Administration.

LISTA DE SIGLAS

ACD	Ação Cultural Descentralizada
ACI	Associação Comercial e Industrial de São José dos Campos
AEASJC	Associação dos Engenheiros e Arquitetos de São José dos Campos
ATP	Museu de Artes e Tradições Populares
CECP	Centro de Estudos da Cultura Popular
CEF	Comissões Estadual de Folclore
CDFB	Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
COMPHAC	Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural
CFB	Constituição Federal Brasileira
CNF	Comissão Nacional de Folclore
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CNRC	Centro Nacional de Referências Culturais
COFEM	Conselho Federal de Museologia
COMUSE	Coordenação de Museologia Social e Educação
CPC	Centro Popular de Cultura
CTA	Centro Técnico Aeroespacial
DEMU	Departamento de Museus e Centros Culturais
DIM	Divisão de Iconografia e Museus
DPH	Departamento de Patrimônio Histórico
DPHAN	Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
DPMus	Departamento de Processos Museais
ERPLAN	Escritório Regional de Planejamento do Estado de São Paulo
FCCR	Fundação Cultural Cassiano Ricardo
FCPT	Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
FUNDACI	Fundação Arte e Cultura de Ilhabela
GPH	Gerência de Patrimônio Histórico
GTPI	Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial
IBECC	Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICOM	Conselho Internacional de Museus
ICOMOS	Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
IDART	Departamento de Informação e Documentação Artística
IEV	Instituto de Estudos Valeparaibanos
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
INF	Instituto Nacional de Folclore
INPE	Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico Nacional
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
LIF-SJC	Lei de Incentivo Fiscal à Cultura de São José dos Campos
MAV	Museu de Antropologia do Vale do Paraíba
MCP	Movimento de Cultura Popular
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MIC	Ministério da Indústria e do Comércio
MRE	Ministério das Relações Exteriores
MF-SJC	Museu do Folclore de São José dos Campos
MINC	Ministério da Cultura

MINOM	Movimento Internacional para uma Nova Museologia
MHN	Museu Histórico Nacional
MP	Museu Paulista
MRE	Ministério das Relações Exteriores
NOPH	Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica
OAB-SJC	Ordem dos Advogados do Brasil – São José dos Campos
OEI	Organização dos Estados Iberoamericanos
PCH	Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas
PEP	Programa de Educação Patrimonial
PNC	Plano Nacional de Cultura
PNSM	Plano Nacional Setorial de Museus
PNM	Política Nacional de Museus
PNPI	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial
PPGMus	Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia
ProAC	Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo
PRONASCI	Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania
Pró-Memória	Fundação Nacional Pró-Memória
PNSM	Plano Nacional Setorial de Museus
PM	Programa Memórias
PPM	Programa Pontos de Memória
RBF	Revista Brasileira de Folclore
RSP-VP	Revelando SP - Vale do Paraíba
SBM	Sistema Brasileiro de Museus
SEF	Sociedade de Etnografia e Folclore
SOH	Secretaria de Obras e Habitação
SPAN	Serviço do Patrimônio Artístico Nacional
SPHAN	Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SPMA	Secretaria de Planejamento e Meio Ambiente
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIP	Universidade Paulista
UNITAU	Universidade de Taubaté
UNIVAP	Universidade do Vale do Paraíba

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Localização de Ilhabela / São Paulo / Brasil 128
Figura 2 – Localização da região do Vale do Paraíba / São Paulo / Brasil 150
Figura 3 – Localização da cidade de São José dos Campos / Vale do Paraíba .. 169
Figura 4 – São José dos Campos e seus equipamentos culturais 170
Figura 5 – Área urbana de São José dos Campos / SP 173
Figura 6 – Inventário de referências culturais (“Cartas para Santana”) 179
Figura 7 – Contexto institucional do Programa Memórias 183
Figura 8 – Estrutura operacional de cada Unidade de Preservação 183
Figura 9 – Áreas de abrangência e categorias de pesquisa 184

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Ilhabela no século XIX 129
Imagem 2 – Congada de Ilhabela na Festa de São Benedito (Déc. de 1940) 132
Imagem 3 – Congada de Ilhabela na Festa de São Benedito (2011) 135
Imagem 4 – Procissão do Mastro (2011) 138
Imagem 5 – Cartaz da Semana da Cultura Caiçara em Ilhabela/SP (2011) 140
Imagem 6 – Ucharia de São Benedito (2011) 143
Imagem 7 – Ucharia de São Benedito (2011) 144
Imagem 8 – Programa do X Festival da Cultura Paulista Tradicional 146
Imagem 9 – Publicação “A Congada de São Benedito” / FUNDACI 147
Imagem 10 – Produção de figuras de barro em São José dos Campos/SP 154
Imagem 11 – Ponto de Difusão - Figureiros de São José 160
Imagem 12 – Ponto de Difusão - Ação Educativa 161
Imagem 13 – Divulgação da exposição na Câmara Municipal 162
Imagem 14 – Divulgação da exposição no Café da Madre 163
Imagem 15 – Vivência Transmissão de Saberes – Casa do Idoso Leste / SJC 164
Imagem 16 – Oficina de Modelagem (escola pública / SJC) 165
Imagem 17 – Roda de Conversa (Encontro Regional de Figureiros /FCCR) 165
Imagem 18 – Repercussão na mídia (Jornal O Vale / SJC) 167
Imagem 19 – Roda de Conversa (Casa de Cultura Eugênia da Silva / FCCR) .. 177
Imagem 20 – Exposição (Casa de Cultura Eugênia da Silva / FCCR) 177

SUMÁRIO

Lista de Siglas..... 11
Lista de Figuras..... 13
Lista de Imagens..... 14
Introdução 16
Capítulo 1 – Cultura Popular: de folclore a patrimônio imaterial..... 26
1.1 A sociologia do folclore e a hierarquização dos saberes..... 28
1.2 A ideologia política da cultura popular ou a “cereja do bolo”..... 38
1.3 A antropologia do patrimônio ou unindo os pontos de cultura e de memória..... 51
Capítulo 2 - Processos museológicos: do museu ao museal 69
2.1 Do colecionismo ao museu: o paradigma “custodial-tecnicista” 70
2.2 Cultura material e a musealização do popular..... 79
2.3 Do museu à Museologia: teoria sem perder de vista a prática..... 98
2.4 Museologia Social: nova “imaginação museal” no Brasil contemporâneo. 111
Capítulo 3 – Estratégias de autogestão patrimonial – três casos para estudo 124
3.1 Congada de Ilhabela na Festa de São Benedito 126
3.2 Santo de Casa – Tecnologias Populares 149
3.3 Programa Memórias 168
Considerações Finais 187
Referências Bibliográficas 195
Anexos 210

INTRODUÇÃO

Este trabalho procura investigar estratégias de preservação de referências culturais em contextos de culturas tradicionais e populares, observando seus limites e potencialidades sob o ponto de vista da autogestão patrimonial; busca problematizar os princípios conceituais ligados aos movimentos renovadores da Museologia e sua aplicação em diferentes contextos de motivação e gestão, considerando os enunciados e os fazeres museológicos, assim como as políticas públicas de salvaguarda, no que se refere ao reconhecimento do protagonismo dos detentores dos bens culturais na administração de suas memórias. Para isso, propomos lançar um *olhar museológico* sobre três experiências concretas de gestão patrimonial, realizadas em modelos híbridos e em diferentes esferas institucionais, a fim de aproximá-las das discussões teórico-conceituais e identificar as reciprocidades metodológicas nos procedimentos preservacionistas.

Embora revelados em fenômenos estranhos ao campo museológico, ou seja, que não se conformam em modelos consagrados e institucionalizados, esses processos culturais parecem articular *informação*, *memória* e *cultura* e colocar em relevância social os repertórios culturais identificados na relação *comunidade, território e patrimônio*. O reconhecimento desses processos – ao mesmo tempo fato museal e fenômeno museológico – pode contribuir para se pensar ações de preservação, considerando o protagonismo dos detentores dos bens culturais em toda a cadeia operatória dos procedimentos de salvaguarda e de comunicação patrimoniais.

Antes, porém, é preciso registrar que as reflexões que estimularam a presente pesquisa são oriundas da experiência prática, ou seja, da ação cultural[1] vivenciada durante meu percurso profissional em contextos formais e de ativismo. Com formação acadêmica em Comunicação Social, minha inserção neste universo temático se deu quando integrei, durante quatro anos, a equipe de gestão administrativa do Museu do Folclore de São José dos Campos/SP[2] (MFSJC),

---

[1] Conceito segundo o qual se busca "criar e/ou organizar as condições necessárias para que as pessoas inventem seus próprios fins e se tornem assim sujeitos da cultura e não seus objetos" (COELHO NETO, 1989, p.14).

[2] O Museu do Folclore de São José dos Campos/SP (MF-SJC) foi criado em 1987, por um grupo de pessoas ligado à Comissão Municipal de Folclore, da Fundação Cultural Cassiano Ricardo (FCCR) – órgão público responsável pela política cultural da cidade - por meio de recursos advindos da Lei de Incentivo Fiscais do município (LIF-SJC); em processo coordenado pela folclorista Angela Savastano,

experiência que me permitiu uma visão privilegiada do cenário e do cotidiano do fazer museal. Em 2009, após me desligar da equipe do MF-SJC, participei, com um grupo formado por profissionais de diversas áreas, do processo de criação de uma associação cultural, o Instituto Ecocultura de Educação Patrimonial[3]. Desde então, atuo junto ao Instituto Ecocultura na produção de suas ações, com abrangência no Vale do Paraíba e Litoral Norte paulistas. A necessidade de pensar as práticas, e também produzir informação sobre elas, nos motivou a buscar reflexão teórica nos estudos que vinculam Cultura Popular e Museologia.

No Brasil, nos anos finais do século XIX, enquanto as culturas populares estavam sendo gestadas na pluralidade e na diversidade das dinâmicas sociais, a elite brasileira olhava para fora, tentando ser europeia e, assim, "todo o ideário republicano se consolidou na prevalência do saber erudito sobre o popular" (VILELA, 2015). A partir dos primeiros anos e, mais intensamente, após a segunda metade do século XX, quando ainda se configurava o cenário das Ciências Sociais no país, as representações e os usos do popular como resposta aos anseios de uma unidade nacional marcam a história cultural brasileira. Alguns intelectuais do período se ocuparam em estudar o folclore nacional, em inventariar as manifestações culturais das classes populares, dando subsídios a movimentos político-científicos e à criação de instituições culturais com a finalidade de selecionar, classificar e guardar acervos que julgavam representar grupos populares específicos.

No entanto, a historicidade de algumas instituições culturais criadas a partir desse período evidencia ações tutelares e protecionistas, indicando a ausência de participação ativa dos produtores culturais de segmentos populares na representação de suas referências identitárias. Nesse sentido, cabe indagar: quais foram os indicadores de memória selecionados pelas instâncias oficiais de preservação e com quais critérios? Quais as ênfases e os vetores que orientaram a formação de acervos materiais e o que comunicam? Como se tem lidado com a

---

aluna, na época, de Rossini Tavares de Lima, diretor da Escola de Folclore de São Paulo e presidente da Comissão Paulista de Folclore. Atualmente o MF-SJC é mantido pela FCCR e gerido pelo Centro de Estudos da Cultura Popular (CECP), organização social da sociedade civil, por meio de convênio firmado entre as partes.

[3] De acordo com seu Estatuto Social, o Instituto Ecocultura de Educação Patrimonial tem como proposta "sensibilizar olhares para o reconhecimento dos diversos aspectos do patrimônio, com ênfase nas tradições populares; para tanto, desenvolve ações em três eixos programáticos: Práticas Educativas (não formais); Difusão Cultural (produção de exposições, audiovisuais, publicações etc.); e Assessoria Técnica (planejamento e mobilização de recursos para a implantação de projetos socioculturais)" (ESTATUTO SOCIAL, 2009).

diversidade das culturas populares no âmbito das políticas públicas de preservação e na ocupação dos lugares oficiais de memória? E, como síntese das questões apresentadas, qual o papel da Museologia nos processos de salvaguarda das manifestações culturais que conferem valor identitário às comunidades tradicionais e populares? Entendendo a Museologia, segundo Guarnieri (1990), como o estudo da "*relação profunda* entre o *Homem*, sujeito que conhece, e o *Objeto*, parte da *Realidade* à qual o Homem também pertence e sobre a qual ele tem o poder de agir" (GUARNIERI, [1990], 2010, p.204. grifos da autora).

Para o desenvolvimento deste trabalho, duas pesquisas serviram de referência por apresentarem afinidades temáticas e oferecerem elementos para um ajuste de foco na delimitação da abrangência do presente estudo. As pesquisas de Viana (2002) e de Cerqueira (2016) nos ajudaram a compreender o contexto de formação de coleções relacionadas às culturas tradicionais e populares em museus históricos, museus de estado e entre colecionadores, no nordeste brasileiro; e, em território paulista, tendo como foco as coleções Missão de Pesquisas Folclóricas e a do Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, respectivamente. Tais coleções, abrigadas em lugares oficiais de guarda da memória social, são resultantes e foram organizadas em torno de interesses de estudo e de interpretações do nacional; sua historicidade revela o olhar estrangeiro da seleção e que estão intimamente ligadas à trajetória de intelectuais de influência social e política, que marcaram o debate conceitual em torno das tradições populares no Brasil.

De outro prisma, que não o das coleções de testemunhos materiais, podemos pensar as manifestações das culturas tradicionais e populares como acervos vivos de repertórios em movimento. Inseridas no amplo universo das culturas populares, as manifestações tradicionais, também chamadas de "cultura de raiz" ou "folclore", ainda hoje presentes no cotidiano brasileiro, vêm percorrendo uma trajetória de resistência na disputa por espaço na memória social[4] - seus protagonistas preservaram os sentidos que lhes eram essenciais, mas também souberam atualizá-

[4] Nildo Viana (2006, p.10) ressalta que "existe uma luta pela memória e os principais agentes desta luta são as classes sociais e os seus representantes intelectuais. Tanto na esfera das representações cotidianas ("senso comum") quanto na do pensamento complexo, esta luta se faz presente. Tal como colocou certa vez Adorno, o esquecimento facilita a reprodução, ou seja, ele defende a recordação do holocausto enquanto forma de evitar sua repetição. As diversas abordagens do passado (tanto das representações cotidianas quanto do pensamento complexo, principalmente a historiografia) estão envolvidas neste processo. Mas esta luta não termina aí e ocorre também em torno da definição de memória e suas determinações".

las, incorporando novos elementos numa dinâmica própria de rupturas e continuidades.

Reconhecidas “recentemente” pelo poder oficial, seguindo orientação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)[5], essas manifestações tradicionais populares adquiriram *status* em âmbito mundial de “patrimônio imaterial”. A partir daí, outros discursos e atores sociais vêm sendo incorporados ao processo de construção de referências que dão sentido ao patrimônio, na busca de sua apropriação e legitimação. É consenso entre os especialistas que atuam na área que o lidar com o intangível impõe novas questões no trato com o patrimônio, e estas questões passam essencialmente pela gestão dos procedimentos de sua salvaguarda e comunicação.

De forma mais ampla, especialistas e leigos concordam que museus são instituições privilegiadas na abordagem da memória e da identidade cultural. No Brasil, as instituições museológicas foram sendo criadas conformadas em modelos europeus associados ao processo de colonização, a partir de leituras e interpretações da cultura e da identidade nacionais; e, portanto, inseridas no domínio cultural das elites intelectuais e econômicas brasileiras (CHAGAS, 2003). Um prédio, coleções e um público intelectualizado justificavam as ações atribuídas às instituições museológicas: selecionar, reunir, guardar e expor testemunhos materiais a fim de realizar estudos e consagrar determinadas narrativas; ou seja, um processo que pode ser entendido como um “dispositivo de caráter seletivo e político, impregnado de subjetividades, vinculado a uma intencionalidade representacional e a um jogo de atribuição de valores socioculturais” (*Ibidem*, p.18).

Entretanto, a partir dos anos 1980, e, especialmente, após os anos 1990, observam-se no país ecos de um movimento de renovação no campo dos museus e da Museologia que contribuíram “para a ampliação da museodiversidade brasileira” (*Ibidem*, p.5). Em função de mudanças ocorridas nas sociedades, principalmente na Europa nas décadas de 1960 e 1970, surgiram movimentos sociais questionadores das normas estabelecidas[6], exigindo maior democratização das instituições políticas,

---

[5] Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003) e Convenção sobre a Proteção da Diversidade das Expressões Culturais (2005) - Conferência Geral, UNESCO, Paris.

[6] “O movimento variou muito de pais a país, embora compartilhasse de muitas vontades comuns, como a democratização da universidade, a quebra do controle do Estado sobre a cultura, a recusa ao imperialismo das grandes potências e, grande ponto de união, o repúdio à guerra do Vietnã. As manifestações se atinham, de início, (...) dentro das áreas das universidades. Em 1968, contudo, o

educacionais e culturais; e, nesse contexto, o papel social dos museus foi duramente criticado, desencadeando um movimento de revisão/renovação no campo museológico em sua perspectiva teórica e aplicada.

A IX Conferência Geral realizada na França pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) e pela UNESCO, em 1971, com o tema “O museu a serviço do homem, hoje e amanhã”, e a Mesa Redonda de Santiago do Chile ocorrida em 1972, sob o tema “O papel dos museus na América Latina de hoje”, são eventos reconhecidos como marcos fundadores do movimento de renovação no campo dos museus; que estabeleceu suas bases conceituais na década 1970, e, na década seguinte, se fortaleceu durante o I Ateliê Internacional Ecomuseus/Nova Museologia, acontecido em Quebec, no Canadá, em 1984; sendo constituído formalmente no ano seguinte, em 1985, como Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM). O fato é avaliado como “divisor de águas no campo museal” (CHAGAS; GOUVEIA, 2014, p.12).

Nesse cenário, verifica-se também a ampliação do conceito de patrimônio, que passa a ser considerado na sua integralidade, ou seja, nas dimensões natural e cultural, material e imaterial, contribuindo ainda mais para a ampliação do campo de atuação museológica. A ideia de uma instituição distante, elitista e colecionista, se contrapõe a do “museu integral” (termo cunhado na Mesa Redonda de Santiago do Chile), que se caracteriza não apenas por estar aberto ao público, mas também a serviço da sociedade, estabelecendo diálogos com base em uma noção expandida de patrimônio, considerando a vida cotidiana e a mudança de público *visitante* para público *participante*. Esses conceitos ampliados, mais tarde, vão respaldar uma nova linha de atuação museológica, a Museologia Social ou a Sociomuseologia[7].

No Brasil, em função do período ditatorial, só a partir dos anos finais da década de 1980, com o processo de redemocratização do país, esses debates chegam ao universo museológico brasileiro e algumas experiências em torno da memória social, sobretudo as que envolviam segmentos sociais populares, se

---

movimento ganha às ruas, de forma particularmente organizada e violenta em Paris (...)” (SUANO, 1986, p. 58).

[7] Segundo Chagas e Gouveia (2014, p.14), os termos Museologia Social e Sociomuseologia foram registrados oficialmente – sendo Sociomuseologia pela primeira vez - em um mesmo documento (Ordem de Serviço nº 27/93 – Instituto Superior de Matemática e Gestão), fazendo referência a um mesmo campo de estudo e de intervenções sociais. Assim, para a elaboração deste trabalho, adotaremos os termos como sinônimos, embora haja discussões em torno de suas definições.

identificam com os conceitos alargadores do campo de atuação museológica, dialogando com o movimento internacional de renovação.

Em São Paulo, destacamos as experiências resultantes da atuação dos museólogos paulistas Júlio Abe e Waldisa Rússio Camargo Guarnieri; o primeiro coordenou a equipe de concepção de um museu de percurso na cidade de Salto, no interior paulista, no final da década de 1980; e a segunda, desenvolveu vários projetos na área de museus, com ênfase na sua contribuição para a formação profissional e para a construção do pensamento museológico em sua perspectiva científica, no Brasil e no exterior.

Dentre as iniciativas pioneiras, destacamos também a experiência, desde 1983, do Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica (NOPH) com o "Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro", que posteriormente passou a se apresentar como "Ecomuseu de Santa Cruz", no Rio de Janeiro; tendo à frente a museóloga Odalice Priosti; a experiência de Santa Cruz se tornou referência para estudos internacionais vinculados aos preceitos da Nova Museologia.

Nas décadas posteriores, surgiram, e logo ganharam repercussão internacional, iniciativas museológicas preocupadas em inserir o protagonismo e a representatividade de segmentos historicamente excluídos desse universo, como o Museu da Pessoa (1991), em São Paulo; o Museu da Maré (2006) e o MUF - Museu de Favela (2008), ambos no Rio de Janeiro; e, mais recentemente, o Muquifu – Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos (2012), em Belo Horizonte. Em estudo recente, apresentado à Universidade de São Paulo (USP), Suzy da Silva Santos (2017) registra em sua pesquisa - "Ecomuseus e museus comunitários no Brasil: estudo exploratório de possibilidades museológicas" - o surgimento destas tipologias de museus desde o início da década de 1960, apresentando um crescimento tímido entre as décadas de 1960 e 1990. Entretanto, a autora assinala um aumento significativo nos últimos dezesseis anos, entre os anos 2001 e 2017[8], nos mais diversos contextos; o fato reflete, por um lado, a vocação do campo museológico

[8] Em seu recorte de pesquisa, composto por 196 experiências (entre ecomuseus e museus comunitários), Santos, S., (2017) identificou a criação de 35 iniciativas museológicas de base comunitária, de 1961 a 2000, ou seja, por um período de quase quarenta anos; nos anos 2001 a 2017, passaram a existir mais 137 iniciativas ancoradas na Museologia Social; sem levar em conta as 24 iniciativas que não apresentaram a informação do seu ano de criação. Desse quadro, juntas, as regiões Norte, Centro-oeste e Sul, somam 49 iniciativas; na região Nordeste, foram identificadas 85; e na Sudeste, 65 experiências museológicas comunitárias (SANTOS, S., 2017, p.214).

para a interdisciplinaridade e, por outro, o recente avanço das políticas culturais no país.

A partir dos anos 2000, assistimos no Brasil a concretização de importantes medidas no âmbito das políticas públicas de cultura. Pelo impacto que estas causaram no cenário da produção cultural, mais especificamente no campo das culturas populares e dos museus - focos de nosso interesse - elegemos os marcos legais do período como balizas para o recorte temporal da pesquisa, ainda que tenhamos que recorrer a décadas anteriores para sua contextualização histórica.

A criação, em 2000, no âmbito do Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico Nacional (IPHAN), do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e a instituição do Registro como instrumento legal de preservação patrimonial; assim como a implantação de uma rede nacional de Pontos de Cultura, que culminou na Política Nacional de Cultura Viva (PNCV), instituída por lei em 2014, deram respaldo jurídico a novas abordagens no trato com as culturas tradicionais e populares. Em 2003, durante seu discurso de posse como Ministro da Cultura, na primeira gestão presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva (2003 a 2006), Gilberto Passos Gil Moreira apresenta sua visão de cultura, trazendo à tona aspectos conflituosos do ponto de vista social. Diz ele:

> O que entendo por cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta "classe artística e intelectual". Cultura, como alguém já disse, não é apenas "uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos". Nem somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com as suas hierarquias suspeitas. Do mesmo modo, ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra "folclore". Os vínculos entre o conceito erudito de "folclore" e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. "Folclore" é tudo aquilo que não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa é produzido por gente inculta, por "primitivos contemporâneos", como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual. Os ensinamentos de Lina Bo Bardi me preveniram definitivamente contra essa armadilha. Não existe "folclore" o que existe é cultura (DISCURSO MINISTRO, 2003)[9]

No campo dos museus destacamos a implantação da Política Nacional de Museus (PNM), em 2003; a criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), em 2009, autarquia vinculada ao Ministério da Cultura, com seu Departamento de Processos Museais (DPMus); a consolidação da PNM com o lançamento do Plano

[9] “Leia a íntegra do discurso de posse de Gilberto Gil”. Folha de São Paulo (*on line*). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml> Acessado em: 16 jan. 2011.

Nacional Setorial de Museus (PNSM), em 2010; e, em 2017, a instituição oficial do Programa Pontos de Memória (PPM), visando o desenvolvimento de políticas públicas aplicáveis a ações vinculadas à Museologia Social.

Tais programas e políticas, ao reconhecerem iniciativas de autogestão cultural nos mais diversos contextos socioeconômicos, acabaram por evidenciar, por um lado, a potencialidade dos movimentos organizados em torno da memória popular e, por outro, os limites no trato com a pluralidade e a diversidade das culturas populares no âmbito das tradicionais instituições museológicas brasileiras. Desta perspectiva, o então Ministro da Cultura Gilberto Gil, ainda em seu discurso de posse, sinalizou como deveriam ser entendidas as ações do Governo Federal no âmbito do Ministério da Cultura, nos anos que se seguiriam: um “exercício antropológico aplicado” para “avivar o velho e atiçar o novo” e, finalizando, resumiu:

> aqui será o espaço da experimentação de rumos novos. O espaço da abertura para a criatividade popular e para as novas linguagens. O espaço da disponibilidade para a aventura e a ousadia. O espaço da memória e da invenção (DISCURSO MINISTRO, 2003).

Para o exercício de aproximar teoria e prática, elegemos como *locus* da pesquisa três fenômenos/experiências inseridos no universo das culturas tradicionais e populares; e realizados no Vale do Paraíba e no Litoral Norte do estado de São Paulo - foco geográfico de nossa atuação profissional e por isso mesmo nos permite uma abordagem para além do etnográfico, ainda que esse aspecto esteja presente na historicidade dos fenômenos.

Sob o ponto de vista que estamos aqui buscando articular, o presente trabalho não é, ou não pretende ser, um estudo sobre os fenômenos apresentados, mas se desenvolve a partir deles. Antes, toma por objeto de análise as estratégias metodológicas de gestão patrimonial vistas sob a ótica da reorganização do campo de atuação museológica. Pretende ser, portanto, um estudo de método; na tentativa de compreender as estratégias de preservação utilizadas e refletir sobre os limites e as potencialidades dessas iniciativas comunitárias no campo da gestão patrimonial - sobretudo daquelas que contam se não com o protagonismo ao menos com a participação ativa de seus detentores.

Para isso, o presente trabalho está estruturado em Introdução, Capítulos 1, 2 e 3 e Considerações Finais, itens sucedidos por Referências Bibliográficas e

Anexos. No primeiro capítulo, o exercício teórico se propôs a refazer um caminho que nos permitiu refletir sobre os contextos de desenvolvimento dos *princípios conceituais* e das *práticas metodológicas*, na perspectiva da gestão do patrimônio cultural, voltados para o foco de nosso interesse – cultura tradicional e popular – o que nos ajuda a identificar as formas de *enquadramento* e de *tratamento* que foram estabelecidas em processos de longa duração, relacionando-as às políticas públicas no campo da cultura. Assim, para a apreensão desses estudos recorremos, principalmente, à produção teórica de Vilhena (1997), Ortiz (2006) e Rocha (2009); e, no que diz respeito às mediações em políticas públicas patrimoniais, aos autores Sant'Anna (2006), Torelly (2012) e Chuva (2012), dentre outros.

No segundo capítulo a pesquisa buscou subsídios teóricos que auxiliassem a construção do "olhar museológico", que, segundo Maria Cristina Oliveira Bruno (2017)[10], coincide com o processo de formação da convicção sobre o objeto museal. Assim, num primeiro momento, em uma abordagem retrospectiva, a investigação se ocupou da historicidade da instituição museu e dos processos que acionaram ações de preservação da memória popular. Com esse intuito, inicialmente, nos apoiamos nas produções acadêmicas de Barbuy (1995), Viana (2002) e Cerqueira (2016), visando compreender os diversos contextos de musealização do popular; e, em seguida, nas discussões teóricas de Cerávolo (2004), Araújo (2012), Duarte Cândido (2013) e Duarte (2013), entre outros, buscando compreender os percursos da Museologia enquanto disciplina científica em formação e seus movimentos renovadores. Ainda neste capítulo, buscamos respaldo conceitual na produção teórica dos museólogos Maria Cristina Oliveira Bruno (2000), Mario Chagas (2003) e Maria Célia Teixeira Moura Santos (2014). Registramos, também, a contribuição das recentes pesquisas de Monteiro (2016), Silva Santos (2017) e Pereira (2018), na abordagem de políticas públicas para o setor museal e na reflexão em torno do salto museológico observado na esfera governamental no cenário contemporâneo.

No terceiro capítulo apresentamos os contextos e os recortes patrimoniais onde se inserem os três casos para estudo: a *Congada de Ilhabela na Festa de São Benedito*, manifestação cultural-devocional realizada há mais de dois séculos pelos congueiros nativos do município-arquipélago brasileiro Ilhabela/SP; o projeto *Santo*

[10] Informação verbal transmitida pela Profª. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno, durante disciplina "Planejamento museológico: da Museologia Tradicional à Sociomuseologia", ministrada no primeiro semestre de 2017, no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia PPGMus/USP.

de Casa – Tecnologias Populares, realizado por grupo formado por agentes culturais e artesãs figureiras de São José dos Campos/SP; e, por fim, o *Programa Memórias*, ação institucional do setor público municipal, que visa estimular a participação dos munícipes na identificação das referências culturais que compõem a geografia cultural também da cidade de São José dos Campos. Para o quadro panorâmico apresentado, na perspectiva da historicidade de cada fenômeno, nos apoiamos nos trabalhos de Merlo (2005), Aquino (2013) e Silva & Takamatsu (2014), respectivamente; ao mesmo tempo, a partir dos três casos concretizados em modelos híbridos e em diferentes esferas institucionais, buscamos estabelecer diálogos com as produções acadêmicas de Brandão (2004), Arantes (2006) e Nascimento & Scifoni (2010). Cada fenômeno/experiência nos proporcionou distintas reflexões, tendo como ponto central as questões ligadas aos procedimentos de salvaguarda e de comunicação, ou seja, às ações relacionadas à cadeia operatória museológica; nesse sentido, recorremos, fundamentalmente, à produção teórica de Bruno (2000 e 2011).

Além da pesquisa bibliográfica, a metodologia se ocupou também da análise de documentos oficiais produzidos em âmbitos institucionais, isto é, decretos, leis, cartas, recomendações, entre outros, produzidos por instituições governamentais e também àqueles resultantes de eventos vinculados às áreas abrangidas pela pesquisa. Cabe registrar também as fontes utilizadas pela presente pesquisa: entrevistas semiabertas, realizadas entre os anos 2009 e 2012, com membros da comunidade de congueiros de Ilhabela; acervos disponíveis em arquivos públicos e particulares; e documentação (propostas, projetos, relatórios, planilhas etc.) produzida no âmbito da gestão dos fenômenos Santo de Casa - Tecnologias Populares e Programa Memórias.

Nas considerações finais, após retomarmos a temática tratada nos capítulos, apontamos algumas questões relacionadas com a intenção tão somente de indicar caminhos para futuras investigações, cientes da necessidade de incursões teóricas mais abrangentes e de observação densa dos fenômenos que nos despertaram para uma museologia popular, inserida no cotidiano das comunidades. Por fim, cabe lembrar, nas palavras de Renato Almeida que “uma pesquisa não visa, não deve visar, a uma resposta, mas favorecer meios para as respostas, direi mesmo até para formular [nov]as perguntas” (ALMEIDA *in* LIMA *et al*, 1969, p.9).

Capítulo 1 - Cultura Popular: de folclore a patrimônio imaterial

Buscando delinear um recorte patrimonial mais amplo, Cultura Popular, campo onde se inserem os fenômenos a serem estudados na presente pesquisa, verificou-se a necessidade de conhecer, ao menos em alguns de seus aspectos, a historicidade dos conceitos que, gradativamente, construíram no Brasil o campo discursivo e a narrativa oficial em torno das expressões culturais de cunho tradicional e popular. Folclore, cultura popular, referência cultural e, mais recentemente, bem cultural de natureza imaterial – são termos e expressões que identificam repertórios culturais que seguem despertando interesse e sendo considerados enquanto focos de ações institucionais e objetos de processos de patrimonialização.

A trajetória de construção desses olhares sobre as tradições populares coincide com a historicidade e o percurso de alargamento da própria noção de patrimônio cultural; que, por sua vez, surge no contexto europeu do final do século XVIII e traz em si a consolidação dos conceitos de nação e de nacionalidade, assim como o reconhecimento dos direitos fundamentais do homem (TORELLY, 2012). As discussões em torno desses conceitos alcançaram o Brasil apenas no final do século XIX, e, mais concretamente, nas primeiras décadas do século XX. Com o início da industrialização e o crescimento urbano, a valorização da nacionalidade se torna essencial para a estruturação de um projeto de país. Ortiz (2006) afirma que, em diferentes épocas e sob diferentes aspectos, as questões relacionadas à cultura brasileira e à identidade nacional sempre estiveram profundamente ligadas a uma reinterpretação do popular, o que justifica a inserção e a apropriação do tema em múltiplos contextos de motivação e interesse.

De acordo com Rocha (2009), fazendo referência à epistemologia de Georges Canguilhem, o conceito “comporta um valor cognitivo na medida em que orienta o olhar e o processo de interpretação do pesquisador na observação dos fenômenos” (ROCHA, 2009, p.220). Nesse sentido, intelectuais e artistas brasileiros[11] desempenharam papel relevante na produção, no intercâmbio e na articulação de

[11] Entre eles: Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freire, Carlos Drummond de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Cândido Portinari entre outros; com ênfase para as atuações de Mário de Andrade, Rodrigo Mello Franco de Andrade e Lucio Costa, que juntos constituíram o “principal pilar de estruturação do IPHAN” (Torelly, 2012) e, mais tarde, Aloísio Magalhães com sua contribuição para a renovação conceitual na Instituição.

conteúdos simbólicos, desencadeando processos de mediação a partir dos quais interpretam as manifestações das culturas populares em função de concepções estéticas e políticas, ou seja, de acordo com seus interesses ou de grupos sociais aos quais estejam vinculados (CERQUEIRA, 2016).

No âmbito do patrimônio cultural, esses processos de mediação - entremeados por permanências, singularidades e inovações, resultaram em ações institucionais, movimentos sociais e em políticas públicas, considerando ora mais ora menos as manifestações das culturas tradicionais e populares nos processos de legitimação do projeto de construção da nacionalidade e da identidade brasileiras.

Considerando que os conceitos alteram e ampliam seu significado ao longo do tempo, observamos a necessidade de determinar uma periodicidade que nos auxiliasse na reconstrução desse caminho. Rocha (2009)[12], adotando uma abordagem histórico-estrutural, nos ajuda a pensar a formação conceitual do campo Cultura Popular, no Brasil, a partir da identificação de três fases constitutivas desse processo e vincula a cada uma delas um sentido: entre as décadas 1920 e 1960, “Sociologia do folclore”; de 1960 a 1980, “Ideologia política”; e, a partir dos anos de 1990, “Antropologia do patrimônio”. No entanto, o autor mesmo adverte que são partes de processos de longa duração e, apesar de sinalizarem pontos de ruptura e mudanças de sentido, também indicam traços de continuidade. Assim, ao propor “uma reflexão epistemológica sobre o conceito de cultura popular e suas relações com o folclore e o patrimônio imaterial” (ROCHA, 2009, p.221), o autor reconhece que estes termos integram

> estudos com uma longa história de críticas, trocas e disputas entre pesquisadores filiados a abordagens modernas ou tradicionais pela hegemonia da área. Por tais razões, este campo não está circunscrito a uma única área de conhecimento, embora encontre receptividade no pensamento antropológico. Assim, pode-se pensar a cultura popular como uma “região epistemológica” privilegiada no interior das Ciências Humanas e Sociais, a qual faz fronteira com outros objetos e campos de conhecimento, ficando muito próxima das questões abordadas pelos estudos do folclore, do patrimônio cultural e da cultura nacional (ROCHA, 2009, p.220).

[12] Gilmar Rocha é doutor em Ciências Humanas - Antropologia Cultural (IFCS-UFRJ) e professor de Antropologia do Departamento de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Publicou o artigo “Cultura Popular: do folclore ao patrimônio”, na revista Mediações, v. 14, n.1, p. 218-236, Jan/Jun 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/download/3358/2741> Acessado em: 14 jan. 2011.

1.1 A sociologia do folclore e a hierarquização dos saberes

Durante as incursões realizadas para a pesquisa de campo, observamos com bastante frequência que ao mencionar a palavra folclore para nos referirmos às manifestações da cultura tradicional, acabávamos por gerar um mal-estar entre seus produtores e mantenedores, que se apressavam em esclarecer que o que realizam não é folclore, entendendo que o termo desvaloriza e desqualifica suas expressões culturais; principalmente as relacionadas à religiosidade. O fato exemplifica o já tão debatido desgaste semântico do termo "folclore" e como seu aspecto pejorativo ganhou dimensões tais no Brasil, que se torna difícil reverter a conotação negativa que assumiu nesse processo[13].

Os estudos sobre as tradições populares no contexto europeu têm registro desde meados do século XVIII, sendo os ingleses os fundamentadores da compreensão sobre folclore no mundo ocidental (ORTIZ, 1992). Preocupados em "salvar" o que acreditavam estar fadado a desaparecer frente às transformações sociais – que estenderam a divisão entre cultura erudita e popular a outros níveis da realidade social, como, por exemplo, o rural e o urbano, o oral e o escrito, o tradicional e o moderno (ROCHA, 2009) – alguns intelectuais identificaram no universo popular, "nas festas, na poesia, nos jogos, nas músicas e nas danças das classes subalternas, não só uma forma de resistência cultural, senão um sistema cultural de preservação do '*espírito do povo*' - base de muitos nacionalismos emergentes" (*Ibidem*, p.219). No entanto, de acordo com Ortiz (1992), nesses primeiros estudos verifica-se uma sistematização incipiente das informações, tendo como principal característica a tentativa de compilação e ordenamento do material recolhido; sem, contudo, sugerir um método consistente de pesquisa e direcionados por uma curiosidade em relação ao estranho, ao bizarro e às antiguidades.

[13] Não é nosso objetivo o detalhamento dos estudos de folclore no país, mas apresentar alguns aspectos desta trajetória que concorreram para o quadro que hoje se apresenta. Frade (2004) afirma, em seu artigo Evolução do Conceito de Folclore e Cultura Popular, que "as múltiplas compreensões da tradição/folclore, somadas aos fatos ocorridos nos anos finais da década de cinquenta, levaram o termo, até então usado indistintamente por cientistas sociais, a causar mal estar entre alguns, adquirindo um teor negativo, o que ainda hoje ocorre" (Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore, 2004, p.53). Para um entendimento maior da gênese destes estudos no Brasil, ver também, entre outros, VILHENA, 1997.

No Brasil, nos anos finais do século XIX, quando ainda se configurava o cenário social brasileiro, já se observa na produção de intelectuais[14] o interesse em estudar as tradições populares, despertados por um "sentimento de identidade, mesmo que ainda tênue" (VILHENA, 1997, p.81), o que, mais tarde, vai inaugurar uma tradição de folcloristas e articuladores do movimento que buscou institucionalizar no país os estudos nessa área.

O período entre as décadas de 1920 e 1960, considerando a periodização e os sentidos propostos por Rocha (2009), é marcado pela "disputa metodológica entre os estudos folclóricos e a emergente sociologia paulista, a respeito da autoridade e legitimidade científica do campo" (ROCHA, 2009, p.221). De fato, na história da formação das Ciências Sociais no Brasil observa-se a atuação de alguns intelectuais[15] que dedicaram parte de sua produção teórica ao folclore e às tradições populares; sem, entretanto, conseguirem a inserção e o reconhecimento dessa área de estudos no meio acadêmico. Por outro lado, a atuação de alguns desses intelectuais[16] resultou na considerável inserção do tema como "um item significativo da agenda de política cultural do país nas esferas federal, estadual e mesmo municipal" (VILHENA, 1997, p.42). Para Vilhena, entre outros fatores, "a inexistência de uma estrutura institucional que garantisse uma relativa autonomia em relação ao plano político contribuiu para a 'marginalização' dos estudos de folclore" (*Ibidem*, p.193).

A bibliografia que trata o tema no período é unânime em destacar as ações realizadas no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, por um grupo de intelectuais tendo à frente Mário de Andrade, que idealizou pelo menos dois projetos de grande relevância para os estudos na área: a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF), que funcionou entre os anos de 1936 a 1939; e a elaboração do anteprojeto considerado referência central para o Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que cria o então Serviço do Patrimônio Artístico Nacional

---

[14] Dentre os precursores desses estudos no Brasil, figuram nomes como o de Silvio Romero (1851-1914), Euclides da Cunha (1866-1909) e Nina Rodrigues (1862-1906); a produção desses intelectuais, ainda que pautados em diferentes paradigmas, vão influenciar na formação do pensamento social no país (ORTIZ, 2006).

[15] Arthur Ramos, Roger Bastide, Florestan Fernandes e Luiz da Câmara Cascudo; intelectuais movidos pela necessidade de construção de um *ethos* nacional e, mais ou menos, identificados com o movimento folclórico nascente (VILHENA, 1997).

[16] Amadeu Amaral (1875-1929), Mário de Andrade (1893-1945), Renato Almeida (1895-1981) entre outros.

(SPAN)[17] e institui o mecanismo jurídico de preservação, com a finalidade de organizar a proteção do patrimônio histórico e artístico em território nacional.

Mário de Andrade circulava no universo das Ciências Humanas ainda em formação no país, dialogando com intelectuais ligados a diferentes correntes do pensamento, o que indica a inexistência naquele momento de fronteiras bem definidas entre o domínio acadêmico e o profissional (CERQUEIRA, 2016). Crítico à falta de cientificidade das pesquisas folclóricas de então, que considerava como "praga do amadorismo" (*Ibidem*), Andrade empreendeu ações de formação a interessados e técnicos[18] do setor público junto à Divisão de Expansão Cultural do Departamento, buscando a especialização do trabalho de pesquisa, ciente da necessidade de se constituir um olhar etnográfico sobre a cultura popular. Em função disso, criou a Sociedade de Etnografia e Folclore, tendo à frente de sua diretoria a etnóloga Dina Lévi-Strauss[19]. A capacidade de Mário de Andrade em transitar por diferentes áreas do conhecimento (CERQUEIRA, 2016), aliado a um cenário político favorável pelo envolvimento e esforço de um grupo de amigos intelectuais[20], possibilitou a execução de um "projeto de política cultural considerado inovador para os anos 1930, em que o estudo era etapa inicial do planejamento" (*Ibidem*, p.39), se constituindo em "um raro momento de conjunção da teoria e da prática, resultando, além de estudos, em ações de políticas públicas" (*Ibidem*, p.41). Segundo Cerqueira,

> esse foi um dos raros momentos na história da administração pública brasileira em que os intelectuais ligados às instituições de ensino e pesquisa estavam envolvidos na execução de um plano de governo, não apenas como mentores, mas também como gestores das políticas e dos equipamentos públicos (CERQUEIRA, 2016, p.39).

---

[17] Anteprojeto encomendado pelo ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema a Mário de Andrade, e que teria dado subsídios ao Decreto-lei nº 25, de 1937, proposto por Rodrigo Melo Franco de Andrade, para a criação do SPAN, atual IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

[18] Entre os técnicos ligados à atuação de Mário de Andrade, figuram nomes como Oneyda Alvarenga e Luiz Saia, que vão dar importante contribuição para a continuidade do trabalho de Mário de Andrade, conforme Cerqueira (2016).

[19] A etnóloga Dina Lévi-Strauss mantinha vínculos com o Museu Etnográfico do Trocadero, em Paris, o que pode indicar a influência da instituição francesa nos trabalhos desenvolvidos no âmbito do Departamento de Cultura de São Paulo (CERQUEIRA, 2016), como veremos mais à frente.

[20] "O fato é que, nos anos 1930, diferentes intelectuais com seus mais diversos perfis, *mediadores simbólicos*, com diferentes formações, têm em comum a urgência de *pensar* o nacional e *repensar* o Brasil" (HEIZER *apud* CHAGAS, 2015, p.13, grifos da autora). No círculo frequentado por Mário de Andrade, destacam-se: Sergio Milliet, Rubens Borba de Morais, Paulo Duarte e Fábio Prado.

As viagens etnográficas realizadas pelo escritor modernista, entre os anos de 1927 a 1929, fortaleceram seu interesse pela realidade cultural brasileira, dando a ele aporte para a construção simbólica da nação; para isso, Mário de Andrade vai buscar referências, “sem uma distinção conceitual muito nítida, no folclórico, no colonial, no ‘primitivo’, no etnográfico, no popular, nos arcaísmos que sobrevivem na diversidade de tradições” (CHAGAS, 2015, p.65). Não porque representam a totalidade da realidade brasileira, mas justamente por exprimirem um fragmento, uma parcela, um aspecto isolado dessa realidade (MELLO, 1980 *apud* CHAGAS, 2015).

Ainda como gestor público municipal, Mário de Andrade realizou projetos de mapeamento[21] das manifestações tradicionais e populares no Norte e Nordeste do país, viagens etnográficas denominadas “Missão de Pesquisas Folclóricas”, ocorridas em 1938, revelando seu olhar ampliado para o território nacional e sua ambição em pensar a identidade brasileira a partir das bases culturais dos grupos étnicos que integravam a sociedade (CERQUEIRA, 2016). Segundo Chuva (2012), a experiência das expedições etnográficas para a realização dos inventários e seus desdobramentos no âmbito do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo vão dar subsídios ao modernista para a “construção de uma *metodologia de conhecimento* da cultura brasileira” (CHUVA, 2012, p.150, grifo nosso), fundamentando as concepções de arte, cultura e patrimônio que comporiam seu anteprojeto para a criação do SPAN (CHAGAS, 2015).

Ainda hoje referência para estudos na área, o anteprojeto apresentado por Mário de Andrade revela um conceito amplo de arte - “muito próxima do conceito de cultura como a totalidade da herança social” (CHAGAS, 2015, p.90) e uma noção abrangente de patrimônio abarcando o bem tangível e intangível, ou seja, concebido “em todas as vertentes e naturezas, sendo que o Estado deveria estar pronto para uma atuação integradora” (*Ibidem*, p.151). Referindo-se à abrangência conceitual do anteprojeto de Mário de Andrade, Torelly (2012) denomina-o como “inovador e visionário”, ao antecipar abordagens que só bem mais tarde seriam consideradas, mesmo no âmbito internacional.

---

[21] Mapeamento etnográfico denominado “Missão de Pesquisas Folclóricas”, realizado em 1938, por meio de gravações em disco, fotografias e filmes, dando origem a importante coleção pública (CERQUEIRA, 2016).

> Conceitos como o de arte ameríndia e popular, bastante abrangentes, incluindo o que hoje denominamos de saberes, fazeres e falares, bem como o de paisagem cultural – sem ainda receber esta denominação –, estão nele presentes, o que lhe confere impressionante contemporaneidade após tantos anos. As sementes lançadas irão germinar ao longo das últimas oito décadas, antecipando em vários aspectos – especialmente na dimensão imaterial – as iniciativas e convenções da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), referência internacional na preservação do patrimônio cultural, criada em 1946 (TORELLY, 2012, p.5)

Para o modernista, arte "é uma palavra geral, que neste seu sentido geral significa a habilidade com que o engenho humano se utiliza da ciência, das coisas e dos fatos" (ANDRADE, 2002, p.278); assim, utiliza o termo arte como principal chave de um sistema de classificação octogonal, por meio do qual propõe organizar o patrimônio artístico nacional em oito categorias distintas: arqueológica, ameríndia, popular, histórica, erudita nacional, erudita internacional, aplicada nacional e aplicada internacional. Propõe também a criação de quatro livros de tombo e quatro museus temáticos. Interessante observar aqui sua preocupação com a criação de museus nacionais e locais, que levassem em conta a multiplicidade, a diversidade e, até mesmo, as contradições da cultura brasileira, pensados por ele como "museus vivos", não apenas como espaço expositivo, mas "*locus* de ação" e de "ensinamento ativo", contando, inclusive, com a participação popular (CHAGAS, 2015). O fato sinaliza para a atualidade de suas propostas e de suas questões no campo museológico[22]. Entretanto, à frente de seu tempo, "o seu discurso é o discurso da utopia, ou do sonho, que procura, através das frestas existentes no seio dos organismos estatais, materializar-se sem, no entanto, alcançar êxito" (CHAGAS, 2015, p.89).

De acordo com Chuva (2012), relativizando a versão oficial sobre a supremacia do pensamento de Mário de Andrade nas ações do Estado quando da criação do SPAN, órgão federal responsável pelas políticas públicas de preservação cultural, "os campos do patrimônio e do folclore tiveram suas trajetórias apartadas na origem" (CHUVA, 2012, p.151); este não teria sido abarcado, na sua totalidade, no processo de concretização da instituição, refletindo caminhos em diferentes direções: de um lado o patrimônio e de outro o folclore. O Decreto-lei nº 25/1937 de criação do SPAN se atém tão somente à materialidade evidente, definindo como

[22] Sobre o pensamento museológico do escritor modernista e sua contribuição para o Decreto-lei nº 25/1937, ver: CHAGAS, Mario. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*, 2ª ed. Chapecó-SC, 2015.

patrimônio histórico e artístico nacional o “conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico e etnográfico, bibliográfico ou artístico” (BRASIL, 1937).

Nesse contexto, Chuva (2012) ressalta a importância de uma reflexão sobre a noção de patrimônio cultural historicamente construída no Brasil, sobretudo aquela que orientou o desenvolvimento de políticas públicas no âmbito do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), marcadas pelo predomínio de ações de preservação calcadas na monumentalidade e na excepcionalidade, cuja relevância seria representativa apenas de alguns segmentos da sociedade, tendo nessa trajetória a hegemonia das áreas de Arte, Arquitetura e História. De fato, observa-se um conjunto de ações privilegiadas nos processos de tombamento do chamado patrimônio de “pedra e cal” em detrimento da memória popular, não a incorporando às práticas de proteção e nem ao rol de bens passíveis de serem patrimonializados. A autora chama a atenção, ainda, para a complexidade do contexto político e acadêmico-científico dos anos 1930, considerando que as áreas do conhecimento estavam em processo de constituição com as primeiras universidades; vários campos se dividiam em especializações num ambiente de lutas por autonomia e de circulação de diferentes concepções de patrimônio. Assim,

> embora diferentes grupos estivessem preocupados em conhecer e preservar a cultura brasileira e em construir uma identidade nacional (...) (...), as relações entre eles apontaram para tensões e disputas que, ao longo do tempo, definiriam as noções apropriadas pelas áreas de conhecimento que se estruturavam, tornando-se aparentemente nativas a tais campos. Bom exemplo são as associações correntes feitas entre patrimônio histórico e artístico e arquitetura, cultura popular e antropologia (CHUVA, 2012, p.149).

Corroborando com o que afirma a autora, Chagas (2015), buscando responder à questão da inexistência de pesquisas que abordem o pensamento de Mário de Andrade sob a ótica museológica, aponta para alguns elementos que também ilustram as tensões e disputas que permearam a organização do campo cultural no Brasil - e que reverberam até os dias atuais. Para o museólogo, entre os fatores que dificultaram “uma maior aproximação pelo viés museológico da obra marioandradiana” (CHAGAS, 2015, p.100), estão: a tendência dos chamados “profissionais do patrimônio” em tratar separadamente as áreas do patrimônio e a

dos museus, - estando a atuação de Mário de Andrade atrelada ao SPAN, portanto ligada ao patrimônio e entendida como fora do âmbito dos museus; e a "militância cultural e polêmica do poeta modernista" aliada a seu pensamento complexo referente à "origem social do bem cultural a ser musealizado". Sua conceituação de bem cultural é integradora, ou seja, "para ele o monumento de pedra e cal é um bem cultural, mas são igualmente bens culturais a técnica, o saber fazer, a dança, a música, a mitologia, a religião, a língua, o nome, a vida" (*Ibidem*, p.101). Assim, "o processo de musealização deveria beneficiar igualmente o popular e o erudito, o estético e o histórico" (*Ibidem*); debate que, naquele contexto, sustentado no limiar de forças opostas, não encontrou espaço no campo dos museus e nem do patrimônio.

A atuação de Mário de Andrade como professor, intelectual e gestor público, assim como sua significativa produção direcionada às culturas tradicionais e populares, foi tomada por seus contemporâneos - e ainda hoje o é - como paradigma do trabalho na área, sendo inspiradora para muitas iniciativas. Entre elas, destaca-se a criação, em 1947, da Comissão Nacional de Folclore (CNF)[23], como uma das comissões temáticas do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) organizada no Ministério das Relações Exteriores (MRE) para ser representante brasileira na UNESCO.

Com a criação e atuação da CNF, assim como a ampliação em nível nacional das ações de sua cúpula com a instituição das Comissões Estaduais de Folclore (CEF)[24], intelectuais ligados a diferentes áreas do conhecimento se ocuparam em estudar o folclore regional e inventariar as manifestações culturais de segmentos populares, dando subsídios a movimentos político-científicos e à criação de instituições culturais com a finalidade de selecionar, classificar e guardar acervos que julgavam representar grupos sociais específicos (VILHENA, 1997). Iniciativas advindas de várias regiões do país, desencadeadas pela convocação da CNF em função de sua preocupação com o desaparecimento das expressões tradicionais

[23] Presidida por Renato Almeida, que participou do movimento modernista do Rio de Janeiro e que manteve com Mário de Andrade correspondência entre os anos de 1936 a 1941, a CNF atendia a uma recomendação da UNESCO que, no contexto do pós-guerra, entendia o folclore como um instrumento de compreensão entre os povos. "O Brasil de então se orgulhava de ser o primeiro país a atender a recomendação da UNESCO no sentido da criação de uma comissão para tratar do assunto" (CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p.76).

[24] "A organização da CNFL, com sua estrutura capilarizada, permitiu estender um esforço de proteção a diversos pontos do país. O comando, porém, saía sempre do centro para o qual convergiam todos os fios dessa *network*: a CNFL" (VILHENA, 1997, p.186).

populares frente à modernização da sociedade brasileira, procuravam investir esforços na sua documentação e registro, a fim de “salvar” o que ainda existia. Assim, registraram-se com riqueza de detalhes os passos da dança, a música cantada, os contos recolhidos, a indumentária usada; os artefatos; as receitas culinárias etc. Quando possível, os objetos eram recolhidos e guardados em um museu criado para esse fim. Os folcloristas – em nome da ciência, mas a serviço de sua própria expectativa – pensavam estar, assim, eternizando aquilo que, supunham, estaria fadado a desaparecer[25].

No entanto, os debates desenvolvidos nos encontros e congressos nacionais realizados a partir da criação da CNF ainda refletiam a necessidade de definições e delimitações mais claras referentes ao objeto e ao campo de estudo, na tentativa de traduzir para o contexto brasileiro o termo folclore: “usos e costumes do povo”; “cultura espontânea”; “expressões das classes subalternas”; enfim, sentidos vários que já apontavam também para a possibilidade de múltiplas leituras e, consequentemente, diversos enfoques.

Desse modo, a falta de embasamento científico, ressentido até mesmo pelos principais articuladores do movimento, assim como a postura de muitos que se ocupavam da pesquisa folclórica, contribuiu para que os estudos de folclore fossem questionados pela academia por sua falta de rigor científico, teórico e metodológico (VILHENA, 1997), relegando-os ao diletantismo e,

> no plano dos estereótipos, o folclorista se tornou o paradigma de um intelectual não acadêmico ligado por uma relação romântica ao seu objeto de estudo, que estudaria a partir de um colecionismo descontrolado e de uma postura empiricista” (VILHENA, 1997, p.22).

Com o objetivo de buscar a sistematização dos estudos de folclore e imprimir na área uma orientação mais científica, em resposta ao julgamento que questionava sua autoridade e a legitimidade de seu campo de estudo - discurso crítico de sociólogos e antropólogos incomodados com a vizinhança de sua área de pesquisa, os folcloristas ingressaram em um acirrado debate entre seus pares buscando conceituar de maneira mais eficaz seu objeto de estudo e definir mais claramente

[25] A ideia de que as expressões da tradição popular estavam fadadas ao fim e “(...) essa atenção apaixonada aos mais ínfimos detalhes na descrição da cultura folclórica brasileira tem precedentes na história dessa área de estudos, a qual se origina dos estudos de ‘antiguidades populares’, que William Thoms, em sua famosa carta (1848), explicitamente decidiu batizar de *folk-lore*” (VILHENA, 1997, p.178).

um domínio próprio e exclusivo de seu campo de atuação. Entretanto, a tentativa de definir o "fato folclórico"[26] e delimitar a abrangência de seus estudos, registrada na Carta do Folclore Brasileiro[27], em 1951, documento elaborado durante o I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, colaborou ainda mais para a crescente imprecisão em relação aos limites do próprio objeto a ser estudado. Assim, segundo esse documento, constituem o "fato folclórico"

> as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa ou filosófica.
>
> São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular (CFB, 1951).

Os aspectos definidores do objeto de estudo relacionados à "aceitação coletiva", "anonimato", "tradicional" e "popular" despertaram polêmicos debates, principalmente em relação à tradicionalidade que, aos olhos de muitos, conflitava com o caráter dinâmico identificado nas pesquisas de campo, já apontando para a ambiguidade que o termo sugere (FRADE, 2004). Outro fator indicado por Vilhena (1997) é que a ampliação da abordagem, na perspectiva da pesquisa folclórica, continuaria a "não incluir os aspectos sociais ou culturais que circundam os processos registrados pelos folcloristas" (VILHENA, 1997, p.149). Assim, o tempo mostrou ser apenas mais um dos fatores determinantes na dinâmica da cultura e também que seriam necessários novos instrumentos conceituais que possibilitassem abordagens mais alargadas no tratamento das culturas tradicionais e populares.

Durante o VIII Congresso Brasileiro de Folclore, ocorrido em Salvador – BA, em 1995, após quatro décadas da primeira versão do documento, os folcloristas realizaram uma releitura de sua Carta do Folclore Brasileiro, "ditada pelas transformações da sociedade brasileira e pelo progresso das Ciências Humanas e Sociais" (CNF, 1995). Representantes de vários estados brasileiros, respaldados pelo documento "Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e

---

[26] "Termo cunhado pelos folcloristas parafraseando "fato social", conceito usado nas discussões de Durkheim, referentes às Ciências Sociais, que, na época, ainda se desenvolvia no país" (VILHENA, 1997, p.139).

[27] Documento que apresenta um conjunto de conceitos e recomendações referentes à proteção, divulgação, documentação e pesquisa do folclore brasileiro.

popular" (UNESCO, 1989), conceituam o folclore, estabelecem linhas de atuação e recomendam ações de proteção à cultura popular. Nesse novo documento, a CNF reconhece os estudos de folclore como "integrantes das Ciências Humanas e Sociais", ressalta que "entende folclore e cultura popular como equivalentes", em sintonia com o que preconiza a UNESCO e também que, "embora a expressão cultura popular seja mantida no singular", entende-se que "existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos" (CNF, 1995).

Ainda na década de 1950, em decorrência do Movimento Folclórico Brasileiro[28] e da influência dos intelectuais envolvidos - que sinalizam para a importância política do tema no cenário nacional -, deu-se a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB)[29], em 1958, órgão do Estado vinculado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), destinado a defender o patrimônio folclórico do Brasil e a proteger as artes populares; entretanto, é importante registrar que a despeito da criação, poucos são os recursos financeiros destinados ao seu funcionamento (OLIVEIRA, 2010).

Chuva (2012) observa o fato de que, embora o novo órgão estivesse vinculado à mesma autarquia federal, a então Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), ambos mantinham ações independentes e "significativa distância entre os grupos de intelectuais envolvidos com as duas esferas de atuação do MEC" (CHUVA, 2012, p.156); evidenciando, assim, no âmbito da administração pública, a divisão entre as vertentes do patrimônio e a do folclore. Esse percurso bifurcado vai acompanhar a trajetória das políticas públicas no campo cultural, como veremos mais à frente, quando a CDFB passa a ser o Instituto Nacional de Folclore (INF), ligado à Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), com atuação paralela à patrimonial. Importante registrar que a diferença de tratamento também se verifica no montante de recursos financeiros disponíveis para cada vertente.

---

[28] "Categoria pela qual os agentes envolvidos designavam o conjunto das iniciativas em prol da 'salvaguarda, estudo e pesquisa do folclore nacional' (III Semana Nacional do Folclore, 1950)" (*in* CAVALCANTI; VILHENA, 1990, p.75).

[29] Criado em 1958, com o nome de Campanha, sua constituição se dá a partir do Movimento Folclórico (1947-1964), articulado por intelectuais brasileiros como Renato Almeida, Edison Carneiro, Joaquim Ribeiro e Manuel Diégues Júnior, para a formação de um órgão que centralizasse o estudo e a preservação das expressões populares (CNFCP, 2008).

1.2 A ideologia política da cultura popular ou a "cereja do bolo"

É possível observar na trajetória dos estudos dedicados à Cultura Popular no Brasil, desde os precursores do final do século XIX, românticos e folcloristas, movimento modernista, passando pela acentuada atuação do Movimento Folclórico Brasileiro, que viveu seu auge entre os anos 1947 e 1964 (VILHENA, 1997), e pelas diversas apropriações nos anos que se seguiram até os dias atuais, que a temática da cultura popular sempre despertou interesse no poder instituído, por seu forte apelo popular e sua pré-disposição em produzir "rumores"[30].

Entretanto, apesar de ser um campo de exploração de políticas mais populistas, não se observava nessa trajetória a efetivação de um programa governamental que fosse além de experiências que, não raro, atendiam tendências modistas e grupos políticos específicos.

A oposição entre os conceitos folclore e cultura popular ocupou o debate intelectual entre as décadas de 1960 e 1980, período marcado, segundo a análise de Rocha (2009, p.221), "pela ampla divulgação do conceito de cultura popular com um sentido acentuadamente político e ideológico". O fato de se associar o folclore à tradição, vinculando-o ao passado e ao atraso, no contexto histórico pelo qual passava a sociedade brasileira, a partir da década de 1950, imbuída na construção do projeto desenvolvimentista, "transformou-o [folclore] no porta-voz de um mundo anacrônico, incompatível com o projeto de construção da nação moderna" (*Ibidem*, p.223). Assim,

> se antes o folclore era visto como parte do processo de construção da nação, a partir da ideologia desenvolvimentista este adquire um sentido negativo. Pode-se dizer, inclusive, que passou a ser visto como uma expressão de atraso cultural (ROCHA, 2009, p.224).

Ortiz (2006) chama a atenção para o fato de ter sido no contexto do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)[31] que se introduziram no debate da cultura

---

[30] Essa ideia está em Vilhena (1997, p.215), referindo-se ao caráter comemorativo que sempre se vincula aos eventos ligados à cultura popular, atraindo grande afluência de públicos e ampla cobertura da imprensa.

[31] O ISEB foi criado por decreto, em 1955, como órgão do Ministério da Educação e Cultura. O grupo de intelectuais que o criou tinha como objetivo o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais, cujos dados e categorias seriam aplicados à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira e deveriam permitir o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional. O ISEB foi um dos centros mais importantes de elaboração teórica de um projeto que ficou conhecido como "nacional-desenvolvimentista"; extinto após o golpe militar de 1964, muitos de seus integrantes, os *isebianos*,

brasileira conceitos como “alienação”, “colonialismo” e “autenticidade” e, para um grupo de intelectuais, cultura popular ganha uma abordagem explicitamente política e com ação performática ligada às artes; acentua-se, então, seu caráter de classe e o “popular” passa a ser o centro do debate. Para este autor, a partir daí,

> rompe-se, desta forma, a identidade forjada entre folclore e cultura popular. Enquanto folclore é interpretado como sendo as manifestações culturais de cunho tradicional, a noção de “cultura popular” é definida em termos exclusivos de transformação. Critica-se a posição do folclorista que corresponderia a uma atitude de paternalismo cultural, para enfim implantar as bases de uma política cultural segundo uma orientação reformista-revolucionária (ORTIZ, 2006 p.71).

Influenciados pelo “pensamento isebiano”, alguns intelectuais do período tomaram partido pela conceituação de cultura popular se contrapondo ao de folclore, sob uma visão ideológica na qual este seria “sinônimo de tradição, no sentido de uma cultura sem mobilidade, cristalizada, alienada, reacionária e, aquele, ao contrário, é movimento, transformação, um meio para se chegar a determinados fins” (FRADE, 2004, p.54). Para Rocha (2009), com o desenvolvimento urbano, embora as manifestações folclóricas convivam com a produção da indústria cultural, “o conceito de cultura popular será profundamente marcado pelas experiências artísticas e percepções políticas desenvolvidas na cidade” (ROCHA, 2009, p.224). O autor pontua ainda que, “paradoxalmente, a politização do conceito de cultura popular acentua a distinção com o folclore ao mesmo tempo disputa com ele a ‘aura’ da autenticidade” (*Ibidem*).

Ainda hoje a questão da delimitação e abrangência dos conceitos cultura popular e folclore pauta debates na área. O antropólogo Arantes (1985) afirma que cultura popular remete

> a um amplo espectro de concepções e pontos de vista que vão desde a negação (implícita e explicita) de que os fatos por ela identificados contemplem alguma forma de saber, até o extremo de atribuir-lhes o papel de resistência contra a dominação de classe (ARANTES, 1985, p.7).

Durante os anos 1960, no contexto de reconstrução do pós-guerra, ocorreram expressivos movimentos sociais e artístico-culturais na Europa e em países latino-americanos, mobilizando artistas, estudantes e intelectuais ligados a diferentes

---

foram exilados do Brasil. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/ISEB> Acessado em 2 ago. 2011.

linhas de atuação e pesquisa. Os questionamentos às instituições e aos modelos estabelecidos em diversos setores da vida social trouxeram novos paradigmas para a área das Ciências Humanas e Sociais e, particularmente, para o campo da arte e da cultura; ampliando conceitos e as possibilidades de abordagens referentes às culturas tradicionais e populares em seus variados aspectos.

No Brasil, o Centro Popular de Cultura (CPC), no Rio de Janeiro, e o Movimento de Cultura Popular (MCP)[32], no Recife, são experiências que refletem bem aqueles contextos de lutas e debates. Intelectuais - como o educador brasileiro Paulo Freire[33] e o sociólogo colombiano Orlando Fals Borda – introduziram no contexto latino-americano um enfoque renovado e de marcada conotação sócio-política com a "educação popular" e, na sua vertente sociológica, a "investigação-ação", respectivamente.

O conceito de investigação-ação surge "no campo da sociologia, como reação aos paradigmas predominantes nas ciências sociais, propondo caminhos alternativos" (GAJARDO, 1999, p.23) ao que era entendido como uma desvinculação entre teoria e prática, sugerindo a distinção entre "ciência dominante" e "ciência popular". Gajardo (1999), citando Borda (1981), explica que a primeira seria entendida "como uma atividade que privilegia a manutenção do sistema vigente", e a segunda

> como conhecimento empírico, prático, de senso comum que tem sido um bem cultural e ideológico ancestral das camadas da base social, o qual lhes permitiu criar, trabalhar e interpretar a realidade predominantemente por meio de recursos que a natureza oferece ao homem" (BORDA, 1981 *apud* GAJARDO, 1999, p.23).

Segundo Gajardo (1999), para este sociólogo, as experiências desenvolvidas a partir do paradigma alternativo, ou seja, baseadas na investigação-ação, surgem como espaço de participação social e, como tal, exigem novas posturas e princípios metodológicos; visando, sobretudo, "entender de dentro a versão de sua própria

---

[32] Participaram do Movimento de Cultura Popular (MCP) artistas e intelectuais como Francisco Brennand, Ariano Suassuna, Hernilo Borba Filho, Abelardo da Hora e outros. O movimento também contou com o apoio de instituições políticas de esquerda como a União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB), entre outras. GASPAR, Lúcia. *Movimento de Cultura Popular.* Pesquisa Escolar Online**,** Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 11 fev. 2012.

[33] Cabe destacar a relação de Paulo Freire com o ISEB, "a filosofia existencialista, o conceito de cultura e de popular orientam diretamente seu método de alfabetização" (ORTIZ, 2006, p.48). O nome do educador também estará ligado aos movimentos renovadores da Museologia, como veremos mais à frente.

ciência prática e de sua reprimida extensão cultural, e buscar formas de incorporá-las a necessidades coletivas mais gerais sem fazer com que percam sua identidade e sabor específicos" (BORDA, 1981 *apud* GAJARDO, 1999, p.24). A maneira como essas experiências evoluíram, introduzindo e projetando novas metodologias de trabalho - como a pesquisa-participante e a investigação-participativa[34] -, traduz um saber acumulado que, com o tempo e em contextos mais amplos, alimenta discussões teóricas em diversas áreas do conhecimento, oferecendo subsídios a práticas

> que confluem para dar corpo a um estilo de trabalho que vê na apropriação coletiva do saber, na produção coletiva de conhecimentos a possibilidade de efetivar o direito que os diversos grupos e movimentos sociais têm sobre a produção, o poder e a cultura (GAJARDO, 1999, p.15).

No âmbito do patrimônio cultural, "o primeiro documento internacional a introduzir no discurso patrimonial a importância da valorização das criações populares foi a Carta de Veneza, em 1964" (IPHAN, 2006, p.121), produzido durante o "II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos", pontuando a necessidade de se reconhecer nos pequenos aglomerados urbanos as "obras modestas" que com o tempo tivessem adquirido "uma significação cultural". Analisando documentos[35] posteriores a este, observa-se que foi por esta via que a cultura tradicional e popular foi abrindo caminho para seu reconhecimento como objeto patrimonial (IPHAN, 2006).

Uma noção mais ampliada de patrimônio cultural, comparada aos documentos precedentes, pode se verificar na Declaração do México, produzida na "Conferência Mundial sobre as Políticas Públicas Culturais", promovida pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS)[36], em 1985. Além dos bens já consagrados, a Declaração inclui "as criações anônimas surgidas da alma popular e o conjunto de valores que dão sentido à vida (...) as obras materiais e não materiais que expressam a criatividade desse povo..." (IPHAN, 2006, p.121).

---

[34] Para saber mais sobre essas práticas, ver: BRANDÃO, C.R. (Org.). *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

[35] "Recomendação relativa à salvaguarda dos conjuntos históricos e sua função na vida contemporânea" (Recomendação de Nairóbi, UNESCO, 1976) e Declaração de Tlaxcala, México. 3º Colóquio Interamericano sobre a Conservação do Patrimônio Monumental "Revitalização de Pequenas Aglomerações" (ICOMOS, 1982).

[36] Organização não-governamental mundial associada à UNESCO

Antes, porém, em 1972, no contexto da UNESCO, em sua Conferência Geral, ocorrida em Paris, é promulgada a “Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural”. O documento apresenta a noção de patrimônio cultural e natural, bem como as diretrizes para a elaboração das formas de trabalho e competências que caberiam aos Estados, no que se refere às formas de proteção, conservação e valorização do patrimônio. De acordo com a Convenção, em seu Artigo 1º, são considerados patrimônios:

> - os monumentos: obras arquitetônicas, esculturas ou pinturas monumentais, objetos ou estruturas arqueológicas, inscrições, grutas e conjuntos de valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência,
> - os conjuntos: grupos de construções isoladas ou reunidas, que, por sua arquitetura, unidade ou integração à paisagem, têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, arte ou da ciência,
> - os sítios: obras do homem ou obras conjugadas do homem e da natureza, bem como áreas, que incluem os sítios arqueológicos, de valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico (UNESCO, 1972).

Segundo Sant’Anna (2006), foi no contexto da divulgação deste documento que se nota uma maior preocupação, no âmbito internacional, em se estudar formas jurídicas de proteção às manifestações da cultura tradicional e popular. Na verdade, explica a autora, o interesse surge em atendimento à reação de alguns países do terceiro mundo, tendo à frente a Bolívia, que questionavam o fato da Convenção de 1972 definir o Patrimônio Mundial apenas em termos de bens móveis e imóveis, conjuntos arquitetônicos e sítios urbanos ou naturais, ou seja, centrado ainda na monumentalidade e na excepcionalidade. A partir desta contestação e da demanda apresentada, inicia-se uma série de estudos envolvendo técnicos da área, a fim de pensar sobre formas jurídicas de salvaguarda de outras tipologias de patrimônio.

Na década seguinte, a UNESCO divulga como resultado desses estudos o documento “Recomendações sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular”, produzido em sua Conferência Geral ocorrida também em Paris, em 1989. Nesse documento, a UNESCO reconhece que a cultura tradicional e popular é parte do patrimônio universal, sendo considerada “um poderoso meio de aproximação entre os povos e grupos sociais existentes e de afirmação de sua identidade cultural” (UNESCO, 1989), definindo-a como

> o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que

> reconhecidamente respondem à expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, as línguas, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes (UNESCO, 1989).

Além da definição acima, o documento traz recomendações referentes à preservação - identificação, conservação, salvaguarda, difusão e proteção das expressões culturais da cultura tradicional e popular, que deve ser "análoga à que se outorga às outras produções intelectuais" (UNESCO, 1989), assim como o estabelecimento dos protocolos para a cooperação internacional entre os Estados-membros. Introduz, dessa maneira, no contexto internacional, o debate acerca da dimensão imaterial do patrimônio e dá as diretrizes para a identificação das expressões culturais, recomendando a implementação de pesquisas em diferentes níveis de abrangência, com a finalidade de

> - elaborar um inventário nacional de instituições interessadas na cultura tradicional e popular, com vistas a incluí-las nos registros regionais e mundiais de instituições desta índole;
> - criar sistemas de identificação e registro (cópia, indexação, transcrição) ou melhorar os já existentes por meio de manuais, guias para recompilação, catálogos-modelo etc., em vista da necessidade de coordenar os sistema de classificação utilizados pelas diversas instituições;
> - estimular a criação de uma tipologia normatizada da cultura tradicional e popular mediante a elaboração de: I) um esquema geral de classificação da cultura tradicional e popular; II) um registro geral da cultura tradicional e popular; III) classificações regionais da cultura tradicional e popular, especialmente mediante projetos piloto de caráter regional (UNESCO, 1989).

No Brasil, as questões em torno da proteção das manifestações da cultura tradicional e popular, como já vimos, estão intrinsecamente ligadas à formação da cultura e da identidade brasileiras. Assim, desde os anos 1930, essa preocupação já estava presente no processo de criação do IPHAN, órgão do Estado responsável pela preservação do patrimônio cultural nacional. Porém, só na década de 1970 se observa uma ação mais efetiva voltada para o segmento das culturas tradicionais e populares no âmbito desta Instituição, agora já consagrada pela prática de proteção de bens culturais móveis e imóveis considerados de excepcional valor histórico e artístico. Apesar do regime autoritário em que vivia o país na época, o campo da preservação patrimonial viveria, em plena ditatura militar, "um ciclo de renovação e

de ampliação conceitual que seriam determinantes no papel do IPHAN até a atualidade" (TORELLY, 2012, p.8).

Nos anos que se seguiram ao golpe militar de 1964, quando foram extintas atividades culturais e pedagógicas consideradas subversivas, o Governo se ressente da ausência de uma política cultural para o país, revelando a existência de um interesse pela cultura como uma frente importante de atuação do Estado (ORTIZ, 2006). Num primeiro momento, na tentativa de produzir uma sensação de continuidade histórica, o Governo recupera paradigmas ligados à tradição e, nesse sentido, o Decreto-Lei nº 56.747, de 17 de agosto em 1965, que institui o "Dia do Folclore" a ser celebrado em território nacional, é significativo na medida em que considera as manifestações da criação popular como "elo valioso" da continuidade tradicional e "fator legítimo" para o reconhecimento da cultura brasileira (BRASIL, 1965). Em seu Artigo 2º diz o texto do Decreto:

> A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro do Ministério da Educação e Cultura e a Comissão Nacional do Folclore do Instituto Brasileiro da Educação, Ciência e Cultura e respectivas entidades estaduais deverão comemorar o Dia do Folclore e associarem-se a promoções de iniciativa oficial ou privada, estimulando ainda, nos estabelecimentos de curso primário, médio e superior, as celebrações que realcem a importância do folclore na formação cultural do país (BRASIL, 1965).

O Decreto é considerado uma vitória pelos integrantes do Movimento Folclórico e, nesse mesmo contexto e sentido, por intermédio de negociações e ligações pessoais e políticas dos intelectuais folcloristas, que buscavam instituições com caráter mais permanente do que a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDBF), deu-se a criação do Museu de Folclore, no Rio de Janeiro, inaugurado em 1968, em plena ditadura militar[37]. Para Oliveira (2010),

> Visto por outro ângulo, a campanha vitoriosa pela criação do Dia do Folclore, as intensas programações comemorativas alusivas à data, que ocupavam semanas e até mesmo todo o mês de agosto, bem como a profusão de museus de folclore criados durante o regime militar, sugerem que o discurso folclórico foi muito bem apropriado pelas instâncias do poder, na alimentação do sentimento de nacionalismo defendido pela liderança do Golpe de 1964. Os ideais folclóricos não representavam uma oposição aos ideais militares, e foram muito bem utilizados pelo novo governo. Embora os conceitos de nacionalismo presentes nos dois grupos fossem diferentes, o

[37] "No período entre 1954 e 1976 foram criados quarenta e quatro museus de folclore pelo país afora com o apoio e incentivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – e certamente todos eles foram utilizados como ferramentas políticas de sobrevivência desses estudos, pelos folcloristas" (OLIVEIRA, 2010, p.7).

> Movimento Folclórico reconheceu, e o regime militar referendou, que museus são fundamentais para a construção e defesa da identidade nacional e para a projeção no futuro, pois expressam e corporificam a vontade de memória de pessoas, organizações e grupos sociais (OLIVEIRA, 2010, p.7).

Entretanto, a sociedade brasileira havia passado por mudanças sociais e econômicas substanciais que iriam orientá-la em direção a um modelo de desenvolvimento capitalista, atingindo todas as áreas da vida social, inclusive a cultural, tornando-a bem mais complexa. De acordo com Ortiz (2006), é nesse contexto que se desenvolve um mercado de bens simbólicos que diz respeito à cultura, quando questões relacionadas à produção, à distribuição e ao consumo de bens culturais são expressas no planejamento de políticas públicas em uma fórmula ideológica condensada em duas dimensões: a diversidade das culturas e a unidade nacional (ORTIZ, 2006).

Nesse quadro se insere a contradição entre o tradicional e o moderno, e outras áreas e agentes públicos e privados concorrerão para a construção de um discurso sobre a cultura, relacionando-a ao desenvolvimento; e "dentro desta perspectiva as categorias 'nacional' e 'popular' serão reelaboradas em função de um discurso que tende a ser o mais globalizante possível" (ORTIZ, 2006, p.125).

No campo do patrimônio cultural, já nos anos 1970, essas mudanças serão sentidas na formulação de políticas públicas de preservação que se pretendem mais abrangentes e surgem em decorrência das novas funções atribuídas ao patrimônio no cenário internacional, vinculadas ao turismo cultural e ao planejamento urbano. Nesse sentido, a criação, em 1973, do Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH)[38], que articula ações em diferentes setores governamentais a fim de fomentar o potencial econômico e turístico das cidades históricas e incluí-las no processo de desenvolvimento urbano, pode ser considerado um marco importante na ampliação do campo de atuação do IPHAN, expandindo a sua capacidade administrativa e financeira (TORELLY, 2012; SANT'ANNA, 2017).

Embora a atuação do IPHAN já estivesse consolidada e reconhecida como prática de preservação no campo do patrimônio histórico e cultural, segundo Torelly (2012), havia uma percepção de que o patrimônio ia além do chamado "pedra e cal" e que, portanto, demandava novos instrumentos capazes de abarcar a diversidade

[38] Programa vinculado a quatro ministérios: Educação e Cultura, Planejamento, Interior, Indústria e Comércio.

cultural do país, principalmente as culturas tradicionais e populares, que se ressentiam da ausência de recursos específicos de preservação no âmbito da instituição (TORELLY, 2012). Começam a surgir, então, a partir de meados da década de 1970, segundo Fonseca (2006),

> indagações sobre quem tem legitimidade para selecionar o que deve ser preservado, a partir de que valores, em nome de que interesses e de que grupos, passaram a pôr em destaque a dimensão social e política de uma atividade que costuma ser vista como eminentemente técnica. Entendia-se que o patrimônio cultural brasileiro não devia se restringir aos grandes monumentos, aos testemunhos da história "oficial", em que sobretudo as elites se reconhecem, mas devia incluir também manifestações culturais representativas para os outros grupos que compõem a sociedade brasileira – os índios, os negros, os imigrantes, as classes populares em geral (FONSECA, 2006, p.85).

É nesse contexto de questionamento e de desenvolvimento econômico e urbano do país, que surge, em 1975, o Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC), subordinado ao Ministério da Indústria e do Comércio (MIC); portanto, fora do âmbito de atuação dos dois órgãos vinculados ao MEC e responsáveis pelo campo cultural no Brasil: o IPHAN e o Instituto Nacional do Folclore (INF), que substituiu o antigo órgão CDFB, ligado à Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), criada também em 1975, para abarcar os projetos voltados ao popular.

Chuva (2012), recorrendo a Miceli (1984), explica que na análise desse autor, "o campo cultural estava dividido em duas frentes: uma *executiva* e outra *patrimonial*" (CHUVA, 2012, p.157, grifos da autora). A primeira refere-se à atuação do então INF, no âmbito da FUNARTE, e a segunda voltada exclusivamente para a preservação de bens arquitetônicos por meio da atuação do IPHAN. Desse modo, o CNRC se coloca como uma terceira frente de atuação no campo da cultura, trazendo à cena um novo olhar sobre a brasilidade e introduzindo a noção de referência cultural - nem identificada com o conceito de patrimônio utilizado pelo IPHAN, centrado na monumentalidade, e nem favorável à noção de folclore que busca o "autêntico" numa visão idealizada de cultura popular, mas próxima às questões em torno da memória popular e da identidade nacional, considerando a diversidade cultural brasileira (CHUVA, 2012; FONSECA, 2006).

Torelly (2012) e Fonseca (2006) nos ajudam a entender o contexto conceitual e os desdobramentos da experiência prática do CNRC, no âmbito das políticas públicas para o patrimônio cultural brasileiro. Novos princípios conceituais exigem

abordagens dialógicas que, por sua vez, resultam em novas posturas e novas metodologias de trabalho.

Para Torelly (2012), o CNRC e as experiências dele decorrentes significaram uma renovação conceitual no campo da preservação do patrimônio cultural ao introduzir conceitos “capazes de reconhecer significados e de promover a salvaguarda e o acautelamento de uma variedade de manifestações que não encontravam respaldo nos instrumentos de gestão, então vigentes, como o tombamento” (TORELLY, 2012, p.8). O autor destaca a figura de Aloísio Magalhães como “pensador, formulador e gestor” do CNRC e sua eficiente atuação como articulador dos agentes envolvidos.

Sob a liderança do *designer*, museólogo e empresário pernambucano Aloísio Magalhães, um grupo de agentes ligado à prática institucional e política e vinculado a setores econômicos e de planejamento, procura conciliar cultura e desenvolvimento na articulação de recursos vindos de convênios intersetoriais, com o objetivo de “traçar um sistema referencial básico para a descrição e análise da dinâmica cultural brasileira” (SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1980), em colaboração com organismos formais e não formais - nacionais e internacionais.

Segundo Fonseca (2006), as noções de bem e de referência cultural, formuladas na experiência do Centro, reconhecem a diversidade das práticas culturais inseridas em múltiplos contextos sociais; e que os valores atribuídos a estes bens e práticas são intrínsecos aos diferentes indivíduos e grupos que as detêm e realizam, ou seja, tornam-se bem e referência cultural pelo seu sentido de identidade e seu poder de memória - numa perspectiva antropológica de cultura, interessam os processos e os sentidos construídos e não só seus resultados materiais. Fonseca (2006) afirma que “nessa perspectiva, os sujeitos dos diferentes contextos culturais têm um papel não apenas de *informantes* como também de *intérpretes* de seu patrimônio cultural” (FONSECA, 2006, p.89, grifos da autora) e ressalta que a noção de referência cultural proposta e utilizada nos trabalhos desenvolvidos pelo CNRC pressupõe

> a produção de informações e a pesquisa de suportes materiais para documentá-las, mas significa algo mais: um trabalho de elaboração desses dados, de compreensão da ressemantização de bens e práticas realizadas por determinados grupos sociais, tendo em vista a construção de um sistema referencial da cultura daquele contexto específico. Nesse processo, a situação de diálogo que necessariamente se estabelece entre

> pesquisadores e membros da comunidade propicia uma troca de que todos sairão enriquecidos: para os agentes externos, valores antes desconhecidos virão ampliar seu conhecimento e compreensão do patrimônio cultural; para os habitantes da região, esse contato pode significar a oportunidade de recuperar e valorizar partes do seu acervo de bens culturais e de incorporá-los ao desenvolvimento da comunidade (FONSECA, 2006, p.94).

Desse modo, os princípios conceituais que embasaram as metodologias de trabalho no CNRC promoveram naquele período um olhar mais ampliado para o patrimônio cultural brasileiro. Para Torelly (2012) e Chuva (2012), as formulações do CNRC recuperam a noção ampla e integradora de patrimônio cultural proposta no anteprojeto de Mário de Andrade na década de 1930, que já considerava o popular no rol de bens culturais a serem preservados; contudo, ao lançar luz no que até então estava latente e considerado esparsamente pelas políticas patrimoniais, Aloísio Magalhães e suas ideias de referências culturais da brasilidade (identidade nacional) indicaram novos, mais amplos e diversos rumos na experiência prática de salvaguarda das culturas tradicionais e populares, sendo fundamental para tanto a "inclusão dos grupos sociais como sujeitos no processo de seleção do patrimônio cultural" (CHUVA, 2012, p.163).

Ao mesmo tempo, ao considerar a centralidade da cultura para o desenvolvimento social e econômico do país e, sobretudo, dos diversos grupos formadores da cultura nacional, conferindo às "manifestações culturais um caráter dinâmico, processual e transformador" (TORELLY, 2012, p.9), Aloísio Magalhães e a experiência do CNRC contribuíram para inserir no debate cultural valores como qualidade de vida, proteção ao meio ambiente, criatividade popular e direito à memória. As várias dimensões da cultura permitiram articular diferentes discursos e visões acerca do patrimônio, justificando ações políticas, nem sempre coerentes, em um momento de crise econômica e de rearranjo na estrutura institucional do Estado.

Em 1979, Aloísio Magalhães assume a frente da agora Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), subordinada ao MEC; incorporando a ela o Programa das Cidades Históricas (PCH) e a Fundação Nacional Pró-Memória (PRÓ-MEMÓRIA), criada para abranger os projetos do CNRC, a Funarte, assim como várias outras instituições culturais. Tais mudanças,

> além dos aspectos inerentes à racionalização administrativa e econômico-financeira, foi realizada com a expectativa de que as diferentes visões conceituais do IPHAN e CNRC, auxiliados pela capacidade financeira e técnica do PCH, fossem capazes de fazer frente aos desafios de

> implementar uma política de preservação do patrimônio cultural, ampliada em sua dimensão temporal e territorial, e que além de se integrar à vida econômica e social do País e às demais políticas públicas, estivesse menos apegada às noções tradicionais de excepcionalidade, arte e história (TORELLY, 2012, p.9).

No entanto, segundo Chuva (2012), a reestruturação institucional, que acabou por unificar as frentes de trabalho no campo cultural – a patrimonial e a executiva – trouxe para o interior do SPHAN na sua diretriz patrimonial um clima de disputa, levando em consideração que o CNRC atuava conceitualmente mais próximo à vertente executiva, ou seja, aos projetos voltados à memória popular e mantidos pela FUNARTE. Assim,

> o campo do patrimônio absorveu tensões para seu interior, tornando-se a arena privilegiada de conflitos onde se confrontaram posições e visões de patrimônio diversas, por vezes antagônicas, que passaram a concorrer também por hegemonia e por recursos (CHUVA, 2012, p.160).

Após a morte prematura de Aloísio Magalhães, em 1982, o projeto político de reconhecimento da diversidade cultural no campo do patrimônio sofre uma gradual descontinuidade[39]; ainda que o reflexo de seu legado possa ser sentido durante toda a década de 1980 nos processos de tombamento do IPHAN, quando foram reconhecidas referências culturais até então desconsideradas nas políticas públicas ligadas ao patrimônio, “apesar de seu caráter experimental e não sistemático” (SANT’ANNA, 2006, p.15). Nesse sentido, segundo Torelly (2012), o tombamento pioneiro do Terreiro da Casa Branca, *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, de Salvador, em 1984, é considerado um marco na atuação do IPHAN - gerando polêmica entre especialistas e técnicos em torno da eficiência do instrumento - na medida em que aplica o instrumento jurídico de proteção a um “bem não ligado à tradição luso-brasileira, cuja expressão material não se enquadrava nos critérios de excepcionalidade então vigentes” (TORELLY, 2012, p.11) e, também, por reconhecer o candomblé como manifestação cultural significativa para parcelas da sociedade brasileira[40].

---

[39] Em 1990, no primeiro ano de governo de Fernando Collor de Mello, a Fundação Nacional Pró-Memória é extinta.

[40] Além do Terreiro da Casa Branca, *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, de Salvador, são exemplos também desse período os processos de tombamento dos seguintes bens: Fábrica de Vinho de Caju em João Pessoa, também em 1984; os vestígios do Quilombo de Palmares, em Alagoas em 1986; e as edificações da zona central de Antônio Prado em 1990, no Rio Grande do Sul (FONSECA, 1996).

É também no contexto dessas experiências que a Assembleia Nacional Constituinte de 1988 promulga a nova Constituição Federal Brasileira (CFB). Nela, em seus Artigos 215 e 216, que tratam da cultura em âmbito constitucional, é ratificada “uma noção ampla e plural da identidade brasileira, trazendo para a cena jurídico-política a noção de bens culturais de natureza imaterial” (CHUVA, 2012, p.161). O texto constitucional reconhece os direitos culturais de todos os cidadãos brasileiros, assim como a responsabilidade do Estado em garantir o apoio, o incentivo, a valorização e a difusão das manifestações culturais, sobretudo das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras. De acordo com o Artigo 216 da CFB 88, constituem patrimônio cultural

> os bens de *natureza material e imaterial*, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nas quais se incluem:
> I – as formas de expressão;
> II – *os modos de criar, fazer e viver;*
> III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
> IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
> V – conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988, grifos nossos).

Ainda no Artigo 216, a CFB 88 registra a necessidade de colaboração entre Estado e sociedade na tarefa de promover e proteger o patrimônio cultural brasileiro, apontando as formas pelas quais isso deva ser feito, “por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de *outras formas de acautelamento* e preservação” (BRASIL, 1988, grifos nossos).

Os debates envolvendo agentes públicos e intelectuais de várias áreas das Ciências Humanas e Sociais - mais especificamente, Antropologia, Sociologia e Comunicação -, no Brasil e fora dele, resultaram no alargamento conceitual das noções de cultura e patrimônio cultural. O documento da UNESCO, já citado anteriormente, “Recomendações sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular”, produzido durante a Conferência Geral ocorrida em Paris, em 1989, pode ser considerado um indicativo dessa tendência internacional para um enfoque mais antropológico e global das diferentes culturas do mundo (LÉVI-STRAUSS, 2006).

No entanto, os preceitos extraídos dos documentos vinculados aos organismos internacionais, assim como do texto constitucional da CFB 88, por si só não são capazes de mudar a realidade. Seria necessário criar instrumentos jurídicos

e administrativos específicos de proteção que regulamentassem as ações de salvaguarda referentes ao que se convencionou chamar de bens culturais de natureza imaterial, como chama a atenção Fonseca:

> Entretanto, o cumprimento do preceito constitucional implica em regulamentação no que diz respeito à preservação dos bens culturais de natureza imaterial, para os quais instrumentos de proteção de caráter restritivo, como é o tombamento, são inadequados. É preciso criar formas de identificação e de apoio que, sem tolher ou congelar essas manifestações culturais, nem aprisioná-las a valores discutíveis como o de autenticidade, favoreçam a sua continuidade (FONSECA, 2006, p.86).

Nessa perspectiva, a experiência do CNRC e sua noção de "referência cultural" promoveram uma inflexão no campo da gestão do patrimônio cultural - ao ampliar a percepção de bens culturais e considerar a *participação social* na dinâmica de atribuição de valor e significado – subsidiando, mais tarde, a construção de políticas públicas e de procedimentos aplicados a um "saber construído" e não a um "saber dado" (IPHAN, 2006).

1.3 A antropologia do patrimônio ou unindo os pontos de cultura e de memória

Segundo ROCHA (2009), a partir dos anos 1990, e "depois de um longo período de hegemonia da Sociologia no campo das Ciências Sociais no Brasil e de ideologismo político da cultura popular no período pós-60" (p.229), verifica-se uma aproximação da antropologia com o folclore. Citando Peirano (1992) e Oliveira (2008), o autor observa que as discussões acerca do patrimônio imaterial, que ganharam fôlego a partir desse período, coincidem também com o processo de ressignificação do conceito antropológico de cultura, entendido como um sistema simbólico que estrutura e orienta as ações humanas. Nesse sentido,

> a reanálise dos estudos folclóricos tem merecido, atualmente, uma atenção toda especial dos antropólogos. Sem cair no romantismo que caracterizam os estudos folclóricos passados, o que muda nessa nova abordagem da cultura popular à luz do conceito de patrimônio imaterial é a tentativa de restituir ou de dar voz ao "povo" (ROCHA, 2009, p.230).

Embora a ideia de se instituir uma política de Estado voltada para a proteção, preservação e valorização dos bens simbólicos gerados no âmbito das culturas

tradicionais e populares estivesse presente no anteprojeto de Mário de Andrade, em 1936, - no contexto do nascimento do IPHAN - e estabelecida na Constituição Federal Brasileira, de 1988 (Artigos 215 e 216), somente no final dos anos 1990 verificam-se avanços significativos na implementação de instrumentos jurídicos e de medidas mais sistemáticas de salvaguarda voltadas para o segmento popular. Ainda que a preocupação com a documentação, a preservação, a promoção e a difusão dessas manifestações culturais se traduzisse na atuação de instituições públicas como o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), ligado à FUNARTE, herdeiro da CDFB e originário da Comissão Nacional de Folclore, estas se ressentiam de reconhecimento e de formas de acautelamento na esfera pública patrimonial.

Nesse sentido, a Carta de Fortaleza, documento resultante do seminário internacional “Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção”, realizado em Fortaleza, em 1997, em comemoração aos 60 anos do IPHAN, pode ser considerada um marco nesta direção. Técnicos e especialistas representantes de diversas instituições públicas e privadas, retomando uma discussão histórica no campo cultural brasileiro, se reuniram com o objetivo de estabelecer diretrizes para a criação de instrumentos legais e administrativos visando atender à CFB 88, no que se refere à preservação das manifestações culturais “em toda a sua complexidade, diversidade e dinâmica (...), com especial atenção àquelas referentes à cultura popular” (CARTA DE FORTALEZA, 1997).

A Carta de Fortaleza, documento elaborado em plenária pelos participantes do seminário, é composta por considerações, propostas, recomendações e moções. As considerações levaram em conta: a crescente demanda pelo reconhecimento e preservação da diversidade do patrimônio cultural brasileiro; o papel central do IPHAN, em nível nacional, na identificação, documentação, proteção, fiscalização, preservação e promoção do patrimônio cultural; as dimensões material e imaterial do patrimônio cultural conforme determina a CFB 88; e, por fim, considerou-se a necessidade de se instituir uma forma específica de instrumento jurídico de proteção voltado para a dimensão imaterial do patrimônio, reconhecendo que os instrumentos de proteção legal até então em vigor no âmbito federal não eram adequados.

Nas propostas e recomendações, os agentes signatários da Carta de Fortaleza, reconhecendo a necessidade do aprofundamento da reflexão sobre o conceito de bem cultural de natureza imaterial e do desenvolvimento de metodologia

e instrumentos apropriados para a realização de inventário desses bens culturais em esfera nacional, propõem a criação de um grupo de trabalho, no âmbito do Ministério da Cultura (MinC) e sob a coordenação do IPHAN, com o objetivo de desenvolver estudos para a criação do instituto jurídico denominado *Registro* e para o estabelecimento de medidas voltadas para a promoção e o fomento dessas manifestações culturais, respondendo às suas especificidades. O documento ainda recomenda, entre outros itens, o desenvolvimento de um Programa Nacional de Educação Patrimonial e o estabelecimento de uma Política Nacional de Preservação do Patrimônio Cultural, com objetivos e metas claramente definidos.

Como desdobramento da Carta de Fortaleza, em 1998, o MinC instaurou os procedimentos necessários para o processo de regulamentação do Registro do patrimônio imaterial, por meio da criação da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial (GTPI)[41]. Após vasta pesquisa, estudo sistemático e discussões prévias sobre as experiências brasileiras e sobre as recomendações, experiências e legislações internacionais, trabalho que permitiu identificar as formas de apoio e valorização mais recomendadas e os principais problemas decorrentes, o GTPI, composto por técnicos e especialistas da área sob a coordenação de Márcia Sant'Anna, apresentou o documento "Relatório Final das Atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial"[42]. O documento traz uma ampla descrição do trabalho desenvolvido e apresenta os princípios que conduziram à proposta de um instrumento legal destinado ao reconhecimento e à valorização do patrimônio imaterial.

Segundo Sant'Anna (2006), após importante discussão com relação a melhor expressão que define o conjunto desses bens culturais concluiu-se que não há um consenso, nem no Brasil e nem em âmbito internacional, sendo as expressões mais consagradas pelo uso: "patrimônio imaterial", "patrimônio intangível", "cultura tradicional e popular" e "patrimônio oral"; porém, "todas igualmente problemáticas e simplificadoras" considerando os diferentes pontos de vista. Assim, optou-se por

---

[41] Portaria nº 37, de 4 de março de 1998. Institui o Conselho e o Grupo de Trabalho; o Conselho composto por Conselheiros do Patrimônio Cultural do IPHAN e o Grupo de Trabalho por membros do IPHAN, da FUNARTE e do MinC, tendo o apoio e a participação de diversas instituições e especialistas da área (IPHAN, 2006, p.61).

[42] Este documento e textos relacionados estão reunidos na publicação "O registro do patrimônio imaterial – Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial", publicado pelo MinC/IPHAN, em sua primeira edição em 2000. Para esta pesquisa utilizamos a 4ª edição, de 2006.

seguir o Artigo 216 da CFB 88, que definiu o patrimônio cultural brasileiro como o conjunto de bens culturais de natureza material e imaterial. No entanto,

> não há dúvida de que as expressões “patrimônio imaterial” e “bem cultural de natureza imaterial” reforçam uma falsa dicotomia entre bens culturais vivos e o chamado patrimônio material. Por outro lado, contudo, com essa distinção, delimita-se um conjunto de bens culturais que apesar de estar intrinsicamente vinculado a uma cultura material, não tem sido reconhecido oficialmente como patrimônio nacional (SANT’ANNA, 2006, p.17).

Assim, embora haja consenso em torno de uma noção integradora de patrimônio cultural – “categoria-chave para a orientação das políticas públicas de preservação cultural” (CHUVA, 2012, p.147), podemos concluir que a dupla natureza do patrimônio responde apenas a questões ideológicas, políticas e sociais; visto que os atributos “imaterial” ou “intangível” pretendem tão somente ressaltar o processo e o conteúdo simbólico daquilo que, durante muito tempo, foi visto apenas como produto – coisas e fatos folclorizados e tomados como objeto de pesquisa (ARANTES, 2004). Contudo, buscando o reconhecimento de aspectos conceituais mais amplos, temos que

> (...) de um ponto de vista interno à cultura e à experiência social, produto e processo são indissociáveis. As coisas testemunham o modo de fazer, e o saber fazer. Elas abrigam também os sentimentos, lembranças e sentidos que se formam nas relações sociais envolvidas na produção e assim, o trabalho realimenta a vida e as relações humanas (ARANTES, 2004, p.17).

Também nesse sentido, um dos princípios norteadores da proposta do instrumento legal do Registro, ressaltado no Relatório Final do Conselho e do GTPI, refere-se ao reconhecimento da *dinâmica própria* de transmissão, atualização e transformação que caracteriza os processos culturais resultantes de sociabilidades, de formas de sobrevivência, de apropriação de recursos naturais e de relação com o meio ambiente. Deste modo, os bens culturais de natureza imaterial não podem ser submetidos às formas usuais de proteção, ou seja, procedimentos análogos aos aplicados aos bens culturais móveis e imóveis, mas a outras formas não restritivas de acautelamento como práticas de “identificação, reconhecimento, registro etnográfico, acompanhamento periódico, divulgação e apoio” (SANT’ANNA, 2006, p.19).

A partir desse reconhecimento, confirmou-se outro princípio balizador segundo o qual também não se aplica ao patrimônio imaterial o conceito de

autenticidade, sendo este substituído pela ideia de *continuidade histórica*, que busca identificar por meio de pesquisa etnográfica a tradição a qual o bem cultural se vincula. Assim, “mais do que uma inscrição em Livro público ou ato de outorga de um título, o registro corresponderá à identificação e produção de conhecimento sobre o bem cultural” (*Ibidem*), sendo fundamental o acompanhamento periódico para a “avaliação de sua permanência e registro das transformações e interferências em sua trajetória” (*Ibidem*).

O Relatório Final também ressalta o papel do Estado nesse processo que, segundo o Conselho e o GTPI, não deverá ser de “mero observador”, mas propõe-se ao desenvolvimento de um plano de ações de apoio à continuidade das manifestações culturais registradas, baseado no conhecimento gerado sobre elas. Assim, as consequências do registro são múltiplas:

> em primeiro lugar, fica instituída a obrigação pública de documentar e acompanhar a dinâmica das manifestações culturais registradas. Em segundo, promove-se, com o ato da inscrição, o reconhecimento da importância desses bens e sua valorização, mediante a concessão do título de Patrimônio Cultural do Brasil e a implementação, em parceria com entidades públicas e privadas, de ações de promoção e divulgação. Em terceiro, se estabelece a manutenção, pelo Iphan, de banco de dados sobre os bens registrados aberto ao público; e, por fim, se favorece a transmissão e a continuidade das manifestações registradas mediante a identificação de ações de apoio, no âmbito do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Além desses efeitos, o registro ensejará a realização de inventário de referência cultural que permitirá o mapeamento dessas manifestações no território nacional, fornecendo dados para o desenvolvimento de uma política nacional de registro e valorização apoiada em sólida base de conhecimento (SANT’ANNA, 2006, p.21).

Deste modo, as diretrizes e os princípios apontados no Relatório Final dos trabalhos desenvolvidos pelo Conselho e GTPI deram subsídios para a proposta técnica apresentada para o ordenamento jurídico estabelecido pelo Decreto nº 3.551, em 4 de agosto de 2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, visando a implementação de política específica de inventário, mapeamento e valorização dos bens culturais imateriais. O ato culminante do Registro é a inscrição do bem selecionado em um dos quatro livros estabelecidos, conforme o §1º do referido Decreto:

> I - Livros de Registro dos *Saberes*, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

> II - Livro de Registro das *Celebrações*, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;
> III - Livro de Registro das *Formas de Expressão*, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;
> IV - Livro de Registro dos *Lugares*, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas (BRASIL, 2000, grifos nossos).

Os critérios estabelecidos pelo Decreto para a inscrição em um dos Livros de Registro são a relevância nacional do bem cultural para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira e a sua continuidade histórica, identificados por meio de estudos etnográficos e pela análise da trajetória da manifestação no tempo e no espaço; auxiliando, assim, na produção de conhecimento sobre as referências culturais brasileiras, que, por sua vez, orientam as políticas públicas de salvaguarda. O Decreto prevê ainda a criação de novos Livros de Registro, conforme se verifique a necessidade para a inscrição de bens culturais de natureza imaterial que constituam patrimônio cultural brasileiro e não se enquadrem nos livros já existentes (BRASIL, 2000).

Outros aspectos interessantes a se notar é que o pedido de abertura de processo para a inscrição do bem cultural em um dos Livros de Registro deverá ser sempre coletivo, sendo reconhecidos como partes legítimas para propor sua instauração as instituições governamentais de cultura nas três esferas públicas – federal, estadual e municipal, assim como as sociedades e as associações civis. E, também, o processo de reavaliação dos bens culturais registrados, previsto no Artigo 7º do Decreto a cada dez anos, propõe o acompanhamento de sua evolução e transformação a fim de verificar sua permanência na lista de Patrimônio Cultural do Brasil e a revalidação do título, levando em conta seu caráter essencialmente dinâmico. Caso tenha ocorrido a perda de seus elementos essenciais e conclua-se pela não pertinência do título, o Registro é mantido apenas como referência histórica de seu tempo. Entendendo, desta forma, que o patrimônio imaterial

> nasce, vive e morre. Intimamente associado à vida cotidiana das pessoas, não se poderia congelá-lo, nem perenizá-lo por decreto. Gostos, necessidades, modos de vida, valores e representações sempre evoluíram e continuarão a fazê-lo e, se uma comunidade abandona uma prática social, não há como se opor. O que pode ser feito, e o decreto atende a isto, é, por um lado, inventariar, estudar e conservar e, por outro, oferecer reconhecimento social aos detentores desse patrimônio para que tenham reconhecida sua importância, convidando-os a perpetuá-lo e transmiti-lo às

> novas gerações que, por sua vez, terão tomado consciência de seu valor (LÉVI-STRAUSS, 2006, p.81).

Neste sentido, os planos de salvaguarda podem ser compreendidos como um importante conjunto de ações que busca garantir as condições de sustentabilidade do bem cultural, pois estão na base dos instrumentos que visam favorecer os mecanismos de transmissão e de continuidade dessas manifestações. Trata-se do planejamento de ações que envolvem o apoio à transmissão, à promoção e à divulgação do bem cultural, por meio da valorização dos mestres e produtores, de melhores condições de acesso a matérias-primas e mercados consumidores, da organização comunitária e do fortalecimento da base social a qual o bem cultural se vincula. Assim, articulado aos processos de inventário e registro - que permitem identificar as formas mais adequadas de salvaguarda - o plano atua “no sentido da melhoria das condições de vida materiais, sociais e econômicas que favoreçam a vivência do grupo produtor, a transmissão e a continuidade de suas expressões culturais” (CAVALCANTI, 2008, p.24).

O Plano de Salvaguarda juntamente com o Registro, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) e o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), são considerados os principais instrumentos de um conjunto de políticas públicas voltado para a proteção de bens culturais intangíveis (CASTRO; FONSECA, 2008) e, articulados, integram o sistema brasileiro de salvaguarda do patrimônio imaterial.

O INRC é uma metodologia, desenvolvida no âmbito do IPHAN, direcionada à identificação e à produção de conhecimento sobre bens culturais de natureza imaterial, visando dar subsídios a políticas públicas no campo patrimonial; e, ainda, possibilita: auxiliar na instrução dos processos de registro; promover o patrimônio cultural imaterial junto à sociedade; orientar para ações de apoio e fomento a bens culturais em situação de risco ou atender a demandas advindas do processo de inventário; tratar e dar acesso público às informações produzidas sobre o universo relativo ao bem cultural. Os procedimentos de investigação se desenvolvem em três etapas: levantamento preliminar, identificação e documentação (CASTRO; FONSECA, 2008).

Segundo Castro e Fonseca (2008), o INRC opera com o conceito de *referência cultural*, sendo este fundamental para o debate em torno de uma nova visão da preservação e da gestão de bens culturais brasileiros; o que se pode observar, a partir dos anos 2000, refletido nas políticas públicas voltadas para o patrimônio

imaterial. Para as autoras, ao adotar o conceito, o IPHAN reconhece “que a atribuição de valor patrimonial a objetos e ações não é prerrogativa exclusiva do Estado e de seus representantes. Os sujeitos que mantêm e produzem bens culturais, antes disso, são vistos como atores fundamentais nesse processo” (CASTRO; FONSECA, 2008, p.20).

Alguns autores[43] pontuam que o conceito de referência cultural adotado pelo INRC/IPHAN remete à experiência do CNRC de Aloísio Magalhães, que nos anos 1970 ampliou a base social de origem do patrimônio cultural na esfera institucional, levando em conta “um desenvolvimento social e econômico inclusivo e culturalmente sustentado” (*Ibidem*); assim como, também, recupera a noção integradora de patrimônio cultural contida no anteprojeto de Mário de Andrade nos anos 1930. No Manual de Aplicação do Inventário Nacional de Referência Cultural consta a seguinte definição para o conceito:

> Referências são edificações e são paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares a que a memória e a vida social atribuem sentido diferenciado: são as consideradas mais belas, são as mais lembradas, as mais queridas. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que reaproximam os que estão distantes, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, referências são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidades, são o que popularmente se chama de “raiz” de uma cultura (ARANTES, [IPHAN], 2000, p.29).

Assim, o IPHAN, adotando o conceito de referência cultural, amplia seu campo de atuação e o rol de bens culturais focos de atenção de políticas públicas preservacionistas. O Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), criado também pelo Decreto nº 3.551/2000, atua nesse espaço de fomento e apoio às manifestações culturais identificadas pelo INRC. Para tanto, busca parcerias com outras instituições, públicas e privadas, com a finalidade de estabelecer uma rede de apoio e de captar recursos para a implementação de uma política de inventário, registro e salvaguarda desses bens culturais de natureza imaterial. Neste sentido, a atuação do PNPI está direcionada para ações de sustentabilidade, de organização comunitária, de promoção e de capacitação, tendo em conta o conhecimento produzido em torno do bem cultural em questão e os princípios conceituais que estão na base da política de salvaguarda, sem perder de vista que

[43] Fonseca (2006), Castro e Fonseca (2008) e Chuva (2012).

> a reprodução e a continuidade dos bens culturais vivos dependem de seus produtores e detentores, por isso, eles devem sempre ser participantes ativos do processo de identificação, reconhecimento e apoio. Os direitos de imagem e de propriedade intelectual coletiva devem ser reconhecidos e defendidos, além de garantidos os benefícios que o processo de salvaguarda pode gerar para os produtores e detentores dos bens culturais imateriais. Além disso, consideram-se essenciais a garantia das condições sociais e ambientais necessárias à produção, à reprodução e à transmissão desses bens, bem como o fomento e o incentivo a projetos, visando à melhoria dessas condições (CAVALCANTI, [IPHAN], 2008, p.23).

Assim, a experiência brasileira de desenvolvimento de políticas públicas de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial colocou o Brasil como referência desse movimento na América Latina[44]; tendo, inclusive, reconhecida sua "sintonia conceitual" com as proposições da UNESCO, conforme afirma seu representante Vincent Defourny, que destaca também a influência brasileira no processo de elaboração da "Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial", aprovada pela UNESCO em 2003 e ratificada pelo Brasil em 2006. No entanto, contrapõe Defourny, "se, por um lado, o país é referência pela formulação e pela implementação deste modelo de política, por outro, considera-se um grande desafio a efetivação do processo junto às esferas estadual e municipal" (DEFOURNY, [IPHAN], 2008, p.7).

Neste contexto, a carência de articulação entre as agências executoras das políticas culturais e os segmentos sociais envolvidos figura como um dos pontos cruciais para o enfrentamento dos desafios que se apresentam (ARANTES, 2004). Seja pela inexistência durante muito tempo de ações que estimulassem a participação social nos processos de preservação do patrimônio cultural, ou pela complexidade do tema abrangido; seja pela dimensão territorial do país e sua diversidade cultural ou, ainda, pelo conjunto de todos esses fatores - o fato é que a participação dos produtores culturais ainda é tímida e limitada no que se refere à gestão patrimonial. Talvez a ausência da prática do exercício de cidadania contribua para que esses produtores culturais fiquem mais uma vez alijados do processo de construção da política de gestão de seu próprio patrimônio. Neste sentido, a "Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial", em seu Artigo 15, estabelece:

---

[44] A posição do Brasil como referência e vanguarda desse trabalho de salvaguarda na América Latina consolidou-se através da assistência técnica a países da região e da participação dos técnicos do IPHAN em importantes fóruns e encontros internacionais (IPHAN, 2006).

> No quadro de suas atividades de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, cada Estado Parte deverá assegurar a *participação mais ampla possível das comunidades, dos grupos e, quando cabível, dos indivíduos que criam, mantém e transmitem esse patrimônio e associá-los ativamente à gestão do mesmo* (UNESCO, 2003, grifos nossos).

No âmbito estadual e municipal, o cenário se agrava em função dos conflitos político-partidários regionais e locais; as ações se restringem, na maioria das vezes, à realização de eventos e à manutenção de estruturas "pesadas" de equipamentos culturais. Mais recentemente, verifica-se a criação de leis municipais e estaduais de incentivo que instituem concursos públicos para a distribuição de recursos financeiros ou a possibilidade de patrocínio através de renúncia fiscal. Processo por si só excludente da grande maioria dos segmentos populares detentores de manifestações culturais tradicionais.

Também emergem na cena cultural contemporânea, em alguns estados e municípios brasileiros, leis e projetos de leis que buscam instituir o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular[45]; visando o reconhecimento formal de indivíduos portadores de habilidades específicas de suas próprias culturas; e buscando, sobretudo, o estabelecimento de políticas de transmissão dos saberes e fazeres da cultural tradicional. Estes passariam a receber do setor público auxílio financeiro e em contrapartida se comprometeriam a participar de projetos de transmissão de seu conhecimento; no entanto, há de se considerar que, não raro, esses projetos são formatados alheios à perspectiva da tradição popular e de sua dinâmica própria de transmissão.

Compreendemos que as regras contidas nas leis e editais não dão conta de contemplar as singularidades da diversidade das expressões das culturas populares, pois estas refletem situações muito particulares e, frequentemente, essas regras são pensadas de um ponto de vista distante da realidade dos pretensos beneficiários. Talvez essa dificuldade pudesse ser amenizada se a demanda fosse atendida de

---

[45] O Governo do Estado do Ceará, em 2003, instituiu o "Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará", e os comtemplados passaram a receber auxílio financeiro mensal como "Tesouro Vivo do Ceará". O conceito de "Tesouro Nacional Vivo" foi introduzido no Japão, na década de 1950 e, posteriormente, em 1993, foi incorporado pela UNESCO, sendo atualizado em 2002, por meio de documento que estabelece diretrizes para o reconhecimento de "Tesouros Humanos Vivos", como indivíduos que possuem "os conhecimentos e as habilidades necessárias para executar ou recriar elementos específicos do patrimônio cultural imaterial". Disponível em: <http://www.acasa.org.br/biblioteca/texto/555> Acessado em: 16 jul. 2016.

forma mais localizada, ou seja, considerando a realidade vivida pelos diversos grupos sociais.

No Estado de São Paulo, por exemplo, formado por 645 cidades em situações tão díspares, observa-se que o edital “Incentivo ao Desenvolvimento da Cultura Popular, Tradicional, Urbana, Negra, Indígena e Plural no Estado de São Paulo”, inserido no Programa de Ação Cultural (ProAC) da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, acaba por contemplar sempre os mesmos grupos - projetos muitas vezes formatados especificamente para atender ao edital. As normas estabelecidas e a burocracia exigida pelos editais voltados para as culturas tradicionais, na maioria das vezes, acabam por excluir grande parcela do segmento que se pretende atingir, sem que estes, ao menos, consigam participar do processo de seleção.

Assim, talvez seja necessário um trabalho mais pontual - nas vilas, nos bairros, nas comunidades - para, antes de tudo, conhecer a realidade com a qual se vai lidar. Entretanto, outro fator que comumente compromete a implementação das ações é que os órgãos públicos locais, responsáveis pelo setor cultural (fundações, secretarias, departamentos, conselhos, entre outros), não raro, mantêm em seus quadros técnicos profissionais que ainda operam com conceitos equivocados e reducionistas em que impera uma visão elitista, construída em bases preconceituosas e na contramão dos debates contemporâneos, insistindo no trato desdenhoso e/ou paternalista das questões relacionadas às manifestações das culturas tradicionais e populares.

Por outro lado, o movimento de interesse[46] pelos saberes e fazeres tradicionais evidencia-se na atuação de profissionais ligados a várias áreas do conhecimento e nas pesquisas acadêmicas em diferentes disciplinas no campo das humanidades, para os quais estes vêm sendo identificados com a temática do patrimônio imaterial e da memória social. Deste modo, as diferentes abordagens relacionadas à nova acepção de bens culturais, materiais e imateriais, a partir das ações governamentais, revelam a sua complexidade e, ao mesmo tempo, fornecem

[46] Ikeda (2011) refere-se a este movimento de interesse como “uma onda etnicista” que, segundo o autor, “transparece em diversos campos, sobretudo nas expressões identificadas como arte (música, teatro, dança, artes plásticas), mas também na educação, nas ciências sociais e em outras áreas (...). Tal envolvimento atinge sobretudo jovens e pessoas de formação mais intelectualizada (estudantes universitários e de grau médio e intelectuais). Inclusive, na vida acadêmica, pode-se notar o desdobramento de especializações relacionadas ao campo da antropologia, como etnocenologia, etnopoesia, etnomedicina, etnomatemática e outras tantas (IKEDA, 2011, p.59).

elementos balizadores para a definição e redefinição de políticas públicas no campo da cultura. Assim, patrimônio e memória são identificados como “construções sócio-históricas que envolvem múltiplos sujeitos, o que significa reconhecer que seus sentidos e significados são diversos e se constroem em contextos marcados por tensões, disputas, conflitos e negociações” (UNICAMP, 2009)[47].

Os seminários, encontros e fóruns nacionais, estaduais e municipais - realizados mais recentemente como parte integrante do Plano Nacional de Cultura (PNC)[48], podem vir a contribuir para reverter esse quadro, sendo necessária a continuidade de sua realização e, principalmente, a apropriação desta prática pelos diversos atores sociais para que se verifiquem resultados concretos. Assim como, também, criar outros canais acessíveis para a efetiva participação dos agentes produtores e mantenedores das expressões das culturas tradicionais e populares.

A criação do PNC, em 2010, atende o previsto no Artigo 215 da CFB 88, sendo definido como um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias, ações e metas que orientam o poder público na formulação de políticas culturais, que garantam a valorização, o reconhecimento, a promoção e a preservação da diversidade cultural existente no país. Coordenado pela Secretaria Especial de Cultura, o PNC está organizado em eixos norteadores baseados em três dimensões da cultura: “expressão simbólica”, “direito de cidadania” e “potencial para o desenvolvimento econômico”. No texto da Lei destaca-se a necessidade de fortalecer os processos de gestão e participação social, por meio do estímulo à organização de instâncias consultivas, construção de mecanismos de participação da sociedade civil e ampliação do diálogo com os agentes culturais e criadores. Para tanto, além da realização de fóruns, debates e conferências, promovendo espaços permanentes de diálogos - em níveis nacional, estadual e municipal, entre as várias estratégias e ações previstas, o item 5.1.5 refere-se especificamente à “participação e representação das comunidades tradicionais, indígenas e quilombolas na elaboração, implementação, acompanhamento, avaliação e revisão de políticas de proteção e promoção das próprias culturas” (BRASIL, 2010). A Lei estabelece,

---

[47] Texto do folder publicitário do VI Seminário Nacional do Centro de Memória “Memória e Patrimônio” – SP, realizado de 14 a 16 de outubro de 2009, no Centro de Memória UNICAMP – Campinas – SP.

[48] Lei n° 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais. Disponível em <http://pnc.cultura.gov.br/entenda-o-plano/> Acessado em 11 fev. 2017.

ainda, que o PNC seja revisto no período de dez anos, tendo como objetivo a atualização e o aperfeiçoamento de suas diretrizes e metas, e pressupõe

> a constante relação entre Estado e sociedade de forma abrangente, levando em conta a complexidade do campo social e suas vinculações com a cultura. Além de apresentar aos poderes públicos suas necessidades e demandas, os cidadãos, criadores, produtores e empreendedores culturais devem assumir corresponsabilidades na implementação e na avaliação das diretrizes e metas, participando de programas, projetos e ações que visem ao cumprimento do PNC.
> Retoma-se, assim, a ideia da cultura como um direito dos cidadãos e um processo social de conquista de autonomia, ao mesmo tempo em que se ampliam as possibilidades de participação dos setores culturais na gestão das políticas culturais. Nessa perspectiva, diferentes modalidades de consulta, participação e diálogo são necessárias e fundamentais para a construção e aperfeiçoamento das políticas públicas (BRASIL, 2010).

Os avanços significativos observados no texto da Lei de criação do PNC podem ser compreendidos levando em consideração alguns antecedentes que marcaram a luta por maior participação social no desenvolvimento e na articulação de políticas culturais para o segmento popular; neste contexto, o Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais (FCPT)[49], criado em 2002, e o Programa Cultura Viva, implementado em 2004, são exemplos de experiências que, certamente, contribuíram para ações mais democráticas.

O FCPT, criado em São Paulo, desde o início direcionou sua atuação para discutir e buscar meios de interferir politicamente apresentando propostas de lei de incentivos às culturas populares. Em 2006 se constituiu como associação formal e, em 2011, passa a atuar em todo o território nacional como Secretaria Executiva da Rede das Culturas Populares e Tradicionais, reunindo mais de cinco mil agentes culturais interconectados, inclusive de outros países como Portugal, Argentina e

---

[49] “Influenciados pelas discussões do movimento da classe teatral, Arte Contra a Barbárie, que culminou na conquista da Lei de Fomento ao Teatro, profissionais do circo, teatro, música, produção cultural, resolveram juntar-se para organizar um movimento que discutisse a cultura popular. A primeira reunião, no galpão Raso da Catarina trouxe cerca de 80 pessoas. ‘Demoramos em decidir o que seríamos. Depois de um ano e meio, optamos por ser uma rede, um espaço livre de articulação. Decidimos também que nossa vocação seria discutir política pública’, explica um dos fundadores e atual presidente do Fórum, o produtor cultural e antropólogo Marcelo Manzatti. “A articulação deu certo e, muitos grupos de trabalho e discussões depois, surgiu a primeira grande materialização: a realização do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares (SNPPC), em parceria com o Ministério da Cultura (MinC), que aconteceu em Brasília em 2005, e teve uma segunda edição em 2006. A partir de então, a organização em fóruns acabou se espalhando pelos estados, restringindo as ações do FCP ao Estado de São Paulo”. Disponível em <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/O-Forum-Permanente-de-Cultura-Popular-espalha-se-pelo-Brasil/12/13754> Acessado em: 26 jan. 2009.

Bolívia.[50] Atualmente reúne um número expressivo de interessados em todo o Brasil organizados em rede na internet, espaço para contato e trocas de informações.

Assim, o FCPT se apresenta como uma base de sustentação para as comunidades tradicionais, entendendo que a elaboração de políticas culturais para o setor envolve questões bem mais amplas nas dimensões social e econômica, como por exemplo, a posse de terra para quilombolas e povos indígenas. Uma questão interessante colocada pelos próprios organizadores do FCPT, considerando que a maioria dos mestres e grupos tradicionais e populares está à margem dessa forma de organização virtual em rede, é a presença dos chamados “recriadores”, ou seja, artistas que se utilizam das influências da cultura popular para criar e recriar, como, por exemplo, grupos de maracatu, forró e moçambique que não existem por tradição, mas por identificação artística e estética. A questão é polêmica e divide opiniões, sem que se chegue num consenso.

Ainda nesse sentido, comentando sobre políticas culturais voltadas para o tradicional e popular, Ikeda (2011) chama a atenção para o caráter inovador de recentes iniciativas que estão voltadas diretamente para os membros das comunidades guardiãs, “e não somente interessadas nos fenômenos em si, de forma descontextualizada, como tem sido feito historicamente” (IKEDA, 2011, p.67). Acrescenta o autor que, embora muitas das iniciativas estejam “lastreadas de meritória preocupação com os saberes populares” (*Ibidem*, p.67), as

> (...) ações de fomento e salvaguarda serão eficientes e mais interessantes na medida em que se pautem no conhecimento profundo e sensível das comunidades e das modalidades enfocadas, e, sobretudo quando levam em consideração as visões e essências das próprias populações envolvidas, cuja autogestão é fundamental, desvinculando-se de mediadores (muitas vezes, “atravessadores”, no sentido negativo), que estabelecem com os grupos conhecedores dos saberes tradicionais inúmeras formas de relacionamento, paternalistas ou comercialmente exploradoras, quando das suas vorazes inserções no mundo contemporâneo da cultura apenas do espetáculo (IKEDA, 2011, p.69).

Nesta perspectiva, a experiência do Programa Cultura Viva, criado em 2004 no âmbito do Ministério da Cultura, com os Pontos de Cultura espalhados por várias cidades do Brasil, trouxe aspectos inovadores para o campo das políticas públicas

---

[50] Disponível em: <https://www.facebook.com/forumparaasculturaspopularesetradicionais/?ref=search&__tn__=%2Cd%2CP-R&eid=ARCW_iZLcyxmmzMp2ShzEicLkR2x90bpBiSfsD9v4YEuFQSzuI_znOUUyM9Gd01KnputonDX8-o3N4kz> Acessado em: 20 fev. 2019.

de cultura ao reconhecer o potencial criativo dos grupos sociais e ampliar o acesso aos meios de produção, circulação e fruição cultural no país - atuando no fomento a iniciativas criadas e geridas pela própria sociedade organizada e superando entraves burocráticos que comumente envolvem esses processos. Num país de extensa dimensão territorial e de realidades tão distintas, a partir dos Pontos de Cultura, as inúmeras iniciativas culturais que cruzam o Brasil de uma ponta a outra foram potencializadas, estabelecendo uma rede de trocas de forma a quebrar hierarquias e construir novas legitimidades (TURINO, 2010).

Em 2014, com a aprovação da Lei Cultura Viva[51], o Programa Cultura Viva tornou-se política de Estado, garantindo a continuidade de suas ações, na simplificação e desburocratização dos processos de repasse de recursos para as organizações da sociedade civil. As iniciativas contempladas pela Política são múltiplas e de base comunitária:

> indígenas, quilombolas, de matriz africana, economia solidária, produção cultural urbana e periférica, cultura digital, cultura popular, com ampla incidência no segmento da juventude, abrangendo todos os tipos de linguagem artística e cultural como música, artes cênicas, cinema, circo, literatura, entre outras[52].

Os *Pontos de Cultura* são iniciativas culturais de grupos, coletivos e entidades sociais, que desenvolvem atividades em suas comunidades e, por meio dos instrumentos da Política Nacional de Cultura Viva, são reconhecidos, certificados e fomentados pelo Ministério da Cultura. Já os *Pontões de Cultura* são entidades culturais ou educativas, que articulam os vários Pontos de Cultura, formando redes a partir do pertencimento a um território ou de afinidades temáticas, realizando ações conjuntas para a mobilização e a troca de experiências, visando o fortalecimento das iniciativas. Ao serem reconhecidos como Ponto ou Pontão de Cultura, esses coletivos e entidades recebem uma chancela institucional e têm acesso às políticas criadas para atender a base social que compõe a Rede Cultura Viva, ganhando visibilidade e possibilidade de apoios e parcerias.

Realizado desde 2004, o Programa Cultura Viva ganhou escala e amplitude nacionais[53] sendo, atualmente, reconhecido como referência para políticas culturais

---

[51] Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014, Institui a Política Nacional de Cultura Viva (BRASIL, 2014).
[52] Disponível em: <http://culturaviva.gov.br/> Acessado em: 22 jan. 2019.
[53] Em 2004, no primeiro edital dos Pontos de Cultura, foram contempladas 260 iniciativas das 860 inscritas; no final de 2009, após cinco anos, havia 2.500 Pontos de Cultura no país (TURINO, 2010);

em vários países da América Latina. Sua essência está na valorização da cultura realizada na base da sociedade brasileira, buscando a articulação em rede e a gestão compartilhada tendo como princípios norteadores a autonomia, o protagonismo e o empoderamento da sociedade civil. Na página virtual do MinC, em 2010, encontramos o registro do sentido subjetivo do Programa:

> O efeito desejado é o envolvimento intelectual e afetivo da comunidade, criando uma mágica motivadora, na qual os cidadãos sentem-se, cada vez mais, estimulados a criar e participar. O programa incentiva o processo de reinterpretação cultural, estimulando e aproximando diferentes formas de representação artística e visões do mundo[54].

Na publicação "Ponto de Cultura – o Brasil de baixo para cima", Célio Turino, idealizador do Programa Cultura Viva, conta sobre suas experiências que antecederam o Programa, nas prefeituras de São Paulo e de Campinas, e que embasaram a elaboração de "uma política pública de cultura pautada pelo princípio da cidadania cultural" (TURINO, 2010, p.202). Para o autor, administrador cultural e servidor público, esta deve ser executada de maneira integrada e sistêmica, tendo como base de suas ações o patrimônio cultural e as referências que fundamentam as identidades, mas sem temer as diferenças. Propondo uma reflexão sobre experiências de gestão cultural que se pretenda transformadora, Turino sistematizou cinco princípios norteadores:

> 1. *Cultura como filosofia* – É com a cultura que uma nação pode dar um salto no refazer da solidariedade, no direito à apropriação de sua memória e no conhecimento da importância do seu papel transformador.
>
> 2. *Cultura como processo* – Tratar a cultura como processo pressupõe colocar a sua dinâmica em um ciclo completo:
>
> *Patrimônio cultural* – Um povo que não tem um acervo de conhecimentos, arte e memória não tem referências que lhe permitam projetar-se para o futuro; estará condenado a ser um mero receptor, nunca um criador. O empobrecimento cultural, a degradação ambiental e a perda de perspectivas criativas prosperam no terreno fértil do desrespeito e do desconhecimento do patrimônio cultural.
>
> *Formação cultural* – Uma política democrática de formação cultural não é uma simples relativização cultural, um "deixar fazer" sem critérios. Democratizar é oferecer alternativas, desenvolvendo uma ação de contracultura em relação às imposições do moldável mercado. É se contrapor à indústria cultural, de consumo fácil e gosto duvidoso. E fazer

---

atualmente, são 3.500 Pontos e Pontões fomentados, alcançando os 27 estados brasileiros em cerca de mil municípios, sendo um dos programas com mais capilaridade e visibilidade do Ministério da Cultura (MinC).

[54] Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/upload/Release%20Cultura%20Viva%20-%201_1143570832.pdf> Acessado em 05 fev. 2010.

> isso com qualidade, oferecendo um cardápio cultural cada vez mais amplo e variado.
>
> *Informação e difusão cultural* – Vivemos cada vez mais em uma sociedade na qual a informação é sinônimo de poder. Romper com a alienação e o embrutecimento imposto a milhões de pessoas é, efetivamente, desenvolver uma política democrática, de conquista de cidadania, e isso significa prever uma ampla e pluralista oferta de produtos culturais.
>
> *Criação e produção cultural* – Quanto maior for o domínio de análise simbólica que as pessoas têm sobre a produção social, melhor será a sua capacidade de articulação na sociedade. Os indivíduos se percebem pela cultura e é por meio dela que estabelecem relações entre si, definem valores e significados.
>
> 3. *Cultura como educação* – Quando a educação se afasta da cultura, ela perde sua alma. Os métodos aplicados na educação mais adaptam que transformam, tornando-se cada vez mais instrumentais. (...) Aplica-se menos em prédios e mais em gente, aproveitando todos que se disponham e tudo de que se disponha para educar. E só a cultura está presente em tudo e em todos.
>
> 4. *O financiamento da cultura* – Ao poder público cabe dar suporte, prioritariamente, a: formação cultural continuada; experimentação, pesquisa e inovação estética; expressões da diversidade cultural; conservação e preservação do patrimônio cultural; e produções artísticas. (...) Longe de representar uma imposição do Estado, uma gestão de cultura fundada em tais princípios liberta o indivíduo e amplia seu repertório cultural; não faz imposições ou estabelece regras; valoriza a arte e não submete a fórmulas fáceis ou esquemáticas; dignifica a criação e a humanidade.
>
> 5. *Cidadania cultural* – A prática que envolve o conceito de cidadania cultural deve ter como alicerce o desenvolvimento efetivo dos conceitos de patrimônio cultural, formação, informação, criação, distribuição e acesso. Essa prática não se realiza instantaneamente, pois tem um caminho longo a percorrer: sofre recuos, depende de avaliações e, normalmente, é incompreendida no momento de sua aplicação. Em um processo de transformação social são as mentalidades que mudam mais lentamente, mas sem um início de mudança neste campo não há transformação possível (TURINO, 2010, p.185-200, grifos nossos).

Célio Turino relata, ainda, que a efetivação de um programa de amplitude nacional como o Programa Cultura Viva, uma proposta nova com ênfase “no fluxo, no *continuum*, na cultura como processo” (TURINO, 2010, p.156) - envolvendo diversos níveis do Governo, só foi possível em função do ambiente sociopolítico e institucional favorável do período; mas, apesar disso, os desafios enfrentados foram muitos. Desde limitação orçamentária e de recursos humanos até estruturas físicas precárias, passando por negociações interministeriais e mudanças de procedimentos e de padrão na gestão pública da cultura:

> a lógica discursiva e a prática, por mais progressistas que se apresentem, admitem ir, ao máximo, à lógica da inclusão social subordinada, nunca à

> emancipação. Essa não é uma decisão simples de reverter, a burocracia contamina, envolve hábitos e consciências (TURINO, 2010, p.152).

Entretanto, o Programa Cultura Viva seguiu seu curso, inovando e provocando mudanças na relação entre Estado e sociedade; citando o artista catalão Miró, Turino conclui: “não devemos nos preocupar com que uma obra permaneça tal qual é, mas sim que ela deixe sementes, que espalhe sementes que façam nascer outras coisas” (TURINO, 2010, p.122).

Consideramos que uma dessas sementes tenha germinado no campo museal brasileiro se concretizando no Programa Pontos de Memória (PPM), criado em 2009, juntamente com o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) no âmbito do Ministério da Cultura (MinC), apoiado nos mesmos fundamentos de inclusão e valorização da diversidade cultural, com ênfase no campo da memória e das relações comunitárias, estimulando inovações metodológicas na perspectiva social da Museologia.

Capítulo 2 - Processos museológicos: do museu ao museal[55]

Porque o museu, para nós, é ou deve ser um dos instrumentos mais perfeitos que a sociedade se deu para preparar e acompanhar sua própria transformação.
(Varine, 1985)[56]

Para o desenvolvimento deste capítulo, consideramos a necessidade de se construir um "olhar museológico" (BRUNO, 2017)[57] como condição fundamental ao exercício a que nos propomos, qual seja: problematizar os princípios conceituais ligados aos movimentos renovadores da Museologia e sua aplicação em diferentes contextos de motivação e gestão, considerando os fazeres e os enunciados museológicos, assim como as políticas públicas de preservação, no que se refere ao protagonismo dos detentores dos bens culturais na administração de suas memórias. Isto é, buscar subsídios teórico-metodológicos, dentro de um panorama retrospectivo, que nos auxiliem na abordagem museológica de processos participativos e de autogestão patrimonial, envolvendo bens culturais vinculados a tradições populares.

No mesmo sentido, Cândido (2013), referindo-se à aplicação do diagnóstico museológico como instrumento de gestão de museus/processos, ressalta a importância de se constituir um "conhecimento museológico" – aporte conceitual ligado à história dos museus e da Museologia enquanto disciplina teórica (Museologia Geral), associado aos procedimentos da cadeia operatória museológica (Museologia Aplicada) - apto a desenvolver no pesquisador "uma capacidade criadora e intuitiva" (MARTINS, 2004, p.292 *apud* CÂNDIDO, 2013, p.18), sensibilizando-o para a identificação de contextos específicos (Museologia

---

[55] "Como apontou Stránsky (*apud* DELOCHE, 2002), da mesma forma que o objeto da Ciência Política não são as instituições políticas mas 'o político', isto é, a dimensão política de toda a ação humana, assim também vale para a Museologia: seu objeto não é o museu, a instituição, mas 'o museal', uma dimensão da ação humana presente nos mais diversos contextos – inclusive, mas não só, no museu." (ARAÙJO, 2012, p.52).

[56] Prefácio da obra *Nouvelles Museologies apud* GONÇALVES, 2005, p.90.

[57] O processo de construção do "olhar museológico", segundo Bruno, se dá na apropriação do conhecimento teórico-metodológico e na sua aplicação concreta, perseguindo a convicção do objeto museológico em foco. Informação verbal transmitida pela Profª. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno, durante disciplina "Planejamento museológico: da Museologia Tradicional à Sociomuseologia", ministrada no primeiro semestre de 2017, no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia PPGMus/USP.

Especial)[58]; assim, Cândido (2013) defende, em consonância com Bruno (2017), a necessidade de "construção de 'óculos' de base teórica com os quais iremos nos aproximar do problema" (CÂNDIDO, 2013, p.19), visando "envolver, a um só tempo, teoria e prática" (*Ibidem*, p.20).

Ainda nos reportando a Cândido (2013), buscando relacionar seus estudos de gestão de museus/processos aos objetivos desta investigação, temos:

> Na esteira de Carlo Ginzburg, localizam-se as pesquisas ligadas à qualidade e à avaliação de museu no *paradigma indiciário*, segundo o qual a intuição nada tem a ver com a irracionalidade, mas age com base em indícios. O que se constrói como proposta metodológica ganha, então, mais uma feição de uma matriz para a *articulação de indicadores* que sozinhos não significam muita coisa. Mas em relação com o *conhecimento museológico* (...) e com o repertório de quem realiza o diagnóstico, e alimentados pelo faro ou pela intuição deste profissional, podem dar um quadro das *potencialidades e* dos *desafios* do processo museológico analisado (CÂNDIDO, 2013, p.12, grifos nossos)

Nesse sentido, buscamos respaldo na produção teórica a fim de apresentar algumas referências históricas que marcaram a trajetória dos museus e da Museologia; com a intenção de compreender os aspectos que conformaram um determinado modelo institucional e, também, os contextos de configuração da disciplina teórico-metodológica aplicada ao tratamento da herança cultural. Articulados a estes percursos, ainda em processo, e no âmbito do interesse deste trabalho, a pesquisa se ocupou também da conformação do fenômeno museu no Brasil, a fim de perseguir indícios que nos orientassem na abordagem de temas como a cultura material e a musealização do popular, as experiências renovadoras em diálogo com a Nova Museologia, e, ainda, de questões em torno do impacto de políticas públicas pautadas nas premissas da Museologia Social na interlocução e articulação com agentes sociais populares.

2.1 Do colecionismo ao museu: o paradigma "custodial-tecnicista"

Como já foi dito na Introdução deste trabalho, há consenso entre especialistas e leigos em entender os museus como espaços privilegiados na abordagem da

[58] Estrutura proposta por Vinos Sofka (1980) para a organização do campo teórico: Museologia Geral, Museologia Especial e Museologia Aplicada; conforme apresentado por Bruno (2000), Cerávolo (2004) e Cândido (2013).

memória e da cultura e em reconhecer seu caráter preservacionista. De um jeito ou de outro, os museus ocupam o imaginário coletivo, fazendo parte do repertório cultural mesmo de quem nunca os tenha frequentado, embora com diferentes visões sobre eles: às vezes reducionistas (lugar de coisa velha), outras elitistas (lugar de "alta cultura") ou, também, generalistas (lugar de guarda da memória nacional), ou, ainda, as que remetem ao templo (lugar da verdade) ou ao fórum (lugar de debates), dentre outros tantos olhares e sentidos atribuídos a esta instituição secular. Compreendemos, portanto, que para além da natureza polissêmica do termo museu, seu sentido é resultado de uma

> construção social, um empreendimento coletivo, mais precisamente interativo, por meio do qual as pessoas – na dinâmica das relações sociais historicamente datadas e culturalmente localizadas – constroem os termos a partir dos quais compreendem e lidam com as situações e os fenômenos a sua volta (SPINK; MEDRADO, 2013, p.22)[59].

Assim, de acordo com vasta bibliografia, a instituição museu em sua configuração atual consiste em um fenômeno da modernidade ocidental e possui por volta de duas centenas de anos, embora esteja vinculada a um processo de longa duração constituído por práticas e conhecimentos milenares, que remetem a uma necessidade humana. A história dos museus, registrada por vários estudos a partir de diferentes abordagens, aponta para uma instituição multifacetada e em constante transformação; de tal modo, o percurso dos museus se confunde com a história da própria humanidade (ALONSO FERNÁNDEZ, 2001; BRUNO, 2011a).

O ato de colecionar objetos é uma prática que acompanha a humanidade, mesmo que com diferentes funções e significados; o Homem considera o ato de recolher fragmentos da realidade (informações) como essencial para a compreensão do mundo em que ele está inserido e que pretende sobre seu domínio. Por esta razão, a coleção retrata a história dos objetos e da sociedade que os criou, e, em contrapartida, desvenda muito do olhar de quem os selecionou e os colocou em evidência (SUANO, 1986). Da mesma forma, ao longo de seu percurso, a instituição museu vem refletindo as diversas configurações das sociedades e, ao mesmo tempo, cumprindo diferentes funções, sobretudo, na legitimação dos discursos que sustentam essas mesmas configurações sociais.

---

[59] Pulicado originalmente em 2004.

Nesse sentido, Vaz (2017) sugere pensar a Museologia a partir dos termos *episteme*, *discurso* e *instituições*, levando em conta que "toda episteme produz discurso e todo discurso, para se validar, produz instituições" (p.15)[60]; o autor relaciona, assim, o patrimônio à episteme; a Museologia ao discurso; e o museu, acrescenta ele, "e outras instituições de tratamento do patrimônio", à instituição, evidentemente. Para Bruno (2006), os museus estão diretamente comprometidos com os discursos que produzem no processo preservacionista e, desse modo, refletem o conjunto de pressupostos e preceitos que os orientam no tratamento da herança cultural. Diz a autora:

> Com uma história longa, permeada pela preservação das expressões culturais e das ações de colecionadores, as instituições museológicas têm um singular comprometimento com a reflexibilidade dos olhares que têm enquadrado e selecionado os aspectos da realidade, gerando acervos de bens patrimoniais que sustentam a nossa herança cultural (BRUNO, 2006, p.10).

De espaço sacralizado que remete à origem grega mitológica[61], a história dos museus passa pelas coleções romanas e sua demonstração de riqueza, poder e força; pelas coleções da Igreja Católica que remetem aos tesouros usados para ampliar alianças, formalizar pactos políticos e financiar guerras contra os inimigos do Estado Papal (SUANO, 1986); pelas coleções principescas e do mecenato monárquico, que não eram apenas de interesse artístico, mas também político[62];

---

[60] Vaz (2017), citando Strathern (2003, p.19), explica que "o conjunto de pressupostos, preconceitos e tendências que estruturavam e delimitavam o pensamento de qualquer época em particular foi chamado por Foucault de *episteme*. (...) A episteme de Foucault reside na estrutura integral de tais pressupostos: as tendências particulares de um período histórico. A episteme determina os limites da experiência do período, a extensão de seu conhecimento e até sua noção de verdade. Uma determinada episteme tende a originar uma determinada forma de conhecimento" (*apud* VAZ, 2017, p.15). Acrescenta Vaz, "por sua vez, estas formas de conhecimento são o que ele [Foucault] denomina como discurso, isto é, 'a acumulação de conceitos, práticas, declarações e crenças produzidos por uma determinada episteme' (Ibidem, p.19)" (VAZ, 2017, p.15).

[61] "A linhagem mitológica dos museus é associada ao *Museion* grego, termo usado antes do século V a. C. para designar os santuários consagrados às "musas" e também as escolas filosóficas e de investigação científica presididas pelas musas, protetoras das Ciências e das Artes. Não por acaso, as musas eram filhas de Zeus, deus dos deuses – poder supremo – e de Mnemosyne, deusa da memória, por sua vez filha de Cromos, senhor do tempo, e Réia, a terra" (CÂNDIDO, 2013, p.27). Cândido realça, ainda, que "dessa versão interessa a compreensão da indissociabilidade entre poder, Zeus, e memória, Mnemosyne, e destes com o universo dos museus (...)"., lembrando que "preservar é sempre um processo de escolhas que envolve realces, mas também silenciamentos", a autora adverte que "um equivoco comum é pensar na preservação apenas pela face que está sendo posta em relevo para o futuro" (*Ibidem*).

[62] Segundo Damasceno (2014), "é nos marcos do Absolutismo que podemos compreender a nova orientação aquisitiva dos monarcas e príncipes europeus dos séculos XV ao XVII" (p.38). Continua o autor, "a finitude da vida daquele que secularizava o poder da nação era algo que precisava ser contornado e, de alguma maneira, mistificado" (p.39), e cita Pomian (1997) no que diz sobre o novo

pelos gabinetes de curiosidades, surgidos na Europa em finais do século XV, vinculados a processos de pilhagem e às práticas acumuladoras que abrigavam espécies e objetos exóticos, oriundos de sociedade distantes (DAMASCENO, 2014)[63].

Tais coleções, "enclausuradas e requintadas" (*Ibidem*, p.36), dariam origem a museus de arte, história e ciência naturais, dos séculos XVII e XVIII; no entanto, ainda seriam de acesso restrito a grupos seletos ligados à nobreza. A abertura que se verifica, mais tarde, de galerias de arte nos palácios e o acesso às coleções ligadas à Igreja e à universidade[64], mesmo que apenas a convidados da cúpula da Igreja, aos artistas e à elite governante e seu entorno, estimulada por uma política mercantilista que visava o aprendizado e o crescimento da produção artística e científica europeia, possibilitou que o museu exercesse, naquele contexto, sua função social de documentar o passado e, no presente, celebrar a ciência e a historiografia oficiais (SUANO, 1986).

Entretanto, foi só na conjuntura das revoluções sociais ocorridas na Europa, - "é a Revolução Francesa que introduz a ideia de que o direito de entrar nos museus é de todo cidadão" (Poulot, 2005, p.39 *apud* CÂNDIDO, 2013, p.35) – na virada do século XVIII para o XIX, período de reafirmação da burguesia, do colonialismo, do Movimento Romântico e do Iluminismo, que as coleções são abertas ao grande público e os museus se consolidam como ferramenta de organização do

---

estatuto da obra de arte e sua vinculação com o poder do príncipe: "estava entendido que apenas a arte permite transformar o transitório em durável (1997, p.77)", assim, "por isto, os príncipes tornam-se mecenas e, portanto, coleccionadores; o lugar que ocupam obriga-os a ter gosto, a atrair artistas às suas cortes, a rodearem-se de obras de arte. Mas não há só os príncipes: todos aqueles que se situam no alto da hierarquia do poder são levados a desempenhar o mesmo papel (1997, p.78)". Ainda segundo Damasceno, "há uma estreita relação entre as coleções principescas e os museus de arte surgidos na modernidade, especialmente no que se refere à produção de um consenso estético, oriundo de uma necessidade de legitimação do poder monárquico e da nobreza circundante" (*Ibidem*, p.45).

[63] Embora reconheça que "os gabinetes de curiosidades favoreceram o desenvolvimento das ciências naturais com o acúmulo de espécies exóticas e foram *locus* do aprimoramento de técnicas em conservação e ordenação de espécimes, tais como a taxidermia e a catalogação" (p.45), Damasceno (2014) faz uma crítica a Bittencourt (1996), ao se referir a esta prática colecionista, resultante da experiência colonialista, "como fruto da "revolução no olhar" provocada pelas Grandes Navegações" como "uma maneira bastante condescendente de lidar com a pilhagem e o extermínio que os europeus impuseram ao "novo" mundo. Esse *idealismo* do "olhar" esteve calcado em ações bastante concretas, traídas em uma assertiva do próprio autor: "*[...] os gabinetes de curiosidades tiveram, certamente, grande importância na domesticação do mundo*" (BITTENCOURT *apud* DAMASCENO, 2014, p.45, grifos do autor).

[64] "Com a criação do *Ashmolean Museum de Oxford*, em 1683, é inaugurado um novo momento da história dos museus, um modelo de museu moderno, aberto ao público, ainda que com restrições, mesmo antes de ser definitivamente legado à Universidade de Oxford. (...) O primeiro museu universitário de que se tem notícia" (CÂNDIDO, 2013, p.32).

conhecimento, de afirmação da identidade nacional e do poder recém-adquirido: “era preciso criar um espaço neutro, sem significado monárquico ou religioso” (BARBUY, 2017)[65]; e, nesse cenário, os museus se estabeleceram e se multiplicaram.

> Por um lado, era a instituição ideal para abrigar as coleções necessárias às ciências naturais para suas tarefas classificatórias. Por outro, era também a instituição ideal para espelhar as mudanças em curso na sociedade europeia. A burguesia, a exemplo da aristocracia, passou a fazer uso do museu como palco para a exibição de suas conquistas (SUANO, 1986, p.37).

Nesse contexto, surge o conceito de “museu nacional” e, junto com ele, a percepção e o reconhecimento da instituição como importante recurso pedagógico para a construção de uma memória social que se pretendia integradora; visando a constituição de uma história oficial da nação que legitimasse os Estados nacionais emergentes (JULIÃO, 2006). O período, então, é marcado pela criação dos mais importantes e emblemáticos museus europeus: Vaticano, em Roma, em 1782; Belvedere, em Viena, em 1783; Museu do Louvre, em Paris, em 1793; o Museu Real dos Países Baixos, em Amsterdam, em 1808; o *Altes Museum*, em Berlim, em 1810; o Museu do Prado, em Madri, em 1819; e o Museu de Hermitage, em Leningrado, em 1852, entre outros.

Assim, o modelo de instituição vinculada ao Estado, enciclopedista, classificatória e evolucionista, consolidou-se em um fenômeno europeu; modelo que foi difundido para grande parte do mundo, principalmente, para os países de colonização europeia, “países emergentes, interessados em construir novas referências de nação” (Cândido, 2013, p.33). Desta maneira, o modelo institucional de museu, constituído e consolidado na Europa no século XIX, se disseminou para as Américas (Central e Sul), para a Ásia e a África, a partir de um processo de colonização e numa perspectiva eurocêntrica; ou seja, um determinado padrão de museu que, naquele momento, se inseria “na esfera dos ideais de progresso e civilização” (ARAÚJO, 2012, p.34), alinhando-se ao conceito etnocêntrico de cultura e ao projeto civilizador de modernidade[66]. Cândido (2013) acrescenta que,

---

[65] Informação verbal – reflexão transmitida pela Profª Dra. Heloisa Barbuy durante a disciplina “História dos museus e da museologia”, ministrada no segundo semestre de 2017, no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia - PPGMUS/USP.

[66] Sobre este aspecto histórico-sócio-político, Varine (1979) confirma que “foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais; obrigaram as elites e os povos destes países a ver sua própria cultura com olhos europeus. Assim, os

> além dessas balizas, museus do século XIX em geral se caracterizam por localização nas grandes metrópoles coloniais, profusão de referências a conquistas territoriais, poder político, explorações científicas, gosto estético afinado com a representação das elites e de seus valores. Muitos museus europeus aumentaram enormemente suas coleções nesse século, por intermédio de saques e transferências de bens de suas colônias em todas as partes do mundo (CÂNDIDO, 2013, p.34).

Coincidindo com o momento de proliferação de museus, a partir da segunda metade do século XIX, em um contexto de aceleração e ampliação do processo de industrialização e de crescimento das cidades, iniciam-se as Exposições Universais, expressão máxima da valorização de uma expografia dirigida às massas (BARBUY, 1996). Tratava-se de reunir num mesmo espaço a produção industrial e técnica em pleno desenvolvimento nas regiões dominantes (países europeus e Estados Unidos) se contrapondo a representações, muitas vezes caricatas e estereotipadas, das regiões ainda em processo colonial, apresentando-as como fornecedoras de matéria-prima e, ao mesmo tempo, o quanto ainda havia a ser explorado, imbuídos pelas estratégias de expansão do capitalismo, projeto hegemônico centrado na Europa (*Ibidem*). Tais exibições adotavam uma linguagem expositiva associada à dos museus, buscando estabelecer uma nova ordem e educar para os novos padrões da sociedade industrial.[67]

Em decorrência do sucesso das Exposições Universais, que atraíram um grande público e sinalizaram para um crescente interesse pela arte, verifica-se uma propagação de museus dessa tipologia nos Estados Unidos e também em outros países. Cândido (2013) ressalta que os museus norte-americanos surgem com uma diferente orientação política e ética de aquisição de suas coleções, caracterizada

---

museus da maioria das nações são criações da etapa histórica colonialista. A descolonização que se registrou mais tarde foi política, mas não cultural; pode dizer-se, por conseguinte, que o mundo dos museus, enquanto instituição e enquanto método de conservação e de comunicação do patrimônio cultural da humanidade, é um fenômeno europeu que se difundiu porque a Europa produziu a cultura dominante e os museus são uma das instituições derivadas dessa cultura" (VARINE, 1979, p.12-13).

[67] Barbuy (1996) explica que "(...) a natureza industrial dessas exposições não as caracterizava como simples feiras comerciais; muito mais do que isto, eram manifestações de todo um pensamento. E seguiam mais a tradição dos salões de arte do que das feiras e mercados (...)" (p. 212). A autora, comentando a participação de países sul-americanos na exposição de 1889, afirma que "para o público francês, que ignorava quase tudo em relação à América do Sul e estava já "bem disposto a receber e amplificar a caricatura de revoluções de Carnaval e de ditaduras de *carton-pâte",* os pavilhões sul-americanos de maior sucesso foram os que permitiram uma leitura mais direta - uma ideia simplificada - de seus respectivos países. (...), o Brasil deixou a impressão de "uma grande plantação, graças a seu jardim exótico e a Bolívia, de uma gigantesca mina". Com arquiteturas variadas e fantasiosas, os países da América Latina formaram uma área pitoresca, no sentido de alimentar e dar vazão ao imaginário a seu respeito" (BARBUY, 1996, p.214).

pelo “incentivo do mecenato privado à vulgarização da ciência” (CÂNDIDO, 2013, p.36); nesse sentido, a grande maioria das instituições surge atrelada a interesses privados[68] e direcionada a atender ao público: o Instituto Smithsoniano, criado em 1846 em Washington, e o Museu Metropolitano de Nova Iorque, fundado em 1870, por exemplo, foram formados basicamente a partir de doações de magnatas do setor industrial e financeiro americano[69]; esses aspectos vão, mais tarde, contribuir para o debate em torno da democratização do acesso às coleções e para a problematização das funções sociais do museu (ARAÚJO, 2012).

No Brasil, de acordo com Chagas (2003), têm-se duas referências para tratar da origem dos museus: ainda no século XVIII, embora, segundo o autor, a iniciativa não tenha tido continuidade, cita “a experiência singular e isolada desenvolvida em Pernambuco, durante a invasão holandesa - ocasião em que foi instalado um museu no grande parque do Palácio de Vrijburg” (CHAGAS, 2003, p.70); e a outra, tão logo a Família Real chega ao Rio de Janeiro, é criado em 1818, nos moldes europeus, o então Museu Real, atual Museu Nacional da Quinta da Boa Vista[70].

Outros importantes museus instalados no país, ainda no século XIX, são: Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém, em 1836; Museu Paranaense, em Curitiba, em 1883; Museu Paulista de São Paulo, em 1892; e o Museu do Instituto Histórico e Geográfico, na Bahia, em 1894. Assim, os primeiros museus no Brasil – com pretensões enciclopedistas, dedicados à pesquisa em ciências naturais, voltados para a coleta, o estudo e a exibição de coleções naturais, etnográficas, de paleontologia e arqueologia (JULIÃO, 2006) - antecederam a instalação dos cursos

---

[68] A autora ressalta que muitos aspectos que interferem na gestão de museus, ainda hoje, tem origem no modelo norte-americano: questões ligadas a interesses privados e públicos; voluntariado; marketing; comercialização de imagens e o polêmico “tema da ‘grife’ de museus que é exportada como franquia” (CÂNDIDO, 2013, p.37).

[69] Alguns museus brasileiros implantados, após a segunda Guerra, por iniciativa de intelectuais e de industriais, guardam alguma semelhança com o modelo norte-americano: o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, por Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi; e o Museu de Arte Moderna (MAM), criado em 1948, por Francisco Ciccillo Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, doando ao acervo grande parte de suas coleções particulares (BLOISE, 2009).

[70] Fundado por Dom João VI em 1818, sob a denominação de Museu Real, o museu foi inicialmente instalado no Campo de Santana, reunindo o acervo herdado da antiga Casa de História Natural, popularmente chamada "Casa dos Pássaros", criada em 1784, pelo Vice-Rei Dom Luís de Vasconcelos e Sousa, além de outras coleções de mineralogia e zoologia. Desde 1892, esta instalado no Palácio de São Cristóvão, no interior do Parque da Quinta da Boa Vista, na cidade do Rio de Janeiro; foi incorporado à Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1946 (SUANO, 1986; CHAGAS, 2003). Considerada a mais antiga instituição científica do Brasil, até setembro de 2018 figurava entre os maiores museus de história natural e de antropologia das Américas; na noite de 2 de setembro de 2018, um incêndio de grandes proporções atingiu a sede do Museu Nacional, destruindo a quase totalidade do acervo em exposição, deixando o edifício que o abriga extremamente danificado.

jurídicos, das universidades, sendo durante muito tempo os únicos centros de investigação científica que a nação dispunha; tinham como objetivo explícito atender a determinados interesses das elites intelectuais e econômicas brasileiras, basicamente os interesses da Corte (CHAGAS, 2003).

Dessa forma, os museus chegam ao final do século XIX consolidados como espaços de guarda da cultura material; seu sentido estava associado às coleções e a seu local de guarda, tendo no centro de sua atenção os objetos portadores de indispensáveis qualidades: autenticidade, raridade, beleza, riqueza, curiosidade, antiguidade, exoticidade e excepcionalidade (CÂNDIDO, 2013). Com o tempo as coleções se multiplicaram, se dividiram e se deslocaram, exigindo cada vez mais conhecimentos específicos e especializados para a devida conservação, documentação e exposição dos acervos que se acumulavam. Segundo Araújo (2012), “a necessidade de se ter pessoal qualificado para os nascentes museus modernos levou à formação dos primeiros cursos profissionalizantes, voltados essencialmente para regras de administração das rotinas de museus” (ARAÚJO, 2012, p.34). Referindo-se aos elementos de consolidação de um paradigma de atuação museológica no século XIX, o autor resume:

> A perspectiva custodial renascentista voltou-se para os “tesouros” que deveriam ser preservados, ressaltando a importância da produção simbólica humana. A entrada na Modernidade enfatizou as especificidades da instituição museu, que deveria ter estruturas organizadas e rotinas estabelecidas para o exercício da custódia. E a fundamentação positivista deu mais ênfase às técnicas museográficas a serem utilizadas para o correto tratamento e exposição do material custodiado. Constituíram-se assim, no século XIX, os elementos que marcaram a consolidação de um *paradigma patrimonialista, custodial e tecnicista* (...) para a área. Tal modelo representa por um lado, a ideia de uma “ciência do museu”, isto é, voltada para o funcionamento e as rotinas desta instituição; ao mesmo tempo, de uma área dedicada ao “patrimônio”, ou seja, à preservação de seu acervo e sua salvaguarda para as gerações futuras; e de uma “museografia”, isto é, das técnicas empregadas para o tratamento do acervo acondicionado na instituição museu (ARAÚJO, 2012, p.35-36, grifos nossos).

Com os avanços das Ciências Sociais, sobretudo no campo da Antropologia e da Etnologia, resultando na ampliação das noções de cultura e patrimônio e, ainda, alterando o conceito de preservação, os museus passam a ser lidos nas modernas sociedades ocidentais como espaços nobres, associados à cultura erudita por oposição às culturas populares ou à cultura de massa e “demarcados social e simbolicamente por uma relação de supremacia ideológica em face de outras formas

culturais" (GONÇALVES, 2005, p.255). Tais leituras introduzem questões que possibilitam o entendimento de que

> ao adquirir, por variados meios, objetos das mais diversas procedências, ao classifica-los como componentes de uma determinada coleção e ao exibi-las publicamente, os museus modernos não somente expressam como fabricam ideias e valores por meio dos quais as relações entre sociedades, grupos e categorias sociais são pensadas (GONÇALVES, 2005, p.256).

Nesse sentido, Araújo (2012), discutindo a composição do campo teórico da Museologia, na perspectiva de uma "abordagem crítica", afirma que

> logo na virada do século XIX para o século XX, o impacto do pensamento crítico sobre o positivismo, a sociedade e o ser humano começa a se manifestar no espaço reflexivo sobre os museus. Também tendo como centro de preocupação as relações entre essas instituições e a sociedade, desenha-se uma perspectiva calcada, sobretudo, na denúncia de processos de dominação, de ações ideológicas ocultas por detrás de práticas tidas como pretensamente neutras, no questionamento sobre as reais necessidades a serem atendidas e sobre os *enquadramentos* culturais promovidos (ARAÚJO, 2012, p.39, grifo nosso).

Estes movimentos e questionamentos vão contribuir para o que, segundo Cândido (2013), Peter Van Mensch (1995) considerou como sendo as duas "revoluções" no mundo dos museus: a primeira, ainda no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, trazendo como resultado, "entre outros elementos, a organização profissional, os códigos de ética, e notáveis transformações nas exposições, p. ex., com a primazia da quantidade dando lugar à oportunização do diálogo do público com os objetos expostos" (CÂNDIDO, 2013, p.12); e a segunda, eclodida a partir dos anos 1970, quando "a base da organização das instituições museológicas passou das coleções para as funções, além da introdução de um novo aparato conceitual, do qual destaca o museu integrado" (*Ibidem*), registrado em documentos oficiais e internacionais[71] que vão, mais tarde, alimentar os debates no campo teórico e prático da Museologia. Entretanto, as mudanças ocorrem de forma processual, não linear ou homogênea; assim, a hegemonia do modelo institucional sedimentado no paradigma "custodial-tecnicista" estendeu-se desde meados do

[71] Documentos produzidos no âmbito de atuação do Conselho Internacional de Museus (ICOM/UNESCO), criado em 1946, reconhecidos como marcos de mudança na atuação dos museus frente à sociedade e a si mesmos: a Declaração de Santiago em 1972 (Chile); Declaração de Quebec em 1984 (Canadá); e a Declaração de Caracas em 1992 (Venezuela); culminando na criação, em 1985, do Movimento para uma Nova Museologia – MINOM.

século XVIII, até o século XX, alcançando os dias atuais, século XXI, com uma longa trajetória cujo percurso evidencia as contradições e os dramas culturais das sociedades.

> Essa história tem sido analisada por diferentes campos de conhecimento e a bibliografia referencial já desnudou as múltiplas facetas deste modelo institucional que, ao mesmo tempo em que tem a responsabilidade de guardar tem a obrigação de comunicar; que abriga estudos transversais de impacto global com a mesma ênfase com que evidencia a importância das análises verticalizadas e microscópicas; que defende a ética da preservação, mas preserva também os resultados de ações de saques, espoliações e roubos; que valoriza a memória, mas o seu alto grau seletivo impõe a emergência do esquecimento; que é responsável por complexos e consagrados projetos arquitetônicos, sinalizando e impondo às cidades a convivência com verdadeiros ícones urbanos; que reúne em suas entranhas incomensuráveis acervos com os mais díspares graus de organização e representatividade em relação às atividades humanas (BRUNO, 2009, p.16-17).

Por outro lado, "os avanços mais recentes em Museologia têm buscado agregar às contribuições das várias teorias e práticas desenvolvidas ao longo do século XX de forma a superar o caráter limitado do quadro teórico do modelo custodial-tecnicista" (ARAÚJO, 2012, p.47); trata-se do processo de mudança "de um enfoque eurocêntrico, monumental, elitista do patrimônio a uma visão antropológica e *omnicompreensiva* da cultura e de todos os componentes materiais e imateriais que a compõem" (D´UVA, 2010 *apud* SANCHO QUEROL, 2013, p.169)[72].

2.2 A cultura material e a musealização[73] do popular

No início do século XX, com dificuldades de responder às necessidades e inquietações da sociedade pós-industrial, o museu volta-se para si mesmo e "sobrevive pela inércia" (SUANO, 1986, p.50). Nesse quadro, é na função social em sua dimensão pedagógica que as instituições museológicas vão buscar justificar seu

[72] Tradução livre. "*de un enfoque eurocéntrico, monumental, elitista del patrimonio a una visión antropológica y omnicomprensiva de la cultura y de todos los componentes materiales e inmateriales que la conciernen*"

[73] "Musealização é um termo museológico, referente às operações da cadeia museológica e ao processo desta cadeia, sendo um termo, ainda que amplo em sua aplicabilidade metodológica, preciso em sua vaidade disciplinar, indicando uma *forma particular de tratamento do patrimônio*" (VAZ, 2017, p.72) - grifos nossos.

papel na sociedade; o período é marcado, então, pelo “surgimento de novos modelos institucionais e especialmente um profundo e crescente questionamento sobre a potencialidade da cultura material e respectivamente das coleções como vetores patrimoniais de uma herança cultural, coletiva e plural” (BRUNO, 2009, p.20). Araújo (2012) afirma que diversas teorias desenvolvidas no decorrer do século XX se detiveram na problematização dos processos de *representação* nos museus, em detrimento das técnicas museográficas e seu papel funcional, sinalizando uma importante mudança de perspectiva, quando as instituições, sob o “escrutínio público”,

> passaram a rever seus critérios de classificação dos objetos, as informações a serem disponibilizadas sobre eles, as formas de descrevê-los, por exemplo, revendo sua postura muito assentada ainda na modernidade, que promovia uma divisão binária do “nós” e “eles”, sendo o “nós” o sujeito masculino, de classe média e europeu, e o “outro” o restante do mundo (ARAÚJO, 2012, p.46).

De acordo com o autor, desde sua constituição moderna, os museus lidam com questões relacionadas à representação de seus acervos; assim, enquanto campo de intervenções práticas, o museu se ocupou – inicialmente de forma tecnicista – dos processos de organização, descrição, classificação e exposição de suas coleções, uma museografia na perspectiva historiográfica, nacionalista, cientificista e guiada por um “espírito enciclopedista, classificador e taxonômico” (*Ibidem*, p.45). Neste sentido, o autor faz referência ao trabalho de Bennett (2004) e sua análise focada

> em como distintas relações de poder são constituídas em e pelo exercício de formas específicas de conhecimento e *expertise*, e nos modos como eles dão ênfase a mecanismos e técnicas específicas para enquadrar e moldar pensamentos, sentimentos, percepções e comportamentos – como, por exemplo, o importante papel desempenhado pelos princípios evolucionários de classificação e exibição nos museus de história natural, etnologia e geologia no século XIX (ARAÚJO, 2012, p.46).

No final do século XIX, segundo Barbuy (1995), surgiram na França os primeiros museus de etnografia regional (antropologia histórica), se contrapondo aos prestigiados museus de belas artes e de história natural. Essas instituições buscaram, inicialmente, “um sentido de registro científico de culturas rurais em desaparecimento, em face da aceleração dos processos de industrialização”

(BARBUY, 1995, p.213). O interesse refletiu “o desenvolvimento e a maturação de movimentos voltados para uma chamada cultura popular” (*Ibidem*, p.212) e coincidiu “com a criação das primeiras sociedades científicas para estudo das tradições populares regionais (folclore) e dos primeiros museus de etnografia regional” (*Ibidem*) [74].

De acordo ainda com Barbuy (1995), nas Exposições Universais também havia espaços etnográficos voltados para o mundo rural, configurando padrões de representação, quando se observava “uma tipificação de culturas e de tipos regionais, através das atividades de produção e dos produtos, o indivíduo sendo identificado por seu ofício, assim como por seu modo de vestir estes elementos caracterizando uma dada cultura” (*Ibidem*, p.214). A autora registra também que foi

> no âmbito da Exposição Universal de 1889 que se realizou o I Congresso Internacional de Tradições Populares e foi nesta ocasião que Armand Landrin do Museu de Etnografia do Trocadéro, apresentou o projeto de um museu das províncias da França – um museu de artes e tradições populares – que se propunha como um centro de estudos, um museu científico (...) (BARBUY, 1995, p.214).

A experiência do Museu Etnográfico do Trocadéro, em Paris, transformado em Museu do Homem em 1937, sob a direção de Paul Rivet e Georges-Henri Rivière, segundo Cerqueira (2016), contribuiu para que a Museologia, - vista até então apenas como uma técnica - viesse a “constituir um universo de conhecimento no qual, além da conservação e documentação, ganhariam destaque as ações de pesquisa e de difusão, com ênfase no trabalho de *mediação* do saber científico e no interesse do público em geral” (CERQUEIRA, 2016, p.89, grifo nosso). Para a autora, a consolidação do caráter científico da Museologia se vincula também ao desenvolvimento de disciplinas como a Etnologia, a Etnografia e a Antropologia.

A fundação do Museu Etnográfico do Trocadéro foi resultado da junção de vários fatores que acabaram por determinar sua forma de organização; entre eles, Rolim (2014) destaca: a contribuição do engenheiro-geógrafo Edme-François

---

[74] “Desde a formação do *Muséum d’Histoire Naturelle* (1793), da *Société des Observateurs de l`Homme* (1799), da *Société Ethnologique de Paris* (1839), da *Société d’ethnographie* (1859), da *Société d’Anthropologie de Paris* (1859) e do *Musée d`Ethnographie du Trocadéro* (em 1878, depois *Musée de l`Homme* em 1937), desenvolveram-se tanto as definições da Antropologia na França como os parâmetros do que seria ‘antropologicamente representável’ e exibidos em seus museus” (ROLIM, 2014, p.1).

Jomard[75] com seu projeto de museu concebido “não somente como um lugar de guarda e exposição de peças ‘exóticas’, mas também de estudo” (ROLIM, 2014, p.3) e seu sistema de classificação que integrava as coleções com metodologia para a análise do material; a influência metodológica do Museu Etnográfico das Missões Científicas no que se refere à apresentação das coleções, à prática pedagógica e ao perfil de exaltação à pátria; e, por fim, a herança da Exposição Universal de 1878, o Palácio do Trocadéro, construído especialmente para o evento que, na ocasião dando ênfase à Etnografia, reservou algumas salas para exposições etnográficas das Missões Científicas, atraindo um grande número de público, o que, por sua vez, “serviu de respaldo para a criação do novo Museu” (*Ibidem*).

O Museu Etnográfico do Trocadéro foi criado em 1878, vinculado ao Museu Nacional de História Natural, para abrigar coleções resultantes de gabinetes de curiosidades, pesquisas arqueológicas e missões científicas às colônias francesas[76], centrado na ideia de “conservar objetos, de origem europeia ou não, na medida em que representassem fenômenos do passado, formas de sociedades tradicionais em vias de desaparição, referências do passado” (CERQUEIRA, 2016 p.90). O Museu seguia a concepção evolucionista da humanidade, base da Antropologia na época, o que orientava suas ações de incorporação, tratamento e exibição das coleções. Estava vinculado ao Ministério da Educação e a várias instituições de pesquisa que possuíam um perfil colonial; no entanto, o Museu contava com verba restrita e com doações para manter seu funcionamento. Após passar por duas gestões[77] e por um período de decadência - inclusive com problemas de deterioração de suas instalações, roubo de peças do acervo e dificuldades de conservação e classificação de suas coleções – o Museu Etnográfico do Trocadéro foi reorganizado, a partir de 1928, quando Paul Rivet e George-Henry Rivière assumem a sua direção (ROLIM, 2014).

[75] Edme-François Jomard (1777-1862) “tornou-se conhecido devido ao seu trabalho de ‘conservador’ no departamento de Geografia da *Bibliothèque Royale*, depois *Bibliothéque Nationale*. Esta sessão foi criada em função da expansão dos estudos da área de geografia na França, a qual ocorreu devido à fundação da *Société de Géographie de Paris.* Neste local foram depositados desenhos, manuscritos e objetos trazidos de outros países*”* (ROLIM, 2014, p.3).

[76] Coleções oriundas das Américas, África e Oceania, além das coleções europeias compostas por objetos e vestimentas da Grécia, Itália, Espanha, Portugal, Rússia e França (ROLIM, 2014).

[77] Ernest-Théodore Hamy (1842-1908), idealizador do Museu, esteve a sua frente desde a sua fundação até 1906, quando foi substituído por Réne Verneau (1852-1938) em 1907, seu conservador adjunto desde 1894. “Em função da falta de recursos, Verneau pôde fazer pouca coisa pelo Museu” (ROLIM, 2014, p. 7).

Paul Rivet, antropólogo francês e americanista, integrava o Instituto de Etnologia da Universidade de Paris, juntamente com Lucien Lévy-Bruhl e Marcel Mauss; a sua estreita relação com o Instituto de Etnologia dava a base e a legitimidade científica para as atividades museais, não apenas no sentido de reorganização da Instituição, mas também em direção à representação de seu conteúdo (CERQUEIRA, 2016). No início do século XX, "a Antropologia e seus conceitos estavam em boa parte baseados no desenvolvimento da etnografia americanista e no seu entendimento a respeito das diferenças" (ROLIM, 2014, p.11); assim, enquanto Rivet focava nas questões científicas, Rivière, "com seu talento para a museologia" (*Ibidem*) empenhava-se em traduzir seus objetivos na direção da Etnologia: "reformar mentalidades, lutar contra preconceitos e mostrar a unidade do homem na pluralidade de culturas" (RIVET *apud* ROLIM, 2014, p.11)[78].

George-Henri Rivière era músico amador, frequentava as vanguardas artísticas e estava ligado ao modernismo, administrava coleções particulares e escrevia artigos esporádicos para revistas. Responsável pelos trabalhos organizacionais e museológicos, seu projeto para o Museu Etnográfico do Trocadéro previa a organização, classificação, catalogação e seleção das coleções para, "de um lado, permitir a pesquisa mais aprofundada e por outro, a partir de uma seleção mais objetiva, servir como síntese de um processo educativo e formativo ao público geral, através da exposição" (CERQUEIRA, 2016, p.90). As novas técnicas e recursos expográficos introduzidos por Rivière, levando em conta princípios ligados à abstração, contextualização, visibilidade e estética, provocaram mudanças e marcaram significativamente a forma de apresentação museográfica dos objetos naquele cenário. As inovações de Rivière causaram impacto e transformaram o Museu numa instituição atrativa e didática; nesse contexto, a partir de suas vivências, ele "elaborou a ideia de museu-laboratório, transportando tal concepção para seu projeto posterior dos museus de artes e tradições populares" (*Ibidem*, p.91).

A gestão Rivet e Rivière inovou a concepção da Museologia e, cada um em sua competência, contribuiu para transformações que transcenderam seu próprio

---

[78] Tradução livre. "*réformer les mentalités, combattre les préjujés et montrer l´unité de l´homme dans la pluralité des culures.*" Paul Rivet, citado em LAURIÈRE, 2003: 65 *apud* ROLIM, 2014, p.11. LAURIÈRE, Christine*. L´ethnographe sur les marches de la civilisation. Expériences ethnographiques de Paul Rivet et Alfred Métraux en Amérique Andine*. *In* GRADHIVA. Revue d´historie et d´archives de l´anthropologie. Paris: Jean Michel Place, p.60, 1995.

tempo e espaço. Para Cerqueira (2016), o principal feito da dupla foi “conseguir situar a instituição no centro do debate de teorias científicas e museológicas, criando mais precisamente uma etnomuseologia, a fim de provocar uma nova leitura dos objetos expostos” (CERQUEIRA, 2016, p.90). Objetos trazidos de diferentes civilizações do mundo, abordados com um sentido amplo de cultura. A autora afirma, ainda, que o Museu Etnográfico do Trocadéro, “enquanto um ponto de encontro entre a teoria científica e a prática e a serviço de toda população”, incluía entre suas funções básicas o “papel de difusor da cultura dos povos colonizados”; e, nesse sentido, também observa, apoiada em Gorgus (2003), “a existência de um discurso implícito de defesa das nações oprimidas, sem, no entanto, propor alterações nas relações coloniais” (CERQUEIRA, 2016, p.93).

Embora a ideia de um museu voltado para o folclore francês já estivesse presente desde finais do século XIX, foi só nos anos 1930 que a coleção etnográfica francesa ganharia autonomia sob a curadoria de Rivière. No mesmo período em que o Museu Etnográfico do Trocadéro passa por nova reformulação e transforma-se em Museu do Homem, - “no entre-guerras e ainda no fluxo das exposições universais” (BARBUY, 1995, p.215) - cria-se um departamento e um museu de Artes e Tradições Populares. Tal iniciativa concretiza uma antiga proposta para as coleções etnográficas francesas, tendo sido estimulada pelo sucesso da participação de Rivière e sua equipe[79] na Exposição Internacional das Artes e Técnicas da Vida Moderna, de 1937, quando este apresentou uma “exposição retrospectiva sobre a vida rural, a que dá o nome de ‘museu da terra’” (*Ibidem*), uma mostra didática considerada inovadora do ponto de vista da museografia e da abordagem ideológica, suscitando reflexões relacionadas à comunicação visual dos museus e à revisão do papel dos museus em relação à abertura para novos públicos.

Sob a direção de Rivière, o Museu de Artes e Tradições Populares (ou ATP como ficou conhecido) assumia como objetivo:

> Coordenar e desenvolver o estudo científico do folclore; construir uma documentação e coleções folclóricas; divulgar e ensinar; organizar o MNATP, fazer exposições; estudar as possibilidades de criação dos museus a céu aberto para a manutenção dos museus locais, contribuir em geral

[79] “A participação de Rivière estava vinculada a sua ligação com o Front Popular (partido socialista), que havia ficado responsável pela parte relativa à agricultura na Exposição Internacional de 1937” (BARBUY, 1995, p. 215). Participaram com ele: André Varagnac, como conservador adjunto e Agnés Humbert, como assistente. (SEGALEN, 2005 *apud* CERQUEIRA, 2013, p.96).

> para a manutenção e a renovação do folclore francês (RIVIÈRE, 2003, p.113 *apud* CERQUEIRA, 2016, p.96).

Assim, enquanto o Museu do Homem se ocupava com a cultura dos povos não europeus, o ATP direcionava-se para a cultura tradicional francesa, intencionando "cobrir todo o domínio de conteúdo da Etnologia da França, tais como, cultura material, tradições escritas e orais, grupos sociais corporativos ou familiares" (CERQUEIRA, 2016, p.96). De acordo com Cerqueira (2016), baseada também em Gorgus (2003), é possível notar as alterações de abordagem do ATP refletindo as mudanças na forma como Rivière compreendia a pesquisa folclórica: "inicialmente, utiliza o termo folclore como definição da disciplina e do domínio de pesquisa" (*Ibidem*, p.97), delimitando-o "como estudo da cultura das classes populares, no sentido de cultura não oficial e especialmente rural, camponesa" (*Ibidem*, p.98); entretanto, verifica-se mais tarde que "a experiência de Rivière (...), sob princípios sociológicos, levou-o a diferenciar e romper com a tradição da pesquisa folclórica, no que diz respeito, basicamente, a considerar a função social dos objetos além do seu valor utilitário" (*Ibidem*, p.95); Rivière passa, então, a adotar a Etnografia como disciplina, pois, em suas palavras, esta "estuda os comportamentos coletivos dos grupos humanos, condutas técnicas, econômicas, sociais, ideológicas e estéticas, assim como seus monumentos materiais" (RIVIÈRE, 2003, p.158 *apud* CERQUEIRA, 2016, p.101). Mais à frente, nos anos 1970, o museólogo assumiria uma concepção de cultura popular ampliada, "compreendendo o conceito como realidade viva e que se renova constantemente, referindo-se também mais a objetos museais do que à cultura material, distanciando-se do objeto etnográfico para o de arte popular" (CERQUEIRA, 2016, p.100).

Segundo Barbuy (1995), o ATP serviria como uma espécie de "central", por mais de trinta anos, para Rivière desenvolver um conceito museológico abrangente; ampliando "as noções de acervo e de patrimônio, passando-se a valorizar, enquanto documentos de história e cultura, tipos de objetos que antes eram considerados de pouca relevância" (BARBUY, 1995, p.219). Seu projeto museográfico criava sistemas de articulação em torno de determinados temas e questões, de forma a conjugar pesquisa, conservação e divulgação. Descreve a autora:

> A distribuição temática dos acervos pelas exposições, tanto na Galeria Cultural como na Galeria de Estudos, dá-nos um panorama dos campos de

> atuação do Museu: a Galeria Cultural, dirigida ao grande público, propõe-se como *síntese* e apresenta, em sequência: um panorama da região natural correspondente à França (geografia física e humana, linguística, entre outros); o meio-ambiente no qual se implantaram as culturas; técnicas diversas relativas a atividades como a pesca, a criação de animais, a confecção de roupas ("da tosa à roupa"), da fabricação do vinho ("da vinha ao vinho") ou do pão ("do trigo ao pão"); costumes e ritos de passagem, e assim por diante. A Galeria de Estudos foi concebida para atender especialistas, estudantes, colecionadores. Enfim, aqueles que se interessam por determinados assuntos, podem encontrar, em exposição, sequências de objetos sistematicamente dispostos em função de determinadas práticas culturais, como as atividades de colheita, caça e pesca, fabricação de instrumentos musicais, entre outros... (BARBUY, 1995, p.218, grifo da autora).

Para Barbuy (1995), "a compreensão do ATP permite o acesso às linhas mestras de todo o pensamento e do método de Rivière, da Museologia que ele implantou em diversos museus e ecomuseus franceses e estrangeiros" (*Ibidem,* p.218). A autora afirma que já no contexto de criação do ATP, nos anos 1930, Rivière dava "os primeiros passos em direção aos [futuros] ecomuseus; assumidamente inspirado na fórmula dos *museus ao ar livre*[80] (...), criada na Suécia, em 1891" (BARBUY, 1995, p. 215); seu projeto visava, inicialmente, a valorização da arquitetura rural francesa com a abertura de "museus a céu aberto", vinculados ao ATP, este concebido por ele como um "museu-síntese" das culturas tradicionais francesas, que se interligaria com museus locais mais pontuais, em um projeto mais amplo de uma rede de museus de etnografia regional.

> A arquitetura rural acabou por ser, na verdade, um módulo inicial que, desenvolvendo-se, ampliou-se para a ideia de um trabalho museológico em torno de todo um modo de vida: chegava-se, assim, ao casamento entre as tradições dos museus de etnografia regional e as ideias de libertação do museu relativamente a seus muros e seu elitismo, para criarem-se os museus de território, de patrimônio *lato sensu* e que envolvessem as populações locais, num processo de revitalização (BARBUY, 1995, p.216).

Na década de 1960, durante as Jornadas de Lurs-em-Provence, no contexto do debate sobre a constituição dos Parques Naturais, enquanto estruturas capazes de promover e abrigar o patrimônio cultural e natural, Rivière, defendendo a inserção

---

[80] Consiste em "um conjunto de edifícios que ilustram o modo de vida de uma dada comunidade em uma determinada época do passado: residências, escola, igreja, moinho, galpões de artesanato, cervejaria, matadouro etc.. A principal técnica museográfica deste tipo de museu é criar um ambiente em tudo parecido com o real, evitando ao máximo as vitrinas, legendas, enfim, tudo o que possa lembrar o aparato tradicional de um museu. O primeiro desses museus foi criado na Suécia, em 1891, pelo filólogo Artur Hazelius, com o nome de Skansen, e com a finalidade de preservar características culturais nórdicas em vias de desaparecimento devido ao avanço da industrialização" (SUANO, 1986, p.66).

das chamadas “casas de parque”, iria concretizar a experiência que possibilitaria articular desenvolvimento local, animação sociocultural e referências identitárias (DUARTE, 2013), abrindo caminho para o que, mais tarde, segundo Barbuy (1995), Hubert (1989) denominou como a primeira geração dos ecomuseus[81]. Entretanto, a experiência francesa que se tornaria um marco referencial de renovação, “pela forma como conseguiu articular a proteção do patrimônio material e imaterial, a adesão emotiva dos seus habitantes e a criação artística, materializando uma abordagem da “cultura” no seu sentido antropológico mais efetivo” (DUARTE, 2013, p.104), será a criação, no início da década de 1970, do Ecomuseu da Comunidade Urbana do *Le Creusot/Montceau-les-Mines*[82], pioneiro na área da arqueologia industrial e cuja organização procurou ligar, de maneira orgânica, a memória, a formação, a gestão colaborativa e a criação artística e industrial (DUARTE, 2013).

No cenário internacional mais amplo, em vários outros países, surgem experiências inovadoras que também sinalizavam para rupturas com os modelos hegemônicos institucionais, constituindo-se em processos de musealização nos quais as coleções deixaram de ser as únicas fontes da ação preservacionista. Registra-se na Noruega, segundo Cândido (2013), entre 1900 a 1940, a criação em larga escala de *folk museums* com foco na tradição de pequenas comunidades locais, e, de acordo com a autora, “muitos com política de autossustentação e com filosofia próxima aos ecomuseus no que diz respeito à proteção integrada do patrimônio em seu próprio contexto” (CÂNDIDO, 2013, p.39).

Outras experiências concorreram para o movimento de renovação museológica tornando-se referências; como a que ocorreu em Niamey, no Níger, onde se criou um Instituto de Folclore e Arqueologia abordando um conjunto de problemas que atingia à comunidade local; Varine (1979) a descreve como uma importante iniciativa, mesmo que ainda isolada naquele contexto: “desde 1958 que existe ali um museu muito original, feito por um catalão exilado, sem qualificação acadêmica ou universitária, sem especialização, e que simplesmente se guiou pelas necessidades e pelos problemas do país” (VARINE-BOHAN, 1979, p.73). Também,

---

[81] “François Hubert (1989) identifica três gerações de ecomuseus: a primeira, dos parques regionais; a segunda, marcada pelo Ecomuseu do Creusot; a terceira geração, a dos ecomuseus pouco criteriosos, considerados por Hubert como "desvios". A quarta geração - escrevia ele em 1985 - está por ser inventada" (BARBUY, 1995, p. 215).

[82] Hugues de Varine-Bohan, na época diretor do Conselho Internacional de Museus – ICOM, participou ativamente desse projeto e foi nesse contexto que o termo “ecomuseu” foi criado. Varine se tornaria figura central no movimento de renovação da Museologia.

algumas instituições museológicas tradicionais, principalmente nos grandes centros urbanos, criam “antenas dispersas pelos bairros periféricos”, configurando a mesma ideia do museu “que se espraia em diferentes locais”; são exemplos emblemáticos desses inovadores processos: o *Anacostia Neighbourhood Museum*, criado em 1967, em *Washington* D. C. (EUA) e vinculado ao *Smithsonian Institution*; e a *Casa del Museo*, a partir de 1968, na cidade do México, uma extensão do *Museo Nacional de Antropologia* (DUARTE, 2013).

O conjunto de inovações museológicas apresentado, principalmente as relacionadas à atuação de George-Henri Riviére (1897-1985), - “provavelmente a mais importante figura do movimento francês de renovação museológica do pós-guerra” (BARBUY, 1995, p.211) - aponta para a imbricação, ou mesmo a centralidade, da chamada cultura tradicional e popular na consolidação de mudanças ocorridas no mundo dos museus e da Museologia, desde finais do século XIX e, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX. Neste sentido, Duarte (2013), em consonância com Cerqueira (2016), assinala a contribuição dos museus etnográficos e da antropologia para a sustentação das mudanças propostas; a autora chama a atenção, ainda, para o fato de que “num tempo ainda longínquo relativamente ao atual paradigma patrimonial que proclama a indissolução das suas dimensões material e imaterial, a antropologia fazia ressaltar de modo claro a impossibilidade de ser de outro modo” (DUARTE, 2013, p.102), considerando que,

> por um lado, os museus etnográficos corporizam em si mesmo uma ampliação da noção de objeto de museu, já que os artefatos com que lidam são objetos quotidianos de toda a espécie que não cabem na categoria tradicional de ‘obra de arte’. Por outro lado, o entendimento dos objetos etnográficos como destituídos de valor intrínseco, já que o seu significado só pode ser compreendido pelo respectivo enquadramento sociocultural em que são produzidos e/ou utilizados, reforça a necessidade da sua contextualização e, portanto, de os situar no interior de um discurso expositivo (DUARTE, 2013, p.102).

No Brasil, de acordo com Chagas (2003), um cenário museológico mais diversificado vai se consolidar no país somente no século XX, especialmente após os anos 1930, quando será possível observar uma dinamização de museus. Até esse período, a especificidade das instituições brasileiras, voltadas principalmente para as coleções de arte e história natural, guiava-se por uma visão enciclopédica, evolutiva e classificatória; modelo que, a partir de então, entra em declínio em função da superação das teorias evolucionistas que os mantinham (JULIÃO, 2006).

Assim, a criação de museus em maior escala observada no início do século XX - tendo o Estado brasileiro como seu principal mentor e como questão central a identidade nacional – reflete o papel da instituição "como um dos suportes utilizados pelos chamados 'intelectuais do patrimônio', capazes de evocar a ideia de nação unificadora" (SANTOS, 1996, p.23), legitimar a elite intelectual brasileira e educar o povo a "amar a nação", com ênfase em projetos promocionais e personalísticos.

Nesse contexto, a criação do Museu Histórico Nacional (MHN)[83], em 1922, na então capital federal Rio de Janeiro, é considerada um marco na museologia brasileira, na medida em que inaugura no país o "modelo de museu consagrado à história da pátria, destinado a formular, através da cultura material, uma representação da nacionalidade" (JULIÃO, 2006, p.20); segundo Chagas (2003), "a demanda por museus históricos de caráter nacional partia de vários setores da intelectualidade" e, naquele contexto das comemorações do Centenário da Independência, "se fortalecia com a retórica da urgência de se constituir um local que celebrasse a memória da nação" (CHAGAS, 2003, p.100). Nesse mesmo período, no entanto, o Museu Paulista (MP), criado em 1892 e já consolidado como um museu de perfil eclético, sob a direção do historiador Affonso de Taunay, de 1917 a 1946, passa por uma "sensível especialização em seu perfil" direcionando seu enfoque para a história nacional, mas a partir de uma perspectiva paulista (BRUNO, 2011a). Segundo Bruno (2011a), essa mudança de direcionamento e de formato do MP inaugurou uma abordagem regional que iria influenciar e marcar o cenário museológico paulista.

> A proposição de uma história nacional pautada por fatos ocorridos em São Paulo abriu importantes rotas para a construção das historicidades regionais, com os respectivos desdobramentos de musealização, e a reformatação desse museu possibilitou o surgimento de outras vertentes, incrementando a dinâmica museológica do Estado (BRUNO, 2011a, p.9).

No cenário nacional, a construção de uma historiografia oficial esteve até então a cargo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)[84]; e, para seus

---

[83] "O Museu Histórico Nacional foi criado, ao final da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência pelo Decreto Presidencial nº 15.596 de 2/8/1922. O próprio presidente Epitácio Pessoa presidiu a solenidade de fundação, demonstrando o interesse do governo federal pela criação de um lugar destinado à guarda e à exibição permanente de objetos significativos para a formação da nação brasileira" (ABREU, 1996, p.41).

[84] Segundo Abreu (1990, p.63), "essa agência foi fundada ainda no tempo do Império, em 1838, e sua tarefa específica consistia em 'escrever a história brasileira enquanto palco de atuação de um Estado iluminado, esclarecido e civilizador' (Guimarães (1988:5-27)".

membros, a afirmação desta história era entendida como um princípio fundamental para o estabelecimento de uma identidade nacional. Segundo Abreu (1990), congregando aspectos de uma concepção antiga e moderna da história, os historiadores do IHGB se guiavam por princípios iluministas, por um processo histórico linear marcado pela noção de progresso e por um conceito de nação "fortemente excludente, ficando restrito aos brancos das elites. Os outros estariam excluídos, notadamente os índios e os negros que não eram considerados portadores de civilização" (ABREU, 1990, p.63). A produção historiográfica voltava-se, assim, para o culto às relíquias do passado, privilegiando a história política de "grandes heróis" e das "grandes batalhas" (SANTOS, 1996).

O MHN foi herdeiro desse paradigma que norteava a construção da história e da identidade nacionais. Gustavo Barroso - jornalista, escritor e folclorista brasileiro[85] - idealizou e dirigiu o Museu desde sua fundação até 1959[86], ano de sua morte. O intelectual liderava um grupo de colaboradores oriundo de setores tradicionais e aristocráticos, e, "para esse grupo, o MHN constituiu-se numa espécie de ampliação de seus universos familiares"; nesse sentido, é possível afirmar que na história ali contada "as elites representavam os sujeitos da nacionalidade" (ABREU, 1990, p.64). Com a criação da Escola de Museologia[87], que funcionava nas dependências do MHN, as concepções defendidas por Gustavo Barroso foram desenhando o perfil museológico das instituições brasileiras. Assim,

> seguindo as diretrizes do MHN, os museus surgidos especialmente a partir das décadas de trinta e quarenta traziam as marcas de uma museologia

[85] Gustavo Barroso se tornou referência na história do pensamento museológico brasileiro por sua atuação à frente do MHN e da Escola de Museologia, sendo responsável pela institucionalização dos estudos na área.

[86] Durante o período só se afastou por dois anos, de 1930 a 1932, devido a divergências políticas, sendo substituído por Rodolfo Garcia (CHAGAS, 2003).

[87] "O primeiro centro de formação profissional no país foi o "Curso de Museus", fundado pelo próprio Gustavo Barroso em 1932 (Decreto no. 21.129, de 07/03/1932), e que funcionou até fins dos anos setenta, precisamente em 1979, nas dependências do Museu Histórico Nacional. Foi então transferida para a UNIRIO, onde funciona hoje como "Escola de Museologia". Inicialmente, o "Curso de Museus" formava o que então se chamava "conservadores de museus" para desempenharem suas funções no Museu Histórico Nacional e no Museu de Belas artes como funcionários públicos (desempenhavam o cargo de "3o Oficial do Museu"). Era inicialmente um curso técnico, mas em 1951, foi-lhe conferido "mandato universitário" em acordo com a Universidade do Brasil, o que lhe valia a condição de curso superior. Ao longo de várias décadas a maioria dos profissionais de museus atuando no Brasil era formada por essa escola. Ela tem desempenhado um papel crucial na formação de profissionais e na disseminação de determinado modelo museográfico para o resto do país. Em linhas gerais, desde os anos trinta, os museus brasileiros, especialmente os museus históricos, tendem a reproduzir os padrões que vieram a ser difundidos pelo Museu Histórico Nacional". (GONÇALVES, 2005, p.264)

> comprometida com a ideia de uma memória nacional como fator de integração e coesão social, incompatível, portanto, com os conflitos, as contradições e as diferenças. A coleta de acervo privilegiava os segmentos da elite, e as exposições adotavam o tratamento factual da história, o culto à personalidade, veiculando conteúdos dogmáticos, em detrimento de uma reflexão crítica (JULIÃO, 2006, p.21-22).

Nesse sentido, no âmbito da atuação do Estado, foram criados ainda: o Museu Imperial na década 1940; o Museu do Índio e o Museu da República na década 1950; e o Museu de Folclore Edison Carneiro, no final da década 1960. Abreu (1990) nos convida a pensar na lógica de representação do país que se buscou consagrar naquele período com a criação de tais instituições; diz a autora: "se interpretarmos esse fenômeno tendo em vista a ideia de um sistema de lugares de memória cujo objetivo central consistia em dar conta de todo nacional na linha do tempo, perceberemos que esses museus não foram fundados de forma isolada" (ABREU, 1990, p.64), mas, antes, buscaram legitimar, em prática respaldada pelo Estado, um determinado discurso estabelecendo os lugares sociais.

A criação de um museu dedicado às manifestações culturais das classes populares estava nos planos de Gustavo Barroso e fazia parte de seu amplo projeto de construção e de preservação da memória nacional; em sua concepção, a proposta iria complementar a representação da identidade brasileira realizada pelo MHN sob sua direção. Em 1942, o folclorista torna público seu projeto denominado "Museu Ergológico Brasileiro"[88], por meio dos Anais do Museu Histórico Nacional, apresentando, sob seu ponto de vista, "uma definição e uma classificação para os objetos produzidos pelo homem comum" (VIANA, 2002, p.82) e, ao mesmo tempo, oferecendo "aos estudos de folclore um novo campo de investigação, tomando como centro a 'cultura material'" (*Ibidem*).

A proposta de criação de dois museus para preservar a "memória nacional" apontou para a formação de lugares separados para a representação da tradição, que, na visão de Barroso, segundo Viana (2002), seria o elemento comum e o elo entre as duas instituições; assim, o autor, citando Abreu (1992)[89], destaca que "na invenção de uma tradição nacional, os dois polos do sistema seriam o resgate de uma tradição histórica (a ação das elites na edificação nacional) e o resgate de uma tradição popular (a alma nacional)" (ABREU, 1992 *apud* VIANA, 2002, p.84). Desse

[88] Ergologia é parte da Etnografia que estuda os objetos que remetem ao trabalho (Ergon, do grego, significa trabalho), relacionados ao que se entende por tradições populares (VIANA, 2002).
[89] ABREU, Regina. A invenção da memória nacional: notas sobre a proposta de um "Museu Folclórico Nacional". Belo Horizonte, 1992. Mimeografado.

modo, as coleções do MHN seriam reservadas aos “objetos históricos” e as do museu ergológico proposto por Barroso deveriam ser compostas por “objetos folclóricos”, numa visão dualista da produção cultural brasileira. Para Viana (2002), a distinção é clara:

> as coleções históricas desempenhariam um papel importante na formação da memória nacional e na construção da imagem das elites políticas nacionais. A memória nacional teria sua gênese na experiência monárquica e no processo de formação da unidade política nacional. Já as coleções folclóricas seriam instituídas para oferecer uma imagem do povo brasileiro, enquanto entidade coerente e indivisível (VIANA, 2002, p.85).

O projeto do “Museu Ergológico Brasileiro” não chegou a se concretizar; entretanto, é possível observar a influência do modelo proposto por Gustavo Barroso[90] no conjunto de pensamento e práticas que os folcloristas desenvolveram e aplicaram em relação à implantação de museus de folclore país afora[91], durante os anos áureos do Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964). Na concepção de Barroso, seguido por muitos folcloristas, os estudos de folclore eram compreendidos por duas linhas de investigação: a “animologia”, ou seja, as manifestações do “espirito popular” (o imaterial), e a “ergologia”, que se dedicava às artes e ofícios manuais, isto é, aos objetos revestidos de “valores de utilidade” e “modos de fazer” (o material); esta última seria o enfoque do museu de caráter nacional proposto por ele. Viana (2002) ressalta que “um dos problemas dessa classificação é que ela deixava ausente qualquer preocupação em tomar os objetos materiais no interior de relações sociais concretas, fazendo-o apenas a partir de modelos previamente definidos” (p.83); o autor adverte também que tal classificação não estava desprovida de dimensão política, assim, é importante compreendê-la “como um discurso que busca instituir uma imagem do povo, ao mesmo tempo em que define um lugar para essa imagem dentro de uma representação da nacionalidade” (*Ibidem*).

A experiência de formação de coleções voltadas para a guarda da memória popular, diametralmente oposta a esta, acontece em São Paulo, na década de 1930,

---

[90] Gustavo Barroso já era então consagrado por dirigir o MHN, uma instituição solidamente estabelecida, e também pelo sucesso do Curso de Museu; o que lhe dava autoridade para influenciar e direcionar as ações no campo museológico no Brasil (OLIVEIRA, 2012).

[91] Para maior aprofundamento sobre as concepções museais desenvolvidas pelos folcloristas ver Oliveira (2012); a autora, em seu artigo “A ‘imaginação museal’ dos folcloristas”, chama a atenção para a ênfase dada por esses estudiosos à criação de museus, em diferentes concepções, visando à guarda, à preservação e à divulgação da memória popular.

com a atuação de Mário de Andrade no Departamento de Cultura do município, conforme já abordado no capítulo anterior. Seu projeto para a implantação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN), com a criação de “museus locais”, e as coleções resultantes das viagens etnográficas, “Missões de Pesquisas Folclóricas”, revelam uma visão ampliada de cultura e uma concepção abrangente de museu; vinculando-o aos debates empreendidos no interior das Ciências Sociais, por meio da Sociedade de Etnografia e Folclore, dirigida pela etnóloga Dina Lévi-Strauss. Estudo recente[92] de documentos e publicações da época revela a vinculação da etnóloga com a instituição francesa Museu Etnográfico do Trocadéro, confirmando o intercâmbio de ideias entre Paul Rivet e George Henri Rivière e os trabalhos desenvolvidos no âmbito do Departamento de Cultura de São Paulo (CERQUEIRA, 2016).

Bruno (2011a), destacando a contribuição do modernista para repensar os museus e a Museologia - contributo que reverbera até os dias atuais, cita uma afirmação do poeta que acaba por evidenciar sua conexão com debates mais amplos: “o que interessava não eram as mudanças técnicas que os museus vinham passando, mas sim, as mudanças éticas” (Andrade, 1938, *apud* Bruno, 2011a, p.10).

Deste modo, ficam evidentes as diferentes concepções museais empreendidas por Gustavo Barroso e Mário de Andrade; o primeiro concebia o “nacional” composto por um único grupo de ideias em torno do tripé “história, nação e museu”; já para o segundo, o trinômio seria representado por “povo, museu e identidade”, entendendo o museu como mediador nas relações sociais (CHAGAS, 2015). Assim,

> enquanto Gustavo Barroso, criador do Museu Histórico Nacional (1922), pensava o museu como um local destinado a realizar e a ensinar o ‘culto à saudade’, a ‘exaltação da pátria’, e a celebração dos ‘vultos gloriosos’, Mário de Andrade o considerava como espaço de estudo e reflexão, como instrumento capaz de servir às classes trabalhadoras, como instituição catalisadora e ao mesmo tempo resultante da conjugação de forças diversas, como âncora de identidade cultural (CHAGAS, 2015, p.72)

Viana (2002), em sua pesquisa “Os usos do popular: coleções, museus e identidades, na Bahia e em Pernambuco, do início do século à década de 1950” aborda a problemática em torno da definição do termo “povo” e do estabelecimento

[92] CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim de. Ciências Sociais na Gestão Mário de Andrade: contribuições de Samuel Lowrie e Dina Lévi-Strauss. São Paulo: Ed. Annablume/Fapesp, 2014.

de seu lugar social. A quem estamos nos referindo quando qualificamos de “popular” o foco de nossa atenção? Segundo o autor, a preocupação em buscar essa definição já estava presente nas produções de intelectuais durante todo o século XX; e aponta para a estreita relação existente entre conflitos sociais, museus e identidades culturais. Para seu trabalho de pesquisa, Viana parte da premissa de que

> “povo” e “popular”, para serem historicamente entendidos devem ser analisados, não como objetos que contém em si sua própria identidade, mas como construções de segmentos da sociedade aos quais se opõem, embora em processos híbridos de muitas direções (VIANA, 2002, p.12).

Nesta mesma linha de raciocínio, o autor cita a análise de Canclini (1997), no contexto latino-americano do século XX, em que o sociólogo caracteriza

> pelo menos três diferentes modalidades do popular, cada uma ligada a discursos e correntes intelectuais específicas: a dos folcloristas e antropólogos para museus (a partir dos anos 20 e 30); a dos comunicólogos, para os meios de massa (desde os anos 50) e a dos sociólogos políticos, para o estado ou para os partidos políticos e movimentos de oposições (desde os anos 70) (VIANA, 2002, p.13).

A partir dessa classificação de Canclini (1997), Viana (2002) identificou, em seu recorte de análise, vetores regionais que incluíssem agentes sociais e institucionais de relevância para as representações e práticas que acionaram os processos preservacionistas. Sua pesquisa tem como foco “os usos que as classes hegemônicas fizeram de elementos da cultura material por elas caracterizadas de ‘populares’” (VIANA, 2002, p.12). Se referindo às coleções pesquisadas, em seu “Balanço (inconcluso)”, o autor registra que “o caráter conservador e elitista destes percursos todos fica claro quando se considera a inexistência de qualquer forma de participação das classes populares na gestão não só dos objetos por elas produzidos, como também de sua própria identidade” (*Ibidem*, p.175).

No decorrer da década 1950, porém, o cenário museal brasileiro será marcado por experiências museológicas que vão destoar da abordagem até então hegemônica, dentre elas destacamos: a criação do Museu de Imagens do Inconsciente, em 1952, por Nise da Silveira, médica psiquiatra brasileira, que buscou humanizar o tratamento de seus “clientes”, instalando ateliês de arte no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro (RJ); a criação do Museu do Índio, em 1953,

também na então capital, idealizado pelo antropólogo e político brasileiro Darcy Ribeiro, cujo objetivo era combater o preconceito e contribuir para a construção de políticas públicas em favor das populações nativas (CHAGAS, 2015); e a rede de museus locais no estado de São Paulo, os denominados “Museus Históricos e Pedagógicos”, que, embora com ênfase na história e cultura oficiais, sua implantação pode ser entendida como uma quebra de paradigma quando “aportou características inéditas no que se refere à gestão do estado em relação às políticas museológicas, pois é um caso isolado no contexto brasileiro desse período” (BRUNO, 2011a, p.10).

O período também será assinalado por eventos de relevância no campo museológico brasileiro, como a realização do I Congresso Brasileiro de Museus, em 1956, organizado pelo Comitê Brasileiro do ICOM[93] e pelo Governo de Minas Gerais, em Ouro Preto; e o evento internacional Seminário Regional da UNESCO, sobre a “Função Educativa dos Museus”, em 1958, no Rio de Janeiro, organizado pelo Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC)[94] e pelo Comitê Brasileiro do ICOM.

Na segunda metade do século XX, durante os anos de Ditadura Militar[95], o folclore e os folcloristas tiveram papel estratégico na condução da política cultural no país, em função da atuação de um grupo de intelectuais ligados à Comissão Nacional de Folclore, criada em 1947, e que desencadeou o denominado Movimento Folclórico Brasileiro[96]. Para os folcloristas, a conservação dos elementos tradicionais definidores da unidade cultural da nação deveria pautar a noção institucional de cultura e, nesse sentido, seriam primordiais “evitar a descaracterização e promover a sua divulgação como meio de fomentar nas pessoas o reconhecimento do folclore como símbolo privilegiado da nacionalidade” (SOARES, 2011, p.9).

Nesse aspecto, os ideais defendidos pelos folcloristas coincidiram com os interesses do Estado autoritário. Para realizar sua missão, o grupo de folcloristas já havia conseguido a criação, em 1958, por meio de decreto presidencial, de um órgão federal específico para o tratamento da matéria, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB); entre os objetivos da CDFB, figuravam: “promover

---

[93] Representação no Brasil do Conselho Internacional de Museus (ICOM), órgão não-governamental ligado à UNESCO, criado em 1946.
[94] Órgão de representação da UNESCO no Brasil.
[95] Regime Militar instaurado no Brasil em 1964, com duração até 1985.
[96] Conforme VILHENA, 1997.

registros, pesquisas e levantamentos, cursos de formação e especialização, exposições, publicações, festivais; (...) *organizar museus*, bibliotecas, filmotecas e centros de documentação”[97] (grifos nossos). Assim, no contexto do Regime Militar, em 1968, foi inaugurado o Museu de Folclore[98], em um anexo do Palácio do Catete (sede do Museu da República), instituição de caráter nacional que atenderia a uma antiga reivindicação dos folcloristas; no entanto, segundo Abreu (1990), a iniciativa estaria ainda vinculada a uma visão dicotômica da cultura brasileira, segmentada entre erudita e popular; postura que acompanharia a trajetória de construção de políticas públicas para o patrimônio cultural, como vimos anteriormente.

Ainda na década de 1960, o campo de organização e formação profissional na área museológica se reforçaria com a criação, em 1963, da Associação Brasileira de Museologia; e em 1969, do segundo curso de graduação em Museologia do país, em Salvador, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Maria Célia Teixeira Moura Santos, museóloga formada na primeira turma deste curso, relata que, embora as disciplinas fossem “ministradas de forma tecnicista, sem análise de contexto e das consequências produzidas por meio de sua aplicação” (SANTOS, 2014, p.77) e, ainda, que “os conteúdos eram abordados de forma isolada, o que não permitia aos alunos fazerem uma relação entre a técnica e a realidade social” (*Ibidem*, p.78), a atuação dos primeiros formandos causou impacto no cenário museológico da cidade, iniciando-se os primeiros estudos de público e de planejamento das ações. A museóloga afirma também que apesar de se verificar no Brasil a propagação de museus nos anos ditatoriais, de 1964 a 1980, (SANTOS, 2008), as renovações conceituais da área museológica só seriam acessadas após esse período, no âmbito do curso de Museologia da UFBA.

Na cidade de São Paulo, nos anos finais da década de 1970, o cenário museológico oscilava entre práticas tradicionais e a vanguarda de propostas transgressoras (BRUNO, 2011a). Em 1977, a experiência do “Museu de Rua”, idealizado pelo arquiteto e museólogo Júlio Abe, no âmbito da administração pública municipal, dava acessibilidade pública a um importante acervo iconográfico e documental da cidade, mantido pela Divisão de Iconografia e Museus (DIM), do

---

[97] Revista Brasileira de Folclore (RBF), veículo de divulgação das ações da CDFB que circulou de 1961 a 1976.

[98] Atual Museu de Folclore Edison Carneiro, vinculado ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), instituição herdeira do antigo órgão Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB).

Departamento de Patrimônio Histórico (DPH)[99]. Para a exposição do acervo fotográfico, o museólogo criou o conceito “no qual o espaço urbano é assumido como espaço expositivo rompendo com a fórmula tradicional de museus em recintos fechados” (AMBROGI, 2016, p.107) Para tanto, foram instalados painéis fotográficos em lugares estratégicos da cidade, buscando direcionar o olhar para o patrimônio inserido no cotidiano dos transeuntes, permitindo tanto a “leitura visual comparativa da cidade em duas épocas: a antiga na fotografia, contrapondo com a paisagem urbana atual” (WAKAHARA, 2004, p.48 *in Ibidem*). O “Museu de Rua” causou impacto naquele contexto; as palavras de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1979), museóloga paulista de importante atuação naquele período, demonstra o ineditismo da iniciativa:

> Um certo dia, painéis singelos invadiram as ruas centrais da cidade que, neles, se reviu em retrospecto e perspectiva. E o apressado paulistano se deteve diante das visões da Terra, que ele supunha sem memória. Nenhum painel foi danificado; nenhum vandalismo se verificou em relação aos edifícios, praças e caminhos retratados que, um dia, desenharam a fisionomia urbana (...). (GUARNIERI, 1979, p.5 *apud* ARRUDA, 2014, p.29).

A produção teórica e prática desenvolvida pela professora e museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri[100] é considerada significativa contribuição brasileira para a constituição do conhecimento museológico na sua perspectiva científica. Em 1978, a professora concebeu e coordenou o primeiro curso de Especialização em Museologia em nível de pós-graduação *latu sensu*, na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP)[101]; a museóloga e também professora, Maria Cristina de Oliveira Bruno, aluna do curso de Waldisa, conta que

---

[99] As imagens integram o acervo do Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo, subordinado ao Departamento de Informação e Documentação Artística (IDART), composto, entre outras, pelas coleções dos fotógrafos Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), “responsável pelo Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo”, sendo o “primeiro registro fotográfico organizado da época imperial”; e de Aurélio Becherini (1879-1939), que “produz imagens da cidade transvestida pela estética da *Belle Epoque*, no início do século XX”. Tais coleções são consideradas uma “significativa documentação da cidade de São Paulo entre o final do século XIX e início do século XX, quando ainda eram raros os registros fotográficos urbanos no Brasil.” Disponível em: <https://patrimonios-possiveis.medialab.ufg.br/12_ingrid_ambrogi.html> Acessado em: 27 abr. 2019.

[100] A respeito da professora e museóloga, ver: GOUVEIA, Inês Cordeiro. 2018. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

[101] O curso existiu de 1978 a 1990; foi inspirador para a criação do Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) que funcionou de 1999 a 2006 (BRUNO, 2011a).

> no final do primeiro ano letivo deste curso (dezembro de 1978) os alunos realizaram a exposição “Tropa, Tropeiro e Tropeirismo” no MASP. Foi uma grande exposição que focou e valorizou um tema vinculado ao contexto popular, do interior do estado. Partimos de uma coleção particular sobre objetos ligados ao tropeirismo e fizemos a exposição no espaço “sagrado” do MASP (BRUNO, 2019)[102].

Waldisa Rússio criou o conceito “fato museal” e o discutiu amplamente em publicações nacionais e internacionais. Em seus estudos, a museóloga considera a relação homem/realidade como determinante do processo museológico; compreende museu como processo e como tal vincula-o a questões relacionadas à identidade, à cultura e ao patrimônio material e imaterial. Defensora de “uma museologia popular, politicamente engajada e comprometida com os processos de transformação social” (IBRAM, 2007, p.20), a professora participou ativamente, nos anos 1980, dos debates em torno da profissionalização, da interdisciplinaridade da área e de uma museologia comprometida socialmente.

Em 1990, buscando estimular articulações entre experiências latinas, a museóloga organiza o I Seminário Latino-Americano de Museologia, no Memorial da América Latina na cidade de São Paulo. Sua morte prematura, naquele mesmo ano, a impediu de assistir aquilo que para ela já estava se delineando:

> A meu ver, o processo gerador dos museus ao ar livre e dos museus de sítio, seguido, enriquecido e subvertido pelos ecomuseus, nos levará à Museologia enraizada no histórico e no social e, portanto, diretamente engajada na dinâmica da Identidade Cultural (GUARNIERI, [1989], 2010, p.182).

2.3 Do museu à Museologia: teoria sem perder de vista a prática

Embora, como vimos, a Museologia enquanto campo de conhecimentos e práticas tenha uma história milenar, sua organização como disciplina teórica começa a se esboçar a partir do final do século XIX, quando surgem experiências e práticas inovadoras, estimulando reflexões advindas de diversos contextos profissionais e científicos, indicando a necessidade de constituição de um campo específico dedicado aos museus e à Museologia (ARAÚJO, 2012). Autores como Cerávolo (2004) e Araújo (2012) afirmam que, desde então, a Museologia vem passando por

[102] Informação pessoal via e-mail <percilamarcia@gmail.com > recebido em 2 jun. 2019.

profundas mudanças, ainda hoje em processo, com a inserção de novos conhecimentos pautados pela interdisciplinaridade e pela heterogeneidade de ideias; refletindo um “campo capaz de abrigar e fazer dialogar distintas correntes e perspectivas teóricas” (ARAÚJO, 2012, p.52).

Entre os profissionais de museus é reconhecida a importância da atuação do Conselho Internacional de Museus (ICOM), criado em 1946 e associado a então recém-criada UNESCO, para a constituição de um campo de estudo da Museologia e, de maneira mais ampla, para o estabelecimento de diretrizes internacionais com foco na salvaguarda do patrimônio cultural da humanidade.

Segundo Cerávolo (2004), o aprofundamento no nível teórico da Museologia se dá em paralelo com o desenvolvimento do ICOM e seus comitês; no entanto, a autora afirma que a sistematização da Museologia como conjunto de princípios teórico-metodológicos e sua divulgação no plano internacional são mais claramente notados no decorrer das décadas 1970 e 1980, quando da criação, em 1977, do Comitê Internacional da Museologia (ICOFOM)[103], que reuniu pessoas interessadas no debate e na produção teórica, assim como na disseminação dos conteúdos produzidos por meio de publicações do Comitê[104]. A partir de então, “outras ideias sobre Museologia passaram a espraiar pelo ‘mundo dos museus’” (CERÁVOLO, 2004, p.238).

De acordo, ainda, com Cerávolo (2004), o grupo de origem do ICOFOM estava, inicialmente, envolvido em duas linhas investigativas: “o estudo teórico dos museus e a Museologia como campo de conhecimento com definições, metodologia e sistema determinado” (*Ibidem*, p.240), visando, por um lado, reforçar a importância dos museus como fontes de informação e conhecimento e, por outro, legitimar a Museologia como disciplina acadêmica, inserindo-a nos cursos universitários. Entretanto, observa a autora, ampliado o objeto de estudo, transferindo-o de “uma Museologia de museus para a ‘relação específica do homem com a realidade’”[105] ou, ainda, para a “relação mediadora entre homem e patrimônio”[106], incorporando nesse processo os novos conceitos que se impunham (ecomuseus, nova museologia,

---

[103] A criação do ICOFOM foi uma iniciativa do tcheco Jan Jelinek, agregando profissionais de várias partes do mundo, com ampla predominância de europeus do Leste (CERÁVOLO, 2004).

[104] *Icofom Study Series* (*ISS*) e o *Museological Working Papers/Documents du Travail Museologique* (*MuWoP/DoTraM*) (CERÁVOLO, 2004).

[105] Na concepção de Zynék Z. Stránsky e Anna Gregorová (MUWOP, nº 1, 1981), e “fato museal” segundo Waldisa Rússio (MUWOP, nº 2, 1983), conforme Cerávolo (2004, p.240).

[106] Segundo Bellaigue (2000), de acordo com Cerávolo (2004, p.240).

museu integral) e que já sinalizavam para a possibilidade de múltiplas museologias: comunitária, popular, ativa e experimental - ampliou-se também o quadro referencial de problemas a serem tratados. Assim,

> a museologia foi, então, percebida como "ciência em nascimento", interdisciplinar; tomou emprestadas metodologias das ciências do homem e da sociedade e acabou sendo atrelada às Ciências Sociais e à Filosofia, (...). Passou a ser vista como fenômeno, o que lhe possibilita incluir as mais diversas manifestações e as mais variadas formas, (...) (CERÁVOLO, 2004, p.240).

A autora descreve o efervescente ambiente de discussões e debates, em torno de questões, dúvidas e opiniões, reunindo "práticos" e "teóricos", a favor ou contra concepções e perspectivas, tendências e movimentos; que, por fim, "parecia mais se tratar de uma questão de identidade de área" e da necessidade – consenso neste ponto - de "explicitação de uma teoria" e de "apontamento de métodos" (*Ibidem*, p.238) específicos do campo disciplinar da Museologia.

Os anos 1980 trouxeram novos desafios e "as tendências apontaram para um alargamento da noção de museu, uma alteração das práticas do cotidiano, envolvendo cada vez mais profissionais de várias áreas, e a profissionalização em curva ascendente" (*Ibidem*, p.246), e, desse modo, demandaram reflexões e esforço intelectual no sentido de estabelecer instrumentos conceituais que estruturassem a Museologia enquanto disciplina científica. Assim, nos simpósios, conferências, oficinas e publicações sistemáticas - ações organizadas pelo ICOFOM/ICOM – buscou-se articular teorias e práticas no processo de constituição dos pressupostos teórico-metodológicos basilares do "conhecimento museológico".

Para além do contexto do ICOFOM, e mesmo do ICOM, a produção de novos conhecimentos advindos de diferentes disciplinas científicas e de múltiplos contextos de aplicação prática, "conformando um quadro plural e diverso" (ARAÚJO, 2012, p.31), permite, segundo Araújo (2012), traçar um panorama teórico da Museologia a partir de diferentes agrupamentos e aproximações teóricas, buscando a sistematização desses estudos[107]. O autor propõe, então, pensar a composição do

---

[107] "Mairesse e Desvallés (2005), por exemplo, apresentam cinco fases da 'breve história da Museologia', marcadas por fatos como a obra de Quiccheberg (publicada em 1565), a aparição do termo "museologia" no século XIX, o nascimento do *International Council* of *Museums* (ICOM), o surgimento da Nova Museologia e, por fim, o fenômeno do museu virtual com a internet. Já Gómez Martinez (2006) constata a existência de 'duas' museologias: uma 'mediterrânea', que tem como modelo de inspiração o *Musée du Louvre*, e outra 'anglo-saxã', construída sob a influência do *British Museum*. Bolaños (2002), tratando especificamente da realidade do século XX, apresenta três

campo epistemológico da Museologia, a partir de fundamentos de diferentes perspectivas teóricas, agrupadas em quatro eixos: “corrente funcionalista”; “abordagem crítica”; “estudos sobre visitantes” e “teorias da representação”, que, segundo ele, indicam, de alguma forma, elementos de superação do modelo hegemônico; no entanto, adverte que não são fronteiras rígidas, pois existem teorias ou ideias que dialogam entre si, embora classificadas em diferentes eixos. Para Araújo (2012), em sua análise da produção teórica a partir dos quatro eixos, “o quadro epistemológico desenhado tem um importante significado na própria configuração do campo como disciplina científica” (ARAÚJO, 2012, p.51); desta maneira, em consonância com Cerávolo (2004), o autor também reconhece os avanços em direção à configuração do campo de estudo da Museologia, sobretudo a partir dos anos 1980, quando, encarando a “crise de identidade”, ampliou-se o contexto do debate. Diz ele:

> parece que, de 80 para cá, muito se avançou no campo em direção à sua consolidação, não apenas no sentido das teorias e práticas formuladas desde o início do século XX (...), como, e principalmente, pelos arranjos e reconfigurações realizadas a partir delas nas últimas três décadas – as abordagens contemporâneas em torno da Nova Museologia, da mediação, do patrimônio imaterial, dos museus virtuais e, enfim, da ampliação do objeto da área do museu (sua organização, suas técnicas e seus acervos) para a musealidade (ARAÚJO, 2012, p.51-52).

O conjunto de desenvolvimentos no universo museológico que se observa nos anos 1980 – efeito e causa ao mesmo tempo – é, por um lado, resultante das transformações radicais ocorridas na sociedade nas duas décadas anteriores; e, por outro, base para a virada teórica e reflexiva que se observou a partir de então, e ainda em movimento na contemporaneidade. A Nova Museologia é reconhecida como um “movimento de larga abrangência teórica e metodológica, cujos posicionamentos são ainda centrais para uma efetiva renovação de todos os museus do século XXI” (Duarte, 2013, p.99).

Na verdade, a crise de identidade dos museus – e da Museologia, tem suas raízes, ou é então deflagrada, na forte crítica dos movimentos sociais dos anos

---

grandes momentos da Museologia, embora advirta que essas delimitações não possam ser tomadas de forma rígida. Essas três fases seriam a pesada herança vinda do século XIX (1900-1935), as décadas obscuras (1936-1967) e a mundialização do museu, com sua expansão para todos os contextos (1968-2000)” (ARAÚJO, 2012, p.31-32).

1960[108]; marcadamente na França e nos Estados Unidos, quando, naquele contexto, os museus são considerados instituições burguesas, com um fim em si mesmo e sem conexão com a sociedade, refletindo uma museologia tradicional desenvolvida "em estreita articulação com a formação do Estado-nação moderno e impérios coloniais europeus e com a correspondente educação dos seus cidadãos" (DUARTE, 2013, p.108); sem, no entanto, desenvolver nenhuma capacidade de autocrítica. Constatou-se, então, a necessidade de abandonar a postura letárgica em que se encontravam os museus e encarar a crise institucional, buscando novos caminhos.

De acordo com Duarte (2013), o movimento de renovação museológica que se verificou a partir de então pode ser compreendido, em sua configuração inicial, com base em duas distintas vertentes e chaves de interpretação: uma vertente buscou realizar "o projeto e o ideal político de democratização cultural" tendo o museu como base; e a outra teve como foco "o museu e suas práticas como campo de reflexão teórica e epistemológica" (*Ibidem*, p.100); ambas as dinâmicas, porém, adverte a autora, têm na experiência dos museus etnográficos e no desenvolvimento da Antropologia a sustentação das mudanças que propõem e devem ser vistas "sobrepostas e compondo um único movimento renovador" (*Ibidem*) [109], pois

> na primeira ganha relevo a dimensão do desenvolvimento sustentado, da animação sociocultural e da participação das populações, mas a preocupação da segunda com o alargamento do espaço representacional do museu e com a desconstrução dos seus discursos expositivos, defendendo o aumento das "vozes" lá representadas, culminará na abordagem de questões sociais e políticas muito idênticas. Ainda que de várias maneiras, é sempre a sensibilidade acerca do papel do museu como instrumento de transformação social que ganha relevo (DUARTE, 2013, p.112).

Sob o paradigma da democratização cultural[110], naquele período de mudanças, as instituições museológicas vão buscar se abrir para novos públicos,

---

[108] Autoras como Primo (1999) e Santos (2008) consideram os movimentos revolucionários da década 1960 e 1970 como marcos referenciais das mudanças nas práticas museológicas. Segundo Santos, "talvez possamos apontar o maio francês como um vetor no sentido de lançar as bases necessárias para se repensar o museu e a sua relação com a sociedade de maneira mais efetiva, por meio de ações concretas" (SANTOS, 2008, p.72).

[109] A autora identifica, ainda, cada uma das linhas de renovação como vertente francófona e vertente anglo-saxônica, respectivamente (DUARTE, 2013).

[110] De acordo com Duarte (2013), "a temática da democratização cultural (ou "educação popular") surge especialmente relevante em França" e "as suas raízes ideológicas podem ser encontradas nas posições programáticas do Front Populaire – coligação de esquerda que chegou ao poder na década de 1930, em França" (DUARTE, 2013, p.101).

dando maior acesso ao conteúdo de suas coleções – repensando sua expografia e se apresentando como instrumento privilegiado de educação permanente e um centro cultural acessível a todos. Entretanto, segundo Duarte (2013), “a manutenção do ideal de democratização cultural e a simultânea constatação da insuficiente aplicação das necessárias renovações museológicas” (*Ibidem*, p.102) levam a questionar a capacidade do modelo institucional de responder às demandas sociais e de cumprir com as novas finalidades que lhe são atribuídas. Nesse contexto de questionamento, a partir de experiências inovadoras ocorridas em vários países, e principalmente na França, serão propostas outras tipologias de museus, incorporando diferentes realidades: surgem os ecomuseus e/ou museus comunitários.

No âmbito do ICOM, as questões referentes ao papel social dos museus com ênfase na sua dimensão política, conquistaram maior destaque a partir da década de 1970; quando a ampliação conceitual de patrimônio e suas múltiplas experiências de aplicação ocuparam o debate evidenciando a necessidade de revisão dos conceitos que norteavam as práticas museológicas (CÂNDIDO, 2013).

No contexto da IX Conferência Geral de Museus, realizada em Grenoble, na França, em 1971, tendo como temática “O Museu a serviço do Homem”, Hugues de Varine-Bohan, então diretor do ICOM, oficializa o termo “ecomuseu”. Segundo Varine (2014)[111], “um museu ‘normal’ tem um objetivo oficial: servir ao conhecimento e à cultura. Um museu comunitário tem como objetivo servir à comunidade e ao seu desenvolvimento” (VARINE, [1995], 2014, p.26). No entanto, para que isto ocorra, ressalta Varine, é estritamente necessário que a população esteja “associada com o processo de tomada de decisões, com a identificação e a administração dos recursos locais, com a mobilização de todos os ativos do território” (*Ibidem*, p.27). Nas palavras de Varine (2014), referindo-se àquele contexto:

> Mas um museu comum não pode fazer isso simplesmente organizando a pesquisa, a exposição e a educação, como declara a definição do International Council of Museums (Icom). Temos que inventar um museu novo, ou mais corretamente, usar técnicas museais já anteriormente imaginadas em países com forte consciência comunitária. É por isso que, em 1971, quando fui convidado a participar da criação de um museu como ferramenta de desenvolvimento em Le Creusot, e mais tarde em toda a “Communauté Urbaine”, utilizei como referência e modelo três experiências que eu havia tido a sorte de conhecer durante minhas missões do Icom, no final dos anos 1960: os museus a céu aberto na Escandinávia, os museus

[111] Texto publicado originalmente em 1995.

> de bairro nos Estados Unidos e os museus locais e escolares no México. Minha intuição se confirmou no ano seguinte (1972) durante o Seminário de Santiago, que foi para mim, e ainda é, a referência-padrão do museu como ferramenta de desenvolvimento (VARINE, 2014, p.27).

Na América Latina, nos anos 1970, diante de governos autoritários e coalizões dominantes, setores progressistas de alguns países se organizaram buscando o desenvolvimento de uma consciência crítica, baseados, fundamentalmente, na proposta de educação popular de Paulo Freire[112]. Nesse contexto político e cultural, o papel social do museu é colocado em questão, na medida em que este estava inserido na sociedade, mas ao mesmo tempo alheio a demandas da comunidade na qual estava inserido. Por iniciativa da UNESCO, em 1972, é realizada uma Mesa Redonda para discutir o tema "O papel dos museus na América Latina de hoje", em Santiago no Chile; o documento produzido no evento, a Declaração de Santiago, introduz a noção de Museu Integral e de ação museológica como instrumento dinâmico de mudança social; lança, assim, as bases do movimento para uma nova museologia.

Chagas e Gouveia (2014) evidenciam a publicação, em 1979, do livro "Os museus no Mundo", que apresenta uma entrevista com Hugues de Varine-Bohan e discute temas de extrema importância para aquele contexto de mudanças: Museu e sociedade; Novas experiências; Dimensão pedagógica do museu; A projeção social do museu; Tentativas de ruptura formal; As relações público-museu; Análise de um modelo de gestão, o Museu Antropológico do México; e Alcance das inovações. A publicação, editada em três idiomas de matriz latina (português, espanhol e francês), "transformou-se rapidamente numa referência fundamental e obrigatória, (...) para a formação de uma nova geração de museólogos, educadores, historiadores, antropólogos e outros profissionais interessados no mundo dos museus" (CHAGAS; GOUVEIA, 2014, p.9). Os autores afirmam, ainda, que "um pouco por todo mundo as experiências de uma outra museologia estavam se valorizando e disseminando"

---

[112] Hugues de Varine conta que "estava, naquele momento, criando na França uma ONG internacional denominada Instituto Ecumênico para o Desenvolvimento dos Povos (*Institut Oecuménique pour le Développement des Peuples – Inodep*), cuja presidência seria confiada a Paulo Freire, então consultor para educação do Conselho Ecumênico das Igrejas, em Genebra. Por que não lhe entregar a direção da Mesa Redonda que deveria se realizar em Santiago, então sob o regime da Unidade Popular, que Paulo Freire conhecia tão bem? Ele aceitou imediatamente a sugestão de transpor suas ideias de educador em linguagem museológica: eu posso mesmo dizer que isso lhe agradou. Infelizmente, o delegado brasileiro junto à Unesco se opôs formalmente à designação de Paulo Freire, evidentemente por questões puramente políticas." (BRUNO, 2010, p.39)

(*Ibidem*, p.12) e “ao lado dessas experiências, desenvolveram-se também novas abordagens teóricas, especialmente fora do núcleo duro da Europa” (*Ibidem*).

No entanto, Santos (2014) observa que nem sempre as diretrizes e metas registradas nos documentos oficiais chegam a se transformar em ações concretas; a autora chama a atenção para o fato de que, apesar da existência, no início da década de 1980, de um número razoável de ecomuseus, museus comunitários, museus locais e museus ao ar livre, “os profissionais que desenvolviam ações museológicas comprometidas com o desenvolvimento social e com a participação encontram resistências para que seus projetos fossem reconhecidos no universo museológico” (SANTOS, 2014, p.88). Assim, o grupo de profissionais envolvido com o movimento de renovação museológica vai buscar construir, não sem conflitos, sua organização em âmbito internacional.

Em resposta a posição assumida na XIII Conferência Geral do ICOM, realizada em Londres, em 1983, quando havia sido formalmente rejeitado o reconhecimento de todas as práticas que não se enquadrassem no quadro museológico instituído, organizou-se, de forma autônoma, o I Atelier Internacional Ecomuseu/Nova Museologia, realizado em estreita ligação com o *Ecomusée de Haute Beauce* em Quebec, no Canadá. O evento reuniu parte dos membros do ICOFOM que defendia o reconhecimento internacional e a prática de outras formas museais, assim como representantes de experiências inovadoras de várias partes do mundo, exemplos vindos dos mais variados lugares (MOUTINHO, 2010), que, organizados em grupos de trabalho, produziram ao final do Encontro, o documento conhecido como Declaração de Quebec.

A Declaração de Quebec apresenta como subtítulo: “Princípios de base de uma nova museologia” e, logo na abertura, estabelece relação direta com os preceitos essenciais lançados na Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, reafirmando a função social do museu. Em seu texto, o Documento considera primordial a ampliação das tradicionais funções do museu, a integração das populações nas suas ações e a utilização da interdisciplinaridade; coloca o movimento a “serviço da imaginação criativa, do realismo construtivo e dos princípios humanitários”; reconhece, para tanto, a “ecomuseologia, museologia comunitária e todas as outras formas de museologia ativa”; declara ter “preocupações de ordem científica, cultural, social e econômica”; e que, “verificando o interesse em se dotar de um quadro de referência destinado a favorecer o

funcionamento destas novas museologias e de articular em consequência os princípios e meios de ação", propõe criar estruturas permanentes: um comitê internacional "Ecomuseus/Museus Comunitários" no quadro do ICOM e uma federação internacional da nova museologia que poderá ser associada ao ICOM e ao ICOMOS - Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios (DECLARAÇÃO DE QUEBEC, 1984).

O Comitê vinculado ao ICOM nunca se concretizou; entretanto, no ano seguinte, em 1985, durante o II Atelier Internacional, acontecido em Lisboa, Portugal, foi criada a pretendida federação internacional sob a denominação Movimento Internacional para a Nova Museologia – MINOM, que, mais tarde, firmou-se como organização filiada ao ICOM. Para Moutinho (2010), resumindo a experiência vivida naqueles tempos, "a Declaração de Quebéc, o Atelier de 1984 e a criação do MINOM devem ser entendidos como um todo coerente, que contribuiu desde então, para o reconhecimento no seio da museologia, do direito à diferença" (MOUTINHO, 2010, p.57).

Duarte (2013) chama a atenção para dois aspectos circunscritos no documento de Quebéc: por um lado, a abrangência da renovação, ou seja, "a museologia ativa que se defende é claramente um movimento museológico múltiplo que abrange, não só o ecomuseu, mas também o museu comunitário, o museu de vizinhança, o museu local" (DUARTE, 2013, p.110) e se estende, inclusive, às instituições ditas tradicionais; e, por outro lado, a primazia conferida à participação e ao desenvolvimento integrado das populações aponta para a necessidade de um "renovado aparato conceitual que auxilie os profissionais a concretizar a mudança de um museu centrado nas suas coleções para outro, centrado nas suas funções sociais" (*Ibidem*). Isto é:

> a ampliação dos instrumentos conceituais e o recurso a mecanismos como a interdisciplinaridade ou novos métodos de gestão e comunicação são a outra face das experiências inovadoras defendidas e da nova exigência do museu como instituição implicada na vida das populações (DUARTE, 2013, p.110).

Assim, os novos paradigmas propostos estão diretamente vinculados à necessidade de mudança de mentalidade dos profissionais que atuam nos museus e em processos museológicos. De acordo com Chagas e Gouveia (2014), a primeira década após a Declaração de Quebec foi de acirramento entre "os apoiadores da

nova museologia e os defensores da museologia tradicional" (*Ibidem*, p.12); com o tempo, verificou-se uma tendência à acomodação das diferenças e, segundo os autores, gradualmente observou-se, por parte de instituições e de alguns profissionais, a apropriação dos conceitos e dos enunciados da denominada Nova Museologia, sem que isso, contudo, significasse "a adesão aos compromissos éticos e políticos" vinculados ao Movimento; "a expressão virou moda e perdeu potência" (*Ibidem*, p.13), sentenciam os autores.

Neste mesmo sentido, em abordagem contemporânea, a pesquisa de Cerqueira (2016), "De Mário de Andrade ao Pavilhão das Culturas Populares Brasileiras: mudanças nas práticas institucionais de guarda da cultura popular", apresenta uma análise de experiências do Sudeste do país, a partir de coleções paulistas. As coleções públicas ligadas à atuação de Mário de Andrade e de Rossini Tavares de Lima[113], sob a guarda da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, serviram de objeto de estudo para Cerqueira (2016) discutir as mudanças conceituais no interior das áreas ligadas às culturas populares e a museus. Tendo como parâmetro o recente processo de formatação do projeto de ocupação do Pavilhão das Culturas Populares, em 2010, a autora buscou compreender a relação entre *tratamento* das coleções e *discurso* contemporâneo. Para isso, se propôs a "investigar os desdobramentos das transformações ocorridas na sociedade contemporânea em relação ao reconhecimento da pluralidade e diversidade cultural no âmbito de instituições voltadas à guarda de coleções de cultura popular" (CERQUEIRA, 2016, p.11). Em sua tese central, a autora defende que

> não obstante as proposições de reconhecimento e valorização das expressões da cultura tradicional ou popular brasileira e, mesmo com a implantação de políticas públicas específicas para este segmento, instituições públicas de guarda não incorporaram em sua prática esses valores e, mesmo em novas instituições como o Pavilhão das Culturas Brasileiras, a valorização se caracteriza mais por uma apropriação e

[113] Historiador e folclorista paulista, Rossini Tavares de Lima nasceu em 1915, fundou e dirigiu a revista *Folclore*, participando também da criação do Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade. Em 1947 organizou, no Centro de Pesquisas Folclóricas do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, um pequeno acervo de objetos folclóricos. O acervo cresceu por ocasião das comemorações do IV centenário da cidade de São Paulo e se transformou na Exposição de Artes e Técnicas Populares, mais tarde Museu de Artes e Técnicas Populares. Com a constituição da Associação Brasileira de Folclore, em 1960, passou a se chamar Museu de Folclore de São Paulo. Por fim foi renomeado como Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, em sua homenagem. Disponível em: <https://www.abmusica.org.br/academico.php?n=rrossini-tavares-de-lima&id=885> Acessado em: 20 mai. 2019.

> adequação de discurso do que por um rompimento efetivo de fronteiras pré-estabelecidas para a incorporação de novos atores (CERQUEIRA, 2016, p.13).

No cenário internacional, na década de 1990, foram realizados dois eventos considerados importantes para o movimento da Nova Museologia: em 1992, acontece em Caracas, na Venezuela, o Seminário “A missão do Museu na América Latina hoje: novos desafios”, por iniciativa da Oficina Regional de Cultura para a América Latina e o Caribe (Orcalc) e do Comitê Venezuelano do ICOM, com o apoio do Conselho Nacional de Cultura (Conac) e da Fundação Museu de Belas Artes da Venezuela; e, no mesmo ano, é realizado o I Encontro Internacional de Ecomuseus, no Rio de Janeiro, no Brasil, no âmbito da ECO 92 – Cúpula Mundial sobre o Meio Ambiente, organizado pela Secretaria de Cultura, Turismo e Esporte da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, com o apoio do Comitê Brasileiro do ICOM.

O Seminário em Caracas retoma os pressupostos conceituais definidos na Mesa Redonda de Santiago, reconhecendo, após vinte anos de sua realização, “a vigência de seus postulados e os efeitos de sua visão revolucionária” (HORTA, 2010, p.61). Para o evento, reuniram-se representantes de onze países latino-americanos, cumprindo um programa intensivo de debates, durante 23 dias. O documento resultante dos trabalhos, a Declaração de Caracas, reafirma o papel social do museu, atualizando o conceito de Museu Integral para Museu Integrado; questiona exposições com perspectivas científico-acadêmicas e alheias a diálogos possíveis; considera de fundamental importância a preservação ambiental, incorporando seus recursos ao patrimônio cultural, entre outros direcionamentos; propõe novos desafios do ponto de vista museológico, incorporando ao debate temas como Comunicação, Liderança, Gestão e Recursos Humanos.

O I Encontro Internacional de Ecomuseus, realizado em maio de 1992, no Rio de Janeiro, no Brasil, contou com a expressiva participação de profissionais de vários países - Varine Bohan (França), René Rivard (Canadá), Mário Moutinho (Portugal), Hernán Crespo Toral (Equador) – e de representantes de várias instituições e de experiências brasileiras que “expuseram, ouviram, debateram, aprenderam” e abriram “caminhos para a compreensão” do conceito “museu da comunidade” (NOVAES, 1992, n.p. *in* SANTOS, S., 2017, p.155). A partir desse Encontro, foram desencadeadas várias ações que iriam contribuir para transformar o

cenário museológico brasileiro: o Ecomuseu de Santa Cruz[114], no Rio de Janeiro, coordenado pela museóloga Odalice Priosti[115], reconheceu-se como tal e foi reconhecido pelos especialistas do campo da Museologia e do Patrimônio; a Escola de Museologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) desenvolveu ações que estimularam novos processos museais envolvendo diferentes agentes sociais; iniciou-se uma parceria entre Brasil e Portugal, resultando em um programa de intercâmbio entre os profissionais da área (CHAGAS; GOUVEIA, 2014).

Observamos, portanto, que a Museologia vem sendo questionada desde pelo menos a segunda metade do século XX, quando os museus passam por um processo de desconstrução e de ressignificação de seus pressupostos e ocorre uma ampliação do seu campo de atuação, resultando no advento do Movimento Internacional para uma Nova Museologia – MINOM. Nesse contexto,

> há um rompimento com a ideia de coleção como [única] fonte geradora dos processos museológicos, a preservação é entendida como fundamental e como possibilidade de integrar diversos aspectos do patrimônio e potencializar a ação interdisciplinar (CÂNDIDO, 2008, p.53).

Assim, as coleções perdem a centralidade da atenção do fazer museológico e os museus passam a ser entendidos como processos e práticas culturais, com ênfase na interação social com o patrimônio, envolvendo pluridisciplinaridade e

---

[114] "O ecomuseu vivo da comunidade de Santa Cruz existe há mais de 30 anos e foi um desdobramento do NOPH - Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica, fundado por membros da comunidade em 1983. (...) Esteve abrigado pela SMC Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de 1995 a 2011, com sede no Palacete Princesa Isabel. Com a transferência do setor burocrático do Ecomuseu do Quarteirão ligado à Prefeitura para o centro da cidade, desfez-se o vínculo com o NOPH/ Ecomuseu Comunitário de Santa Cruz que continua sua ação com a comunidade, desligando-se do elo burocrático e optando definitivamente pela designação NOPH / Ecomuseu de Santa Cruz que há mais de 20 anos incorporou a sua trajetória de lutas. Quem vive ou trabalha em Santa Cruz e na Zona Oeste sabe que nunca houve outro ecomuseu senão o NOPH/ Ecomuseu de Santa Cruz, museu que a comunidade reconhece como seu museu, pois foi criado e tem sido mantido por seu próprio esforço com as fieis parcerias da região." Odalice Priosti, museóloga, educadora, Coordenadora de Estudos e Projetos do NOPH/ Noph Ecomuseu de Santa Cruz. Disponível: <https://www.facebook.com/vereador.williancoelho/posts/vamos-precisar-de-todo-mundo-um-mais-um-%C3%A9-sempre-mais-que-dois-sos-noph-ecomuseu/786475664756602/> Acessado: 5 jan. 2019.

[115] Professora e museóloga brasileira; mestra (1999) e doutora (2010) em Memória Social pelo PPGMU/UNIRIO; desde 1992 atuou como coordenadora de Estudos e Projetos do Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica (NOPH) e membro da equipe dinamizadora do Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro (NOPH – Ecomuseu de Santa Cruz). É membro-fundadora da ABREMC da qual foi presidente de 2006 a 2009; foi Conselheira do MINOM, onde já atuou como vice-presidente; escreveu diversos livros e artigos sobre Museologia, relacionados à Museologia Comunitária, Memória Social e Desenvolvimento Local. Faleceu em 2017. Disponível em <https://www.escavador.com/sobre/2092498/odalice-miranda-priosti> Acessado em 11 abr. 2019.

exigindo novas metodologias de trabalho, assim como novas capacidades e sensibilidades para concretizar as mudanças que se impõem.

Desta forma, os debates capitaneados pelo MINOM em torno de novas tipologias de museus e novas concepções museais vão inaugurar, mais tarde, uma linha de atuação museológica, a Museologia Social, e estimular a construção de um arcabouço teórico balizador das novas práticas, a Sociomuseologia, que, segundo Moutinho (1993), constitui-se em uma

> área disciplinar de ensino, investigação e atuação que privilegia a articulação da museologia, em particular, com as áreas do conhecimento das Ciências Humanas, dos Estudos do Desenvolvimento, da Ciência de Serviços e do Planejamento do Território. A abordagem multidisciplinar da Sociomuseologia visa consolidar o reconhecimento da museologia como recurso para o desenvolvimento sustentável da humanidade, assentada na igualdade de oportunidades e na inclusão social e econômica. A Sociomuseologia assenta a sua intervenção social no patrimônio cultural e natural, tangível e intangível da humanidade (MOUTINHO, 1993, p.7).

Entretanto, especialistas da área defendem que não se trata de uma nova Museologia ou, ainda, não se trata de romper com as funções museológicas tradicionais - preservar, pesquisar e comunicar, mas de responder a critérios de seleção a partir de demandas de uma dada realidade, ou seja, a ênfase curatorial e os procedimentos da cadeia operatória museológica se voltam para a *ação cultural* centrada no desenvolvimento humano. Deste modo, o museu não se define mais por suas coleções, mas pelo debate que assume sobre a diversidade cultural e étnica, sobre o protagonismo dos grupos sociais no processo de reconhecimento e preservação de suas referências culturais; enfim, sobre o conjunto de problemas e temáticas identificado em um determinado território social (VARINE, 2008).

Assim, o exercício retrospectivo proposto colabora para pensarmos a constituição disciplinar da Museologia, inserida nas Ciências Sociais Aplicadas, como um processo contínuo de organização e sistematização do conhecimento, indicando um campo em permanente construção. Nesse processo, segundo Bruno (2000), ao menos quatro aspectos fundamentais relativos à historicidade do pensamento museológico devem ser considerados: “a distinção entre Museologia e museografia; os limites e reciprocidades entre Museologia e estudos de museus; os confrontos entre colecionismo e a ausência de coleções e, mais recentemente, as diferenças entre nova Museologia e Museologia tradicional” (BRUNO, 2000, p.33). Refazer o percurso nos possibilitou refletir sobre a trajetória dos museus como

instituições reconhecidas e questionadas por suas missões, visões e valores; examinadas em suas especificidades e confrontadas a superar paradigmas e limites. Segundo a autora,

> nas últimas décadas, o museu tem sido alvo de inúmeras abordagens a partir dos mais distintos enfoques que têm permitido a valorização das suas potencialidades como instituição pública e, ao mesmo tempo, têm possibilitado avaliações sobre sua inoperância diante da rapidez do tempo da vida cotidiana e da circulação da informação por meio de tecnologias eletrônicas. Questiona-se a sua vocação comunicacional, o seu perfil do ponto de vista de gestão administrativa, a sua capacidade preservacionista em relação às expressões culturais, a sua forma de produzir conhecimento novo, os seus limites espaciais determinados por uma arquitetura especializada, mas também, projeta-se a sua capacidade de contribuir com a educação das sociedades, a sua singularidade no que tange ao tratamento da herança patrimonial e a sua capacidade de gerar serviços e produzir vias para o desenvolvimento socioeconômico (BRUNO, 2011b, p.1).

2.4 Museologia Social: nova "imaginação museal"[116] no Brasil contemporâneo

Na primeira década do século XXI, mais precisamente a partir de 2002, é possível observar no Brasil, especialmente a nível nacional, uma intensificação das ações do Estado na área da cultura. O fato pode ser constatado, entre outras iniciativas, por meio da implementação do Plano Nacional de Cultura, em 2006, aprovado na gestão do ministro Gilberto Gil, gestão pautada por uma noção abrangente de cultura e que buscou valorizar e estimular ações relativas às culturas populares, assim como ao setor museológico, considerando a diversidade cultural e territorial do país.

Na área museológica, destacam-se a criação da Política Nacional de Museus (PNM)[117], em 2003; a realização, a partir de 2004, dos fóruns nacionais de museus, – sendo o primeiro realizado em Salvador/BA, sob o tema "A imaginação museal: os caminhos da democracia" - das conferências e discussões em plenárias, dos ciclos

[116] Chagas (2003) define o conceito de "imaginação museal", em síntese, como: "tecnicamente, refere-se ao conjunto de pensamentos e praticas que determinados atores sociais desenvolvem sobre os museus e a museologia" (CHAGAS, 2003, p.64).

[117] Desde 1975 verificam-se tentativas de se desenvolver uma política nacional para a área museológica no Brasil. Nas décadas de 1980 e 1990, experiências de implantação de sistema estadual de museus em alguns estados brasileiros apontam para esforços em direção a um sistema em âmbito nacional, mas sem obter êxito. Essas experiências, com ênfase para o Sistema Estadual do Rio Grande do Sul, irão servir de referência para a concretização da Política Nacional de Museus, nos anos 2000 (MONTEIRO, 2016).

de palestras; a criação, em 2009, do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM)[118], com seu Departamento de Processos Museais (DPMus); em 2010, a consolidação das diretrizes da PNM, com a publicação do Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), uma proposta de agenda política e de planejamento do setor museal para os próximos dez anos; e, por fim, em 2017, a instituição oficial do Programa Pontos de Memória (PPM), visando à formulação de políticas públicas voltadas para a museologia social[119].

Em 2002, durante a realização do 8º Fórum Estadual de Museus[120], no Rio Grande do Sul/RS, sob o tema "Museus e globalização" - evento em comemoração aos trinta anos da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) - que contou com a participação de representantes de vários estados brasileiros, teve origem um movimento do setor museológico reivindicando políticas públicas específicas para a área, com vistas a um conjunto de ações de preservação do patrimônio cultural que valorizasse a cultura nacional e promovesse a percepção das múltiplas identidades culturais existentes no país. O documento elaborado ao final desse evento, "Carta do Rio Grande", juntamente com outro produzido e divulgado, também em 2002, pelo Conselho Federal de Museologia (COFEM), denominado "Imaginação museal a serviço da cultura", forneceram informações basilares para a construção da Política Nacional de Museus (BRASIL, 2007).

A partir desses documentos que apresentaram princípios orientadores para uma política nacional voltada para o patrimônio cultural e para os museus, desencadeou-se uma série de debates e encontros em articulação nacional que reuniu agentes do setor público e da sociedade civil: representantes de entidades e governos estaduais e municipais, organizações museológicas nacionais e internacionais, universidades, profissionais e estudantes da área, na produção coletiva do documento base da Política Nacional de Museus (PNM). O documento foi amplamente discutido em reuniões presenciais e disseminado eletronicamente para apreciação e sugestões junto à comunidade museológica, buscando estabelecer, em um processo democrático e colaborativo, as bases e os eixos

[118] Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009.

[119] Além dessas iniciativas, registram-se também a criação dos instrumentos: Sistema Brasileiro de Museus (SBM), pelo Decreto n.º 5.264, de 05 de novembro de 2004 (BRASIL, 2004); e do Estatuto de Museus, instituído pela Lei n.º 11.904/2009 e regulamentado pelo Decreto n.º 8.124, de 17 de outubro de 2013 (BRASIL, 2009b).

[120] Evento realizado de 13 a 18 de maio de 2002, na cidade de Rio Grande/RS, com cerca de 200 participantes, representantes de 12 estados brasileiros; trabalhadores de museus, representantes de instituições museológicas, técnicos da área do patrimônio e estudantes (BRASIL, 2007).

programáticos da PNM, assim como consolidar as propostas do Cadastro Nacional de Museus e do Programa Nacional de Capacitação em Museologia (IBRAM, 2007).

Em maio de 2003, durante as comemorações do Dia Internacional de Museus, o então ministro Gilberto Gil lança a publicação “Política Nacional de Museus: memória e cidadania”, na qual apresenta as bases para a PNM e reconhece os museus como importantes agentes de transformação social e econômica para o país; reafirmando, também, ser imprescindível a participação dos diversos setores da sociedade na construção de uma política democrática e plural para o setor; reiterando que as premissas apresentadas na publicação resultaram de um diálogo de múltiplas vozes e a reunião de muitos esforços na constituição de um conjunto de instrumentos jurídicos e institucionais visando constituir uma política museal abrangente.

Na sequência, em 2004, a criação do Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU)[121] no âmbito do IPHAN, a instituição do Sistema Brasileiro de Museus (SBM)[122] e a implantação de novos cursos de graduação e pós-graduação em Museologia, configuraram uma conjuntura favorável ao desenvolvimento de novas abordagens teóricas e práticas, possibilitando uma atuação em rede no processo de construção de uma política pública sem precedentes na história do Brasil (IBRAM, 2007). É interessante observar a influência dos preceitos basilares da Nova Museologia na constituição da PNM, tendo a inclusão de setores da sociedade até então excluídos dos debates públicos no campo museológico. Nesse sentido, Santos (2008)[123] afirma que

> a PNM está embasada nos referenciais básicos desse grande movimento iniciado em 1972 com a Mesa-Redonda de Santiago, e que ao longo dos anos vêm sendo atualizados e recriados em diferentes contextos, buscando sempre a participação, a interação entre os técnicos e os diversos segmentos da sociedade, compreendendo o museu como um fenômeno social, comprometido com o homem e com a melhoria da qualidade de vida. O que é mais novo nesse processo é adoção desses princípios pelo poder público (Santos, 2008, p.224).

Nesse sentido, a ampla consulta à comunidade museológica e a participação dos diferentes agentes sociais no processo de construção dos princípios

[121] Decreto nº 5.040/2004.
[122] Decreto 5.264/2004.
[123] Profª Dra. Maria Célia Teixeira Moura Santos, museóloga, professora da UFBA e colaboradora da PNM, como coordenadora do eixo Formação e Capacitação dos Recursos Humanos (MONTEIRO, 2016).

orientadores da PNM possibilitaram entender os museus “como práticas e processos socioculturais, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, politicamente comprometidos com a gestão democrática e participativa” (CHAGAS; NASCIMENTO, [BRASIL], 2007, 23-24); e, com esse entendimento, estabelecer diretrizes visando “ampliar o campo das possibilidades de construção identitária e a percepção crítica acerca da realidade cultural brasileira” (*Ibidem*). Assim, foram definidos os seguintes eixos orientadores da PNM e norteadores das ações:

> 1. Estabelecimento e consolidação de políticas públicas para os campos do patrimônio cultural, da memória social e dos museus, visando à democratização das instituições e do acesso aos bens culturais.
> 2. Valorização do patrimônio cultural sob a guarda dos museus, compreendendo-os como unidades de valor estratégico nos diferentes processos identitários, sejam eles de caráter nacional, regional ou local.
> 3. Desenvolvimento de práticas e políticas educacionais orientadas para o respeito à diferença e à diversidade cultural do povo brasileiro.
> 4. Reconhecimento e garantia dos direitos das comunidades organizadas de participar, com técnicos e gestores culturais, dos processos de registro e proteção legal e dos procedimentos técnicos e políticos de definição do patrimônio a ser musealizado.
> 5. Estímulo e apoio à participação de museus comunitários, ecomuseus, museus locais, museus escolares e outros na Política Nacional de Museus e nas ações de preservação e gerenciamento do patrimônio cultural.
> 6. Incentivo a programas e ações que viabilizem a conservação, a preservação e a sustentabilidade do patrimônio cultural submetido a processo de musealização.
> 7. Respeito ao patrimônio cultural das comunidades indígenas e afro-descendentes, de acordo com as suas especificidades e diversidades (BRASIL, 2007).

Uma série de ações liderada pelo DEMU/IPHAN em parcerias interministeriais e com instituições e profissionais colaboradores da PNM passou a ser posta em execução buscando atingir os objetivos propostos dentro dos eixos estabelecidos. Entre as ações destacamos: a criação de novos cursos de graduação[124]; a realização de oficinas de capacitação em diversas cidades do interior; o lançamento de editais de fomento específicos para o setor; assim como a realização de fóruns, congressos, seminários etc., encontros de abrangência nacional que estimularam a conexão de agentes sociais e a troca de informações e ideias.

[124] Até 2003, existiam apenas os cursos de graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UNIRIO e da Universidade Federal da Bahia - UFBA, em Salvador/BA. A partir de 2004 até 2013 foram criados 13 cursos de graduação em Museologia, com o apoio do Ministério da Cultura (IBRAM, 2014).

Os eventos na área foram se constituindo em espaço/tempo de aprendizagens e de vivências compartilhadas, fazendo circular novas narrativas entre diferentes atores sociais, agregando outros significados à memória e ao patrimônio cultural (MONTEIRO, 2016); e, sobretudo, estimulando a formação de redes locais e regionais de museus, por todo país, processo entendido como fundamental para a articulação e a capilaridade das ações da PNM.

A criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), em 2009, como autarquia vinculada ao Ministério da Cultura, veio legitimar as ações desenvolvidas pela PNM e reforçar sua mobilização e enraizamento na política cultural nacional; nesse sentido é considerada como "um empoderamento do setor" (Monteiro, 2016, p.179) que se materializa mediante um instrumento criado por lei; por outro lado, a autarquia federal trouxe novos desafios para os agentes envolvidos. Monteiro (2016) afirma que a Instituição tornou-se exemplo para muitos países, mas reconhece também que ainda se faz necessário a consolidação das práticas com vistas a impulsionar novos avanços, e, principalmente, a fortalecer os vínculos sociais que se estabeleceram no percurso de sua construção. Para a autora,

> o IBRAM só realizará sua missão se colocar em prática os princípios da gestão de caráter participativo da PNM, tornando-se uma instituição com uma cultura acolhedora de seus membros e colaboradores, para evitar a concentração de poder e assim estimular constantemente o comprometimento e o engajamento, que inicialmente suscitou muitos, a participarem da construção de uma política pública para museus no Brasil (MONTEIRO, 2016, p.183).

O IBRAM assume o conjunto de ações e projetos até então desenvolvido pela equipe do Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU/IPHAN), que, a partir da criação da Instituição, passa a atuar na recém-criada autarquia. Inserido na estrutura do IBRAM[125], o Departamento de Processos Museais (DPMus) tem como atribuição, entre outras, "contribuir para o desenvolvimento de processos museais em comunidades populares e tradicionais de acordo com suas especificidades" (BRASIL, 2009a), sinalizando para uma compreensão de museu numa perspectiva

[125] A estrutura organizacional do IBRAM tem o seguinte formato: "Presidência, Departamento de Planejamento e Gestão Interna, Departamento de Processos Museais, Departamento de Difusão, Fomento e Economia de Museus e a Coordenação Geral de Sistemas de Informação Museal, Procuradoria Federal, Auditoria e as Unidades Museológicas. O IBRAM deve ser dirigido por uma Diretoria, composta pelo Presidente e pelos diretores dos Departamentos, e foram criados o Comitê de Gestão e o Conselho do Patrimônio Museológico. Ainda fazem parte da estrutura do IBRAM, os vinte e nove museus que antes eram ligados ao IPHAN, com diretores e funcionários" (MONTEIRO, 2016, p.180).

ampliada; para isso, cria uma coordenação denominada Museologia Social e Educação (COMUSE), agregando às bases de sua atuação os pressupostos teóricos e práticos ligados à Museologia Social.

Nesse contexto se insere o Programa Pontos de Memória (PPM), conforme já mencionamos anteriormente, vinculado ao desenvolvimento de políticas públicas de direito à memória, como reflexo de uma conjuntura política nacional que busca estimular a criação e a participação popular, inaugurando processos relacionais entre Estado e diferentes atores sociais no cenário museal.

O PPM, elaborado e lançado em 2008 pelo DEMU/IPHAN, foi formalizado por meio de Cooperação Técnica realizada entre o IBRAM/MinC e a Organização dos Estados Iberoamericanos (OEI)[126] para a execução de projeto intitulado "Desenvolvimento Institucional e Técnico-Operacional para Ampliação e Consolidação de Projetos Relacionados à Memória Social no Brasil", contando com o aporte do Ministério da Justiça e do Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (PRONASCI)[127]; e, ainda, articulado de forma visceral com a Política Nacional de Museus (PNM) e com o Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM).

Inicialmente, numa experiência-piloto, foram selecionadas doze comunidades periféricas[128] em diferentes capitais brasileiras, tendo como critério regiões caracterizadas por altos índices de violência e marginalidade. Esse critério de seleção, direcionando a ação para zonas de opressão, violência, desigualdades e invisibilidades sociais, nos remete ao pensamento de Bruno (2011a) com relação à potencialidade de processos museais dedicados ao ato de denunciar e salvaguardar, reunindo atributos que possibilitem "desenvolver uma pedagogia orientada para a educação da memória que, por sua vez, busca dar sentido ao abandono, às memórias silenciadas ou exiladas, garantindo a administração dos seus respectivos indicadores – materiais e imateriais" (BRUNO, 2011a, p.4).

---

[126] A Organização dos Estados Ibero-americanos: para educação, ciência e cultura – OEI é um organismo internacional de caráter governamental que atua na cooperação entre os países no campo da educação, ciência, da tecnologia e cultura com vistas ao desenvolvimento integral, da democracia da integração regional. Disponível em: <https://www.oei.org.br/sobre-a-oei/oei> Acessado em 25 mar. 2019.

[127] Também conta como instituição parceira a Agência Brasileira de Cooperação do Ministério das Relações Exteriores, responsável pelo acompanhamento e avaliação das ações (AVELAR, 2015).

[128] Inseridas nas regiões selecionadas pelo PRONASCI, as doze comunidades são: Beiru (Salvador, BA), Brasilândia (São Paulo, SP), Coque (Recife, PE), Estrutural (Brasília, DF), Grande Bom Jardim (Fortaleza, CE), Jacintinho (Maceió, AL), Lomba do Pinheiro (Porto Alegre, RS), Pavão-Pavãozinho-Cantagalo (Rio de Janeiro, RJ), Terra Firme (Belém, PA), São Pedro (Vitória, ES), Sítio Cercado (Curitiba, PR) e comunidade do Taquaril (Belo Horizonte, MG) (IBRAM, 2016).

Na página virtual do IBRAM, o PPM é definido como:

> O Programa Pontos de Memória reúne um conjunto de ações e iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social, de modo que os processos museais protagonizados e desenvolvidos por povos, comunidades, grupos e movimentos sociais, em seus diversos formatos e tipologias, sejam reconhecidos e valorizados como parte integrante e indispensável da memória social brasileira. Tem como objetivo principal contribuir para o desenvolvimento de uma política pública de direito à memória, com base no Plano Nacional Setorial de Museus e Plano Nacional de Cultura (IBRAM)[129].

A ideia central do PPM baseia-se no compartilhamento de saberes entre Estado e sociedade civil visando à construção conjunta de uma metodologia social que leve em consideração a autonomia, o protagonismo e o trabalho em torno da memória social desenvolvido pelas comunidades locais (IBRAM, 2016). No entanto, ressalta-se que o ineditismo da ação fez com que a elaboração de categorias conceituais, de metodologias e a capacitação dos agentes envolvidos fossem acontecendo simultaneamente à sua aplicação prática (AVELAR, 2015). Após sete anos de sua implementação e já tendo passado por processos de avaliação, o IBRAM registrou em 2016 na publicação “Pontos de Memória: metodologias e práticas em Museologia Social” uma visão mais clara do caminho percorrido.

> De um lado, as 12 comunidades que participaram da construção dessa metodologia já trabalhavam ou desejavam realizar um trabalho sistemático de identificação, registro, compartilhamento e preservação de suas memórias. Do outro, na esteira dos pontos de cultura e inspirados por realizações como a do Museu da Maré/RJ, os idealizadores do projeto e os técnicos que compuseram sua equipe se propuseram a fazer que esses grupos se apropriassem de conceitos e de ferramentas da Museologia Social para melhor exercerem seu direito à memória (OLIVEIRA, [IBRAM], 2016, p.8).

Assim, segundo a publicação do IBRAM (2016), a proposta metodológica para disparar o processo consta de cinco etapas pelas quais as iniciativas selecionadas deveriam passar com o apoio da equipe técnica/consultores do PPM/IBRAM: Identificação; Qualificação (participação em seminários e oficinas); realização do Inventário Participativo; realização de ações museais para compartilhamento e difusão das memórias; reforço da rede de PMs nas Teias Nacionais da Memória (IBRAM, 2016).

---

[129] Disponível em: <http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/pontos-de-memoria/> Acessado em 20 mar. 2019.

A primeira etapa refere-se à “sensibilização comunitária e formação da instância deliberativa” (SCHUABB, [IBRAM], 2016, p.7), trata-se da realização de encontros e rodas de compartilhamento de memórias e contação de histórias, buscando conhecer a dinâmica e a vocação da comunidade em questão e apresentar as propostas do PPM. Ainda nessa etapa, a comunidade é orientada a compor um Conselho Gestor, instância representativa composta por grupos e lideranças comunitárias locais, a fim de estabelecer um Plano de Ação. A segunda etapa é composta pela participação do Conselho Gestor em oficinas, seminários, eventos e visitas técnicas realizadas por especialistas consultores disponibilizados pelo IBRAM, com vistas a instrumentalizar a comunidade para o processo museológico, ou seja, para o *enquadramento*, o *tratamento* e a *extroversão* de suas referências culturais.

O Inventário Participativo é uma etapa importante desse processo, “no qual as comunidades assumem, em primeira pessoa, a identificação, a seleção e o registro das referências culturais mais significativas para suas memórias e histórias sociais” (IBRAM, 2016, p.39); assim como, também, compartilha e discute sobre a metodologia a ser adotada, a forma de inventariar e a maneira mais eficiente de divulgar e preservar seu patrimônio. De tal modo, cada comunidade é autora e criadora do seu próprio percurso museológico, tendo os integrantes do Conselho Gestor como mediadores no processo de sensibilizar e envolver os demais moradores no mapeamento dos indicadores de memória daquele universo referido.

As etapas seguintes, Ações Museais e Teias da Memória, são consequências do processo desencadeado; as ações museais realizadas pelos PMs buscam dar visibilidade ao trabalho e conectar os diversos grupos e organizações existentes no interior da comunidade; compreendem desde “rodas e chás de memória, museus-cortejo, exposições itinerantes, grafites, festivais musicais, saraus, feiras de gastronomia, campeonatos infantis de pesquisa e história, dentre outras ações diretas e indiretas” (IBRAM, 2016, p.29), envolvendo pessoas de diferentes faixas etárias nas ações de valorização dos saberes e das histórias locais.

A publicação do IBRAM, citada anteriormente, é composta por textos produzidos pelos técnicos/consultores da autarquia e por representantes dos doze

“Pontos Pioneiros”[130], que relatam a experiência de cada etapa vivenciada sob o ponto de vista do grupo. Entre eles, o “Museu Cultura Periférica” ou Ponto de Memória Jacintinho[131] em Maceió/AL, nos dá uma dimensão da dinâmica e da abrangência das ações museais desenvolvidas e sua inserção/repercussão na comunidade no trato das identidades, memórias e tradições locais:

> Em fevereiro de 2012, organizamos nosso primeiro “Chá de Memória”, que aconteceu em cada núcleo do Museu Cultura Periférica: Jacintinho (comunidade e *hip-hop*), Vila Emater II e Vila de Pescadores de Jaraguá. (...)
>
> Para o “Chá de Memória” do Jacintinho foram feitas visitas no dia anterior convidando de casa em casa cada entrevistado. Como eram idosos, organizamos um sistema de táxi para ir buscá-los e levá-los de volta para casa. A articulação com o pessoal do *hip-hop* foi feita via telefone. Foi uma integração entre a juventude e o pessoal da terceira idade, compartilhando e escutando as histórias. (...)
>
> A cada chá um universo diferente para desvendar. (...)
>
> A noite caiu em uma avenida de um dos bairros mais populosos de Maceió e as pessoas foram chegando, abraçando-se, rindo, revendo amigos e conhecendo outros. Vieram senhoras, senhores, mulheres, homens, adolescentes e crianças. As gerações se encontraram numa roda para ouvirem e compartilharem suas memórias, trazendo à tona velhas histórias e suscitando novas emoções. (...)
>
> Em novembro de 2012, foram realizadas três ações: a inauguração da exposição itinerante “Memórias que o vento não levou...”, a palestra “Museu: a construção do conhecimento na interface do tempo e do espaço” e o clássico projeto “Mirante Cultural: um quilombo chamado Jacintinho” (...).
>
> O lugar escolhido para a montagem da exposição foi a Feirinha do Jacintinho; com isso, houve uma democratização do espaço cultural e uma maior participação da população. Chegamos pela manhã com barraca, memória, espelhos, gente, arupemba, sonhos, tecidos, vidas, caixas, dona Margarida, varais, fotos, malas... Fomos montando aos poucos cada detalhe, cada símbolo... (...)
>
> Nós, do Museu Cultura Periférica, acreditamos que a memória está em movimento e que vai além da recuperação do passado, pois é um instrumento de luta do povo. Ela está integrada ao dia a dia da comunidade.

---

[130] Assim são identificadas as doze iniciativas selecionadas para a experiência-piloto do PPM, destacando-as das selecionadas por meio dos editais de seleção “Prêmio Pontos de Memória”, realizados pelo Ibram, em 2011, 2012 e 2014, chamadas de “Pontos Premiados” (AVELAR, 2015).

[131] “O local escolhido para a implantação do Ponto de Memória foi o Jacintinho, que é o bairro mais populoso de Maceió, tido como periférico, não por sua localização geográfica, mas por sua condição social. Foi sendo formado por famílias oriundas do interior do Estado de Alagoas, filhos do êxodo rural, a maioria afrodescendente. Elas foram desbravando os sítios e povoando o bairro de baixo para cima, ou seja, pelas grotas. O bairro se desenvolveu, em especial, no sentido comercial, mas os problemas sociais também se intensificaram. O ritmo de crescimento da população não ocorreu simultaneamente ao do desenvolvimento socioeconômico. É um bairro visto pela mídia e pela sociedade alagoana como sinônimo de violência” (IBRAM, 2016, p.30).

> A Museologia Social dá ao povo seu lugar de direito, ou seja, o centro da narrativa (IBRAM, 2016, p.30-33)[132].

Os fragmentos de textos acima nos ajudam a vislumbrar os vários aspectos sociais que envolvem os processos museais desenvolvidos pelas comunidades. Pereira (2018), em recente pesquisa, propõe refletir numa perspectiva decolonial sobre "as dimensões política, poética e pedagógica dos Pontos de Memória e como estas dimensões se apresentam e estão interligadas no fazer das experiências, nas tomadas de decisão, nas articulações e posicionamentos críticos adotados pelos Pontos" (PEREIRA, 2018, p.24). A autora, inspirada em Paulo Freire, propõe "pensar a relação entre os processos museais e o poder público como parte de um processo contra-hegemônico" (*Ibidem*), no qual destaca a formação dos conselhos gestores ou instâncias consultivas e deliberativas como um dos itens estratégicos e representativos da sua dimensão política, na medida em que buscam garantir a autonomia dos grupos sociais envolvidos e fortalecer processos democráticos.

Outro aspecto relevante apontado pela autora, agora na perspectiva da dimensão pedagógica dos PMs, é a contribuição das lideranças locais que, apropriando-se dos instrumentos conceituais da Museologia Social e em conexão com a realidade da qual fazem parte, vão além das ações propostas e ampliam as discussões teóricas no desenvolvimento de práticas metodológicas voltadas para o tratamento das memórias e das referências identitárias vinculadas ao território. Nesse sentido, Pereira (2018) observa o impacto causado pela atuação de alguns moradores ou de militantes de movimentos sociais vinculados a esses processos que, "atrelados ao desejo de provocar mudanças e ampliar o alcance das discussões acerca da memória em suas comunidades" (PEREIRA, 2018, p.205), assumem também, para além de suas práticas locais, a produção e a difusão de conhecimento, causando impacto tanto às experiências empreendidas por eles, quanto ao próprio campo da Museologia Social. O fato pode ser constatado na ampla participação dos integrantes dos PMs

> como articuladores e difusores da Museologia Social nos encontros e discussões promovidos pela Museologia. A compreensão de que tais experiências, como os Pontos de Memória, encontram-se ancorados nos pressupostos da Museologia Social, garante aos movimentos sociais integrantes conformo teórico e prático para a construção de caminhos que

[132] O texto é atribuído à Viviane Rodrigues, integrante do Conselho Gestor, do Ponto de Memória "Museu Cultura Periférica" ou Ponto de Memória Jacintinho.

> possibilitem maior alcance das ações e possibilidades de avanços relacionados à própria sobrevivência da experiência. A articulação em rede, das iniciativas também corrobora com esta estratégia de sobrevivência (PEREIRA, 2018, p.206).

A pesquisa de Santos (2017) também apresenta indicação do impacto desses novos atores no cenário cultural brasileiro e, especificamente, no campo dos museus; a autora chama a atenção, também, para a mudança de paradigma no tratamento das referências culturais, isto é, os processos museais desencadeados partem de abordagens contemporâneas da história local, com base no "multiculturalismo e na plurietnicidade, e vem interferindo nas narrativas museográficas da atualidade" (SANTOS, 2017, p.279). Nesse sentido,

> a grande novidade no momento atual é que esses novos paradigmas históricos têm sido desenvolvidos pelos próprios atores sociais, que dentro ou fora das universidades, rejeitam cada dia mais as falas em terceira pessoa, enfatizando a importância de que sejam criados espaços onde possam contar sua própria história. Observamos essa reivindicação nos discursos de representantes de diversos museus comunitários e ecomuseus presentes em diversos eventos de museologia e visitas realizadas. No discurso é evidenciada a importância que a (re)construção das histórias locais adquirem nesses museus. O acervo levantado por eles é composto por documentos e fotografias antigas; artigos de jornais, livros, memórias e objetos etc., e contribui nesse projeto reconstrutivo (SANTOS S., 2017, p.279).

As redes que se formaram para o desenvolvimento das ações, tanto no território referido como num contexto mais amplo, têm nas Teias da Memória[133] - encontros presenciais, em âmbito nacional, que reúnem não só os PMs, mas também outras iniciativas que atuam com a memória e a Museologia Social – a sua expressão maior de "intercâmbio, reflexão, debate e construção coletiva e proposição de agendas estratégicas para o fortalecimento dos projetos" (IBRAM, 2016, p.77). A formação de redes estaduais e temáticas[134] que reúnem iniciativas

---

[133] "A primeira foi realizada em Salvador/BA, em dezembro de 2009; a segunda foi promovida junto ao Encontro Nacional dos Pontos de Cultura "Teia da Cultura — Tambores Digitais", em março de 2010, em Fortaleza/CE; a terceira, no Museu da Maré, no Rio de Janeiro, em dezembro de 2010; e a quarta integrou o VI Fórum Nacional de Museus, em novembro de 2014, em Belém/PA" (IBRAM, 2016, p.77).

[134] "Levantamento da Coordenação de Museologia Social e Educação (Comuse) do Ibram reconhece a existência, em 2014, de dez redes regionais ou temáticas de memória e museologia social: Rede Cearense de Museus Comunitários, Rede LGBT de Museologia Social, Rede de Memória Indígena de Pernambuco, Rede de Memoriais de Terreiros da Bahia, Rede de Museologia Social de São Paulo, Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro, Rede de Museus e Pontos de Memória do Sul da Bahia, Rede de Pontos de Memória de Belém, Rede de Pontos de Memória do Rio Grande do Norte (...)" (AVELAR, 2015, p.46).

em torno da memória social apoiadas nos preceitos da Museologia Social também é um fenômeno do período; são organizados e articulados encontros, eventos e ações, por iniciativa de grupos e instituições – em âmbito regional e nacional – voltados para o desenvolvimento de processos museológicos de base comunitária.

Os resultados positivos alcançados pela experiência-piloto do PPM estimularam a ampliação da rede de PMs por meio de editais de premiação lançados pelo IBRAM nos anos 2011, 2012 e 2014, aumentando exponencialmente o número de agentes sociais envolvidos nesses processos. Também se observa durante o período a crescente demanda por maior participação social na estruturação do próprio PPM pelos conselhos gestores, o que vai culminar na realização em 2012, em Brasília/DF, do Encontro de Articulação das Redes de Pontos de Memória, reunindo representantes dos doze PMs, instituições parceiras, redes estaduais de Museologia Social e iniciativas identificadas com a temática da memória social, além de técnicos do IBRAM.

Os participantes registraram no documento "Carta da Rede dos Pontos de Memória e Iniciativas Comunitárias em Memória e Museologia Social" os princípios e as demandas apresentadas durante o Encontro; entre elas, destacamos: garantia do direito à memória para comunidades, grupos e sujeitos locais historicamente excluídos; promoção da gestão participativa, da autonomia e descentralização das iniciativas; respeito à diversidade, às especificidades e às potencialidades das comunidades; formação de agentes em captação de recursos, elaboração de projetos, gestão cultural e inventário participativo; formação de multiplicadores por meio de atuação em rede; estímulo à institucionalização, à constituição de personalidade jurídica e à conquista de espaço-sede; divulgação, visibilidade e articulação de parcerias (CARTA DA REDE, 2012)[135].

Assim, da mesma forma como foi apontado por Célio Turino (2010), com relação ao Programa Cultura Viva, o desenvolvimento do PPM está relacionado ao contexto político nacional favorável a partir dos anos 2000, com a concretização de políticas culturais mais democráticas e inclusivas e, particularmente, de uma política específica para o setor museal. Ao reconhecer os preceitos que qualificam o museu como instrumento de inclusão social e cidadania, expresso e oficializado no eixo

[135] Carta da Rede dos Pontos de Memória e Iniciativas Comunitárias em Memória e Museologia Social. Disponível em <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/06/Minuta_MuseologiaSocial_PontosdeMemoria.pdf> Acessado em 20 mar 2015.

setorial “museus comunitários e ecomuseus” do Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), a PNM sinaliza para o entendimento de “que a Museologia não deve ficar apenas sob o domínio dos técnicos e profissionais da área, mas pode ser disseminada pelos interessados em autogestão do seu patrimônio” (CÂNDIDO, 2013, p.25); e, até mesmo, utilizada para ampliar a participação social nos processos decisórios em gestões patrimoniais menos hierarquizadas, ou seja, em favor de um fazer museal inclusivo e democrático.

Na página virtual do IBRAM, o PPM é definido como:

> um conjunto de ações e iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social, de modo que os processos museais protagonizados e desenvolvidos por povos, comunidades, grupos e movimentos sociais, em seus diversos formatos e tipologias, sejam reconhecidos e valorizados como parte integrante e indispensável da memória social brasileira. Tem como objetivo principal contribuir para o desenvolvimento de uma política pública de direito à memória, com base no Plano Nacional Setorial de Museus e Plano Nacional de Cultura (IBRAM)[136].

Em 2013, o Brasil sediou, no Rio de Janeiro, a 23ª Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM), com o tema “Museus (memória + criatividade) = Mudança Social”; no Guia Geral da Conferência, publicação institucional do evento, a escolha do país foi justificada por “reconhecer que o campo dos museus no Brasil mostra hoje inovações que atraem profissionais de museus do mundo todo; é o caso dos museus de comunidade, de museologia social e dos projetos de novos museus, com formatos e conceitos inéditos”[137].

---

[136] Disponível em: <http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/pontos-de-memoria/> Acessado em 20 mar. 2019.

[137] Disponível em: <http://icom.org.br/wp-content/uploads/2014/08/livreto_geral_icom_PO.pdf> Acessado em 20 jan. 2019.

Capítulo 3 - Estratégias de autogestão patrimonial: três casos para estudo

> A Museologia se configura em uma relação entre seres humanos, objetos culturalmente qualificados e espaços socialmente constituídos: museu não é algo dado, é apenas um código compartilhado (Mario Chagas, 2008)[138].

No primeiro capítulo deste trabalho, retomando o percurso proposto até aqui, buscamos compreender, no âmbito das políticas públicas brasileiras, os contextos histórico-conceituais que orientaram e acionaram processos preservacionistas e de mediações para o enquadramento e o tratamento das referências culturais vinculadas às *culturas tradicionais e populares*. No segundo capítulo, também nos apoiando em um panorama retrospectivo, a ideia foi nos aproximarmos do conhecimento museológico por meio da trajetória dos *museus* e da *Museologia*, com o objetivo de entender as especificidades do campo que se ocupa dos mecanismos de enquadramento e tratamento das referências culturais com a finalidade de transformá-las em herança cultural da humanidade (BRUNO, 2006).

A partir dos quadros teóricos apresentados, embora de forma limitada e parcial, foi possível observar que Cultura Popular e Museologia são regiões epistemológicas privilegiadas no interior das Ciências Humanas e Sociais, mesmo que em fronteiras com outros objetos e campos do conhecimento, na abordagem e na articulação dos vetores *informação*, *memória* e *cultura*. Observamos também que nas últimas décadas, com a noção alargada de patrimônio e a reconfiguração do pensamento centrado na monumentalidade, ampliaram-se as políticas públicas voltadas para segmentos sociais específicos, incluindo referências culturais vinculadas ao cotidiano no rol de bens patrimoniais passíveis de serem preservados.

No entanto, a consolidação de planos de salvaguarda destes bens culturais exige ação participativa e protagonista, ou seja, que inclua em suas diretrizes a base social detentora desses bens culturais. Em consonância com esta perspectiva, Querol (2013) afirma que o *princípio da participação* é considerado como direito de todo o ser humano e, citando Victor (2010), acrescenta que

> a ferramenta capaz de decifrar e dar um novo significado ao valor estruturante da memória, mediante um processo de investigação e documentação, parte de um exercício fundamental: o de aprender a escutar. Desta forma, refere-se à necessidade de equiparar, a um mesmo nível,

[138] Informação verbal citada em CÂNDIDO, 2013, p.57.

> especialistas e comunidade no processo de construção de significados e reconhecimento da identidade patrimonial dos nossos bens culturais (VICTOR, 2010 *apud* QUEROL, 2013, p.178).

Nesta terceira parte do trabalho, apresentaremos três casos concretos de estratégias de administração de memórias, levando em conta as particularidades dos diferentes contextos e recortes patrimoniais, a fim de problematizá-las a partir dos enfoques conceituais e teóricos apresentados até aqui; buscando indícios de reciprocidades entre estas e os procedimentos da cadeia operatória museológica (BRUNO, 2000). Consideramos, para tanto, os princípios teórico-conceituais ligados à Museologia Social, ou seja, aqueles orientadores de "práticas que revelam uma museologia ativa, aberta ao diálogo" (MOUTINHO, 1993, p.28). Tendo em vista, ainda, o que afirma Bruno (2000):

> As perspectivas democratizantes, implementadas pelos processos museológicos nas últimas décadas, têm procurado ampliar os domínios do **enquadramento**, aprimorar as estratégias de **organização**, multiplicar as fontes a serem **selecionadas** e, especialmente, diversificar as **ações de educação da memória** (BRUNO, 2000, p.17, grifos da autora).

Neste sentido, apoiamo-nos também nos conteúdos teóricos relacionados à organização da área de estudo da Museologia (Geral, Especial e Aplicada), que se estrutura em três campos de ação museológica para o *enquadramento*, o *tratamento* e a *extroversão* dos indicadores de memória: o primeiro, onde se observa um alargamento do *campo essencial*, em que o *fato museal* é identificado na relação *comunidade-território-patrimônio*; o segundo, onde há maior protagonismo no *campo de interlocução* em que o *fenômeno museológico* pressupõe a participação social e novas metodologias de trabalho; e o terceiro, em que se verifica um enfrentamento no *campo de projeção,* onde o *processo museológico* possibilita a identificação do capital cultural, social e econômico das comunidades e contribui para a elaboração dos procedimentos de planejamento e avaliação das ações (BRUNO, 2000).

Para o exercício proposto, duas questões centrais nos guiaram: por um lado, quais os mecanismos desenvolvidos pelas comunidades tradicionais e populares para colocar suas experiências vividas em relevância social transformando-as em herança cultural? (BRUNO, 2000) - considerando que, historicamente, a instituição museu esteve a serviço da "memória do poder" (CHAGAS, 2003); e, por outro lado, diante do alargamento conceitual e de atuação da Museologia, de que forma seus

instrumentos conceituais e metodológicos (enunciados e fazeres) têm sido apropriados pelos grupos populares interessados na gestão de suas referências patrimoniais? Enfim, propomos refletir sobre as reciprocidades metodológicas de processos sociais que nos parecem, em maior ou menor grau, articularem os vetores *informação*, *memória* e *cultura*, tendo como base a relação entre um determinado grupo social e suas referências culturais vinculadas a um território referido.

3.1 Congada de Ilhabela na Festa de São Benedito

A memória se enraíza no concreto, no espaço,
no gesto, na imagem e no objeto.
Pierre Nora (1993)

Em maio de 2009, tivemos o primeiro contato com a Congada de Ilhabela, município do estado de São Paulo, durante a Festa de São Benedito daquele ano; e, desde então, a comunidade de congueiros de Ilhabela passou a ser foco de interesse de nossa pesquisa em duas direções: inicialmente para a produção de vídeo-documentário[139] sobre o folguedo popular com seu baile dos congos, e, mais tarde, como tema de produção monográfica para a conclusão de curso de especialização[140].

Desde o princípio percebemos estar diante de uma expressão cultural, de cunho devocional e que estava qualificada, segundo pesquisas acadêmicas[141], como expressão de folclore ou cultura tradicional e popular, como muitas outras que tivemos a oportunidade de presenciar. No entanto, ao tomarmos contato mais próximo com os vários aspectos da Congada e os núcleos familiares que a mantém, observamos que o ritual realizado pela Congada em Ilhabela, longe de ser algo estático e preservado apenas como referência do passado, se configura em um complexo sistema de administração de memórias e de reafirmação de identidades -

[139] Em 2010, com a anuência dos congueiros, o projeto para a produção audiovisual foi contemplado no edital ProAC/SEC/SP e, em 2011, integramos a equipe de execução do vídeo-documentário “Hoje é o nosso dia! No claro de maio – Congada de Ilhabela na Festa de São Benedito”.

[140] Para a conclusão do curso de especialização em Cultura Popular Brasileira, da Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP), em 2012, elaboramos o trabalho monográfico intitulado “Congada de Ilhabela na Festa de São Benedito: a construção dos discursos e os aspectos simbólicos do ritual”.

[141] LIMA, Rossini Tavares. *O Folclore do Litoral Norte de São Paulo* (1969), pesquisa realizada pela Comissão Paulista de Folclore, sob o patrocínio da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro; e CORRÊA, Iracema F. L. *A Congada de Ilhabela na festa de São Benedito* (1981).

recentes e ancestrais individuais e coletivas - resultante do processo histórico pelo qual passou a comunidade caiçara de Ilhabela.

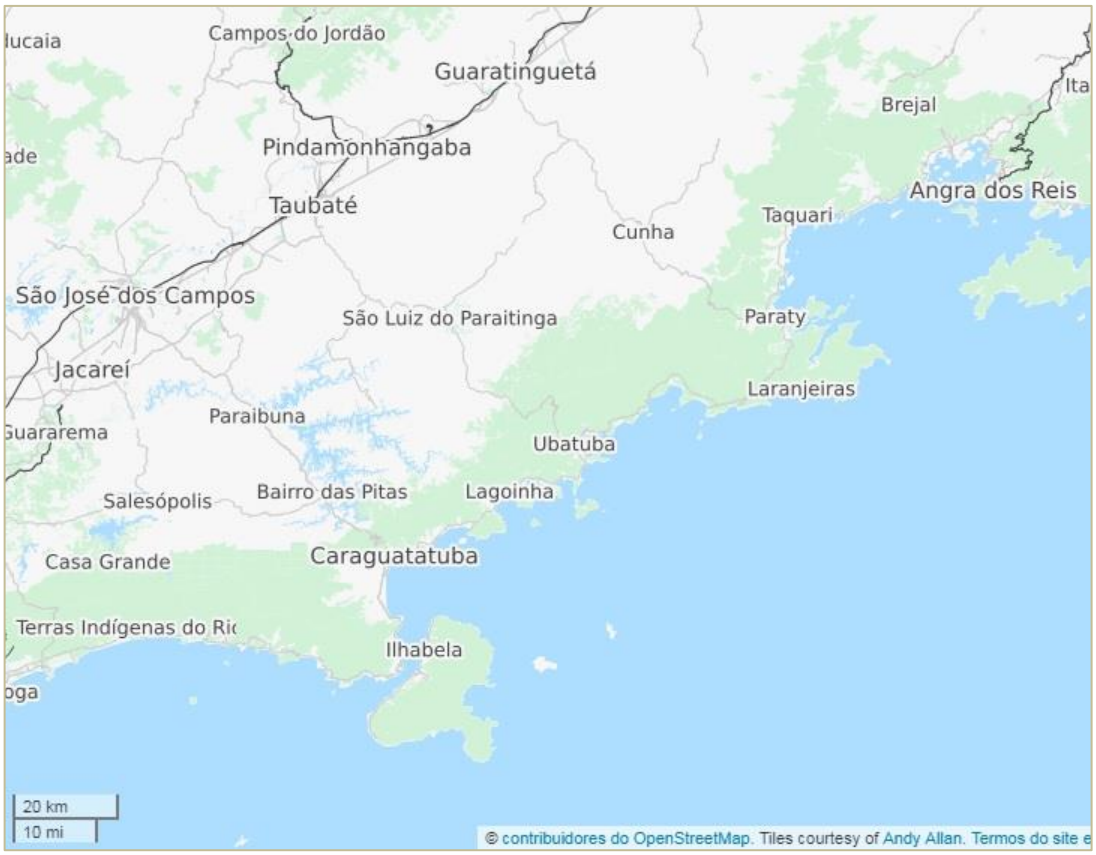
Com mais de duzentos anos de existência, transmitida por herança familiar e por tradição oral, a Congada de Ilhabela se mantém até os dias de hoje, embora com algumas alterações em sua forma, preservando os sentidos de sua permanência e vencendo dificuldades várias como, por exemplo, o fato de muitos congueiros estarem residindo fora da Ilha. O quadro remete ao cenário cosmopolita imposto pelo intenso movimento turístico e pela especulação imobiliária, observados desde a década de 1980, e traz à tona conflitos sociais que agregaram à Congada novas funções e significados.

Localizada no litoral norte do estado de São Paulo, Ilhabela, município-arquipélago brasileiro, possui 347,5 km², cerca de 130 km de orla marítima e uma população de 28.196 (IBGE, 2010)[142]; suas principais ilhas são: a de São Sebastião - área urbana localizada em frente ao município de São Sebastião; a dos Búzios; a da Vitória e a dos Pescadores - todas habitadas. Integram ainda o arquipélago os ilhotes das Cabras, da Sumítica, da Serraria, dos Castelhanos, da Lagoa, da Figueira e das Enchovas[143]. Ilhabela é reconhecida mundialmente por suas belezas naturais: praias, cachoeiras, montanhas, picos e mata atlântica. Há referências arqueológicas de que pelo menos quatro das ilhas do arquipélago de Ilhabela foram habitadas muito antes da chegada dos europeus ao Brasil. Sua história registra os diferentes nomes pelos quais a Ilha já fora designada, indicando as várias faces do território - *Ciribaí*, nome indígena que significa "*lugar tranquilo"* e *baembipe*, que significa "*lugar de troca de mercadorias e resgate de prisioneiros*"[144] .

---

[142] Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/ilhabela/panorama> Acessado em: 20 jan. 2012.
[143] Disponível em: <http://spcidades.com.br/cidade.asp?codigo=359> Acessado em: 21 jan. 2012.
[144] Disponível em: <http://www.ilhabela.info/historia-geografia-fauna-e-flora-da-ilhabela/> Acessado em: 17 mar. 2010.

FIGURA 1 - Localização de Ilhabela / São Paulo / Brasil

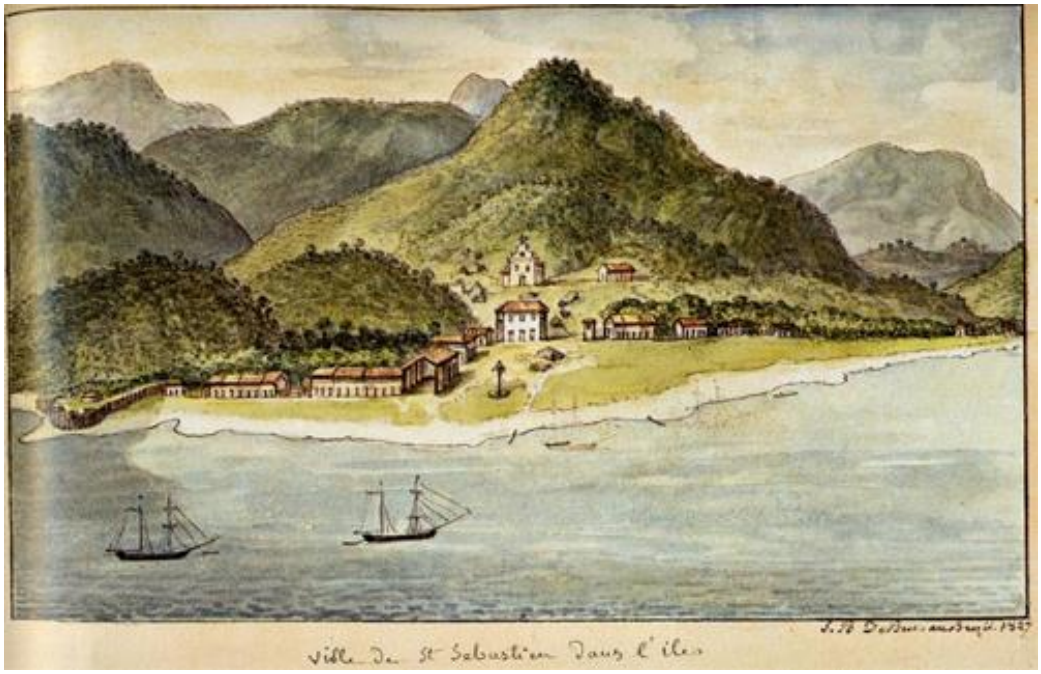


Fonte: <https://www.openstreetmap.org>

Em 1502, quando chegou a expedição enviada ao Brasil pelos portugueses, dando início a sua história colonial, a Ilha foi batizada com o nome do santo do dia, São Sebastião. Mais tarde, no início do século XIX, quando a Ilha de São Sebastião contava com cerca de três mil habitantes e seu principal povoado chamava-se Capela de Nossa Senhora D'ajuda e Bom Sucesso, a Ilha foi elevada à condição de Vila e denominada *Vila Bela da Princesa*[145]. O nome Vila Bela da Princesa com o passar dos anos virou apenas Vila Bela no cotidiano da Ilha. Houve ainda uma tentativa de chamá-la de Formosa, mas a não aceitação popular impediu a mudança e, em 1945, oficializou-se o nome Ilhabela[146].

[145] Por indicação do capitão-general Antônio José da Franca e Horta, em homenagem à Princesa da Beira, a Infanta, filha mais velha de D. João VI e D. Carlota Joaquina, irmã de D. Pedro I. Disponível em: <http://www.ilhabela.sp.gov.br/portugues/ver_conteudo_foto3.php?cod_conteudo=0000117> Acessado em 06 abr. 2010.
[146] Idem à referência nº 144.

Imagem 1 – Ilhabela no século XIX



Pintura de Jean-Baptiste Debret retrata Ilhabela/SP em 1827
Fonte: <http://ilhabelaarqueologica.blogspot.com>

O cotidiano de Vila Bela da Princesa (atual Ilhabela) foi retratado por Debret, integrante da Missão Artística Francesa que veio ao Brasil. A identificação dos locais retratados na pintura em aquarela, feita em 1827, mostra a Vila com uma feição ainda não conhecida, na qual se identificam: a antiga igreja da matriz, o prédio da cadeia e fórum, a área da atual praça central, o mercado de escravos e o pelourinho[147].

O município de Ilhabela participou de importantes ciclos econômicos brasileiros o que o levou a férteis períodos em sua economia; o auge do desenvolvimento da região se deu nos séculos XVIII e XIX, período em que São Sebastião abrigava um dos portos exportadores de café, que havia substituído a cana-de-açúcar. Na segunda metade do século XIX, porém, com a instalação das estradas de ferro e a perda da função portuária, a região litorânea viveria um período marcado pela estagnação e esvaziamento demográfico (CORRÊA, 1981). Foi a partir da década de 1970, com a implantação da balsa de travessia do continente

[147] Disponível em: <http://ilhabelaarqueologica.blogspot.com/2010/12/pintura-de-debret-datada-de-1827.html> Acessado em: 22 jan. 2012.

(*ferry-boat*) e a construção de rodovias e melhorias ao acesso à região litorânea paulista, que Ilhabela conheceria sua nova vocação econômica, o Turismo.

A atividade turística se intensificou nas décadas de 1980 e 1990, provocada por um aumento no setor da construção civil voltado para a edificação de residências de veraneio e rede de hotelaria; em função disso, ampliou-se o fluxo de migrantes oriundos de diversos estados brasileiros em busca não só de lazer, mas também de trabalho. Alcedino José da Cruz[148], uma das lideranças entre os caiçaras congueiros, em entrevista à autora, diz:

> *Hoje em Ilhabela, noventa e nove por cento é migrante. Caiçara hoje é muito pouco, caiçara nativo de Ilhabela, filho de caiçara? Muito pouco. Hoje cerca de três por cento ou nem isso... Hoje, lógico, nasceram muitas pessoas de famílias que foram pra lá há um tempo, os filhos nasceram lá, eles dão o nome de caiçara, entendeu? Mas eles num são... não são nativos de Ilhabela. Os pais são... do Norte, Nordeste, são de outros estados, Minas, entendeu?*

Assim, foram se observando significativas mudanças no espaço urbano e também no perfil humano da população da Ilha, agregando outras referências e novos valores e sentidos ao cenário cultural. Merlo (2000), em sua pesquisa "Memória de Ilhabela: faces ocultas, vozes no ar", registra:

> A Vila, antigo centro comercial e cultural de Ilhabela, tornou-se o símbolo de outros tempos. A face caiçara apresenta-se ainda nas ruas, onde a cultura popular resiste; mas os antigos armazéns, que proviam os moradores com objetos de utilidade, e as antigas festas religiosas, bailes, fandangos, que uniam caiçaras de todas as localidades da Ilha, só existem nas lembranças. Sendo assim, a Vila das lojas sofisticadas para os turistas é uma face de Ilhabela, infelizmente, a mais divulgada e a menos histórica (MERLO, 2000, p.122).

Apesar do crescimento urbano que se verificou desde os anos finais da década 1990, é possível observar, entretanto, um maior aporte de investimento do setor público em benefício da atividade turística[149], ou seja, centrado no turista, "nos

---

[148] Alcedino José da Cruz nasceu no bairro da Ponta das Canas, no norte de Ilhabela, atualmente reside em Guarujá/SP. Participa da Congada desde os cinco anos de idade; atuou como Embaixador de Luanda durante 14 anos, passando o cargo para o atual embaixador, Gilmarzinho Pinna; hoje atua como soldado do embaixador. Em entrevista à autora em 29 de março de 2011.

[149] Márcia Merlo, antropóloga que desenvolveu pesquisa em Ilhabela, faz referência a artigo publicado na imprensa ilhabelense da época, que reforça a ideia do turismo estar na centralidade do pensamento vigente: "o turista é a mola impulsora de todas as atividades da Ilha, seja ele ocasional ou semi-residente, mergulhador, velejador ou explorador; enfim, todos são importantes para nós, pois, cada um dentro das suas possibilidades, ativa a nossa engrenagem econômica" (Jornal da Ilha, dez/96 *in* MERLO, 2000, p.119).

de fora" – os caiçaras se ressentem de que para grande parte das famílias nativas a opção foi buscar outras cidades que lhes oferecessem a prestação de serviços básicos, como, por exemplo, escolas para seus filhos; como se verifica abaixo, no depoimento de Alcedino:

> *Então, eu tive que saí de Ilhabela pra educar meus filhos fora, pra estudar meus filhos fora. Porque Ilhabela não oferece isso e tinha condição de oferecer. Ilhabela tem dinheiro pra isso, tem estrutura pra poder oferecer uma boa faculdade dentro de Ilhabela, que verba tem, mas não...*

Não obstante o êxodo causado por este e outros fatores – advindos da especulação imobiliária - ainda resistem em Ilhabela algumas famílias que buscam preservar um "jeito de ser caiçara", ou seja, manifestam suas referências culturais na oralidade, na arquitetura das casas, no fazer do artesanato e na construção de canoas e embarcações de pesca, nas comidas e bebidas, nas danças e nas festas comunitárias; enfim, nas expressões vinculadas ao cotidiano de suas experiências de vida. Neste sentido, recorremos novamente a Merlo (2005), em sua pesquisa mais recente, "Entre o mar e a mata: a memória afro-brasileira – São Sebastião, Ilhabela e Ubatuba", ao afirmar que:

> ser caiçara ultrapassa a territorialidade, virou condição para se sentir pertencendo a um território em que as fronteiras identitárias moveram-se, assim como as cercas que dividiam os antigos e novos proprietários de terras que antes eram de caiçaras. Em outras palavras, o Caiçara busca e firma sua identidade em um outro território: o das festas, o das religiões, ou ainda o do meio tradicional de vida entre as comunidades de pescadores. Território permeado por novos valores, que ainda se recria com uma substância espaço-temporal, estabelecendo vínculos entre ontem e hoje (MERLO, 2005, p.132).

Dentre as festas populares ainda existentes na região, a Festa de São Benedito em Ilhabela é reconhecida pelos caiçaras e também pelos novos moradores e frequentadores da Ilha, como uma das principais manifestações tradicionais cultural-religiosas do litoral norte paulista. A Festa é realizada pela comunidade de caiçaras congueiros e seus núcleos familiares, durante a qual realizam o ritual da Congada em homenagem ao santo considerado protetor dos negros.

Segundo a arqueóloga e historiadora Bendazzoli (2012), há registro que indicam a existência da Congada há mais de duzentos anos. Afirma ela:

> Documentos antigos ainda preservados no Arquivo do Estado de São Paulo relatam a realização de Baile dos Congos em festividades locais oficiais ainda em 1794. Há também relatos deixados através da história oral que revelam a importante participação do escravo Roldão para o estabelecimento da Congada em Ilhabela, e sua perpetuação através de seus descendentes. Este solo caiçara está salpicado por negras raízes, plantadas, cultivadas e não mais esquecidas. Ilhabela de negras raízes não é só memória, é história, é cultura, é Congada (BENDAZZOLI, 2012).

Imagem 2 – Congada de Ilhabela na Festa de São Benedito (Déc. 1940)

Fonte: Acervo particular de Adriano Leite.

Durante os três dias da Festa, a Congada se apresenta nas ruas da Vila, centro antigo da Ilha – a igreja matriz[150], a praça, a Rua do Meio, o antigo prédio da

[150] Igreja Matriz de Nossa Senhora D'Ajuda, construída em 1806, piso de mármore espanhol e forro da nave pintado a óleo; na escadaria, imagens de São Sebastião, São Benedito e São Paulo. Disponível em: <http://www.ilhabela.info/historia-geografia-fauna-e-flora-da-ilhabela/> Acessado em: 17 mar. 2010.

Cadeia e Fórum[151] e as casas, que embora não mais ocupadas por seus antigos moradores e abrigando na atualidade diferentes funções, com suas fachadas preservadas remetem a mesma paisagem de dezenas de anos. Os congueiros não veem sentido em realizar a Congada em outro espaço/tempo, reforçando os vínculos da manifestação com o território e seus lugares de memória.

O grupo, principalmente seus integrantes mais antigos, não concorda em aceitar os convites que recebe para participar de eventos em outras épocas e localidades. Alguns integrantes acreditam que se isto acontecer a Congada poderá se enfraquecer e até mesmo vir a acabar, como, contam eles, viram ocorrer com outros grupos tradicionais da região. Essa postura preservacionista aponta para a uma questão etnográfica: os congueiros realizam o folguedo somente uma vez por ano, exclusivamente na Festa de São Benedito e apenas em Ilhabela. O fato faz transparecer a preocupação dos congueiros com algo que nos remete ao fenômeno que Walter Benjamim denominou de “perda da aura”, isto é, a perda “de um traço fundamental do semióforo, qual seja, sua singularidade, aquilo que o faz precioso porque ele é único” (BRUNO, 2000, p.41).

Nascimento e Scifoni (2010), abordando a conceituação de “paisagem cultural”, afirmam, fazendo referência a Santos (2004), que “as marcas inscritas no território são produtos de diferentes momentos históricos que se cristalizam no espaço geográfico, são formas-objeto ou rugosidades” (NASCIMENTO; SCIFONI, 2010, p.31); e, citando o geógrafo, explicam:

> para esse autor, as rugosidades nos permitem entender combinações particulares do trabalho, da técnica e do capital. São testemunhos de um momento do modo de produção e de um momento do mundo, pois a “paisagem é o resultado de uma acumulação de tempos” (SANTOS, 2004, p.54). Estas formas-objeto são, segundo o autor, tempo passado cristalizado no espaço, mas são, também, tempo presente, pois abrigam uma nova essência ao participar da vida atual como formas indispensáveis à reprodução social (NASCIMENTO; SCIFONI, 2010, p.31).

Neste contexto, vale registrar que a construção social do patrimônio (ou formas-objeto) se dá em ambientes de tensão/negociação entre os diversos agentes sociais, internos e externos aos grupos detentores do bem patrimonial (ARANTES, 2006); como, por exemplo, no caso da Congada de Ilhabela: o nativo, o novo

[151] Construía em 1911, em estilo militar, localizada na praça central.

morador, o turista, o comerciante e o setor público local. Recorrendo ainda a Arantes, temos:

> o ponto de partida tácito é que o patrimônio é construção social e, assim sendo, torna-se necessário considerá-lo no contexto das práticas sociais que o geram e lhe conferem sentido. (...) Cabe indagar, portanto, qual é o objeto dessa prática, quais são os sujeitos que a põem em marcha, em que condições e quadro institucionais isso ocorre, e que valores ela, por sua vez, mobiliza. Essas questões exigem obviamente que a reflexão seja fortemente referenciada pela pesquisa empírica (ARANTES, 2006, p.426).

Assim, os vetores que identificam a relação entre o território (Ilhabela), a comunidade (caiçaras congueiros) e o patrimônio comunitário (a congada) estão aqui sugeridos; e a compreensão dessa relação remete, necessariamente, às arenas políticas que abrigam os posicionamentos estratégicos dos diversos sujeitos envolvidos (ARANTES, 1985). Nesse sentido, durante a realização da Congada de Ilhabela na Festa de São Benedito, numa representação de guerra, os congueiros tomam as ruas do centro antigo da Ilha, defendendo o lugar sagrado de sua expressão não só devocional, mas também de celebração coletiva das maneiras de viver e de organizar sua festa: a dança, a música, o alimento, enfim, de reafirmar a identidade caiçara. Nas palavras do congueiro Alcedino: *"as dificuldades são muitas, mas a Congada é doação e doação em tudo. A congada não existe sem o povo e o povo não existe sem a Congada*"; o que nos remete ao pensamento de Agrifoglio (2002):

> As ferramentas que dão verdadeira segurança e autoconfiança ao individuo são suas experiências de vida; ali é onde ele experimenta suas forças, onde ele compete, onde pode se expressar entre seus pares, medir-se com eles, propor diferentes estratégias pensadas e decididas por si, e onde obtém ora a vitória, ora o empate, ora a derrota, compreendendo sempre a necessidade de recomeçar e extrair forças de dentro de si para se erguer e retomar a caminhada (AGRIFOGLIO, 2002, p.423).

A congada e o ritual – *performances*

As congadas, grupos de manifestação devocional, são registradas em várias regiões do Brasil, desde o século XVII, com variações em suas denominações - ticumbi, cucumbi, congado, baile, ternos ou guarda de congos – apresentando, também, diferentes formas em sua organização e extroversão (CARDOSO, 1994). Mário de Andrade as definiu como

> uma dança dramática, de origem africana, rememorando costumes de vida tribal. Na sua manifestação mais primitiva e generalizada não passa de um simples cortejo real desfilando com danças cantadas. (...) minha convicção é que as primeiras manifestações dos bailados dos congos datam do primeiro século e que sua origem é bem africana, derivando o bailado do costume de celebrar a entronização do reino novo (ANDRADE, 1959, p.17-20)

Imagem 3 – Congada de Ilhabela na Festa de São Benedito (2011)

Fonte: Acervo da autora – Foto: Fábio Ramos

Araújo (1973), no entanto, defende outra origem para o “folguedo, espécie de encenação de teatro popular que se integrou ao catolicismo brasileiro” (p.51); afirma o autor:

> certamente foram os jesuítas os introdutores ou criadores da congada, pois sempre dedicaram atenção especial ao teatro. Esse foi sem dúvida um dos fatores destacados que auxiliou na catequese. Catequese das massas populares como realiza a congada (ARAÚJO, 1973, p.51).

A interpretação do folclorista sobre a origem das congadas parece ser, ao menos em parte, compartilhada por outros autores também consagrados aos estudos de folclore, como Câmara Cascudo. Este autor afirma que “especificadamente, como vemos e lemos no Brasil, nunca esses autos existiram em

território africano. É trabalho da escravaria já nacional, com material negro" (CASCUDO, 1972, p.298). Com Cascudo (1972) concorda Florestan Fernandes (1972), "esses autos não são de origem puramente africana, como poderia se supor, baseando-se em seu nome" (FERNANDES, 1972, p.239).

No entanto, Brandão (2004) nos chama a atenção para o fato de que os estudos ganham "um sentido atual quando, mais do que uma origem geográfica, procuram-se investigar os significados ou a ideologia da gênese e da atualidade da crença ou da prática ritual" (BRANDÃO, 2004, p.326); porém, esclarece o antropólogo que

> a ideia que se liga a uma origem brasileira dos congos de dançantes negros é a de que simbolicamente eles combinam a memória de acontecimentos e costumes tribais com os valores de devoção católica, aprendidos na catequese. Assim, por sobre uma estrutura ritual de procedência europeia e cristã, os negros escravos recriam, como auto, dança e cortejo, momentos supostos de história tribal (BRANDÃO, 2004, p.328).

Vilhena (1997) observa que as danças dramáticas ou autos, ou ainda, como se denominou também, os folguedos, tiveram lugar de destaque no conjunto de preocupações do Movimento Folclórico; para o autor, os folcloristas observaram que a estas manifestações podiam ser atribuídas "uma maior dinâmica, que se expressa na sua capacidade de incorporar diversas tradições étnicas" (VILHENA, 1997, p.163). Ferreira e Cavalcanti (1997), em acordo com a observação de Vilhena, justificando o interesse dos pesquisadores, afirmam:

> melhor do que em qualquer outro tema, podia-se perceber neles [nos folguedos] a cultura popular como um todo integrado e dinâmico, inseparável da vida cotidiana. O folguedo é o objeto em ação, aberto e contraditório, ligado ao passado e continuamente adaptado ao presente (CAVALCANTI; FERREIRA *in* VILHENA, 1997, p.14)

Em Ilhabela, como já foi dito, o ritual da Congada é realizado na Festa de São Benedito durante três dias do mês de maio, no chamado "claro de maio", época definida pelos antigos pescadores de sardinha. Segundo contam os congueiros, nesse período, em razão da claridade da lua atrapalhar a pesca, os pescadores estavam em "terra", desembarcados e, assim, podiam organizar e participar da festa em homenagem ao santo de sua devoção.

Na sexta-feira, no final da tarde, antes das 18h, acontece o ritual do "levantamento do mastro", com festiva procissão pelas ruas da Vila. O mastro é feito

com madeira retirada da mata de Ilhabela, o que nas últimas décadas tem sido dificultado em função das leis ambientais vigentes; assim, conserva-se o mesmo mastro há mais de trinta anos, e uma vez por ano ele é pintado, encerado e enfeitado com flores colhidas no quintal das casas da Vila. Toda a preparação deste ritual é de responsabilidade do "capitão" e de seu núcleo familiar, função assumida por Luciano dos Santos Souza[152], como herança de seu avô. Conta ele:

> *a minha história com o levantamento do mastro já vem junto com a congada, vendo meu avô no caso fazendo e a gente acompanhando. Aí passou para o meu tio, que meu avô foi embora; depois meu tio também foi embora, e a gente que dava força pra ele, nós, não só eu como todos aqui que estão em volta; depois passou para o meu pai, mais um também que Deus já levou; então a gente decidiu entre nós que não ia passar para nenhuma outra família e escolheria um de nós. Aí pediram pra mim com a ajuda deles; então a gente tá assumindo essa parte do levantamento do mastro, sendo capitão através da família.*

Depois de enfeitado, o mastro é levado pelo Capitão e sua família para a Igreja Matriz Nossa Senhora D'Ajuda, acompanhado pela bandeira de São Benedito. Ao som do rajar de fogos e do repicar dos sinos da Matriz, os devotos saem em procissão e se revezam em carregar o mastro pelas principais ruas da Vila. A bandeira do Santo vai à frente, geralmente quem a carrega o faz no cumprimento de promessa. O capitão acompanha todos os detalhes; ora está na frente, ora está no final do cortejo, orientando a caminhada e exercendo sua função. Observa-se que, naquele momento, embora estejam presentes outras lideranças da Congada e também representantes do setor público local, a autoridade do capitão do mastro é reconhecida e respeitada, refletindo um forte senso de hierarquia no interior do grupo. Explica Luciano:

> *há um respeito muito grande, apesar de eu ser novo, tô começando agora, mas o respeito já vinha lá dos mais velhos, no caso, que eu venho falando pra você, que meu avô, meu tio e meu pai, foram eles. Então, quer dizer, eles tinham respeito, quem dá a ordem sou eu, se eu falar não vai sair, não vai sair enquanto eu não mandar. Então, a todos e cada um no seu posto, respeita a ordem do capitão do mastro. Que a gente tem um tempo de saída e um tempo de chegada, antes de escurecer o mastro tem que tá de pé.*

---

[152] Luciano dos Santos Souza, nascido em Ilhabela, é responsável pelo ritual de levantamento do mastro com a bandeira de São Benedito, herança de seu pai Aroldo Batista de Souza, e de seu avô Izildo Leite da Silva, que durante muitos anos tomaram para si o encargo devocional. Entrevista cedida à autora em 16 de agosto de 2010.

Imagem 4 – Procissão do Mastro (2011)

Fonte: Acervo da autora – Foto: Fábio Ramos

Após percorrer festivamente as ruas do centro antigo da Ilha - ao som da marimba[153] e do atabaque, entre cantoria e vivas ao santo Benedito - a procissão volta ao pátio diante da Igreja Matriz; ali o mastro é fixado, o som se intensifica e a bandeira de São Bendito começa a ser hasteada. É o ápice do ritual. Finalizados os ritos que acreditam ter por obrigação sagrada, o momento é de rever os amigos congueiros que não moram mais na Ilha e estão chegando para o encontro anual. Nesse momento, e único durante os três dias da Festa, há uma abertura para falas institucionais de autoridades públicas presentes. Alcedino José da Cruz conta que no tempo em que ainda cumpria função de embaixador da Congada, havia um prefeito em Ilhabela que, após o levantamento do mastro, entregava simbolicamente a chave da cidade para o rei e os congueiros.

> *Na sexta-feira, depois do levantamento do mastro, ele colocava o microfone ali e anunciava. Chamava eu e o rei, o embaixador e o rei, e fazia uma doação simbólica da chave da cidade pra gente. 'A partir de hoje, a cidade*

[153] Espécie de xilofone de tradição africana, trazido para as Américas com os negros no período colonial. No Brasil, marimba de guerra, cabaça ou caracaxá, é instrumento feito de cabaça recortada e de madeiras variadas para diversificar o som (CASCUDO, 1972).

> *de Ilhabela vai ficar nas mãos do rei e do embaixador'. Então, ele fazia isso, porque é isso... o centro da cidade hoje é de São Benedito e dos congueiros, entendeu?*

O protagonismo dos congueiros se faz sentir nos discursos institucionais, tanto no domínio político quanto no eclesial; porém, segundo os congueiros, a Congada já enfrentou muitas dificuldades no relacionamento com o setor público e com a Igreja, por muitos de seus representantes não entenderem a manifestação como expressão de cultura e de fé cristã. Conta Alcedino:

> *e eu brigo muitas vezes com os padres, agora não que graças a Deus, de uns tempos pra cá nós tivemos excelentes representantes na Igreja de Ilhabela. Mas eu falava pra eles o seguinte, vocês vão embora, a Igreja fica e a Congada também. Então, nós temos há mais de duzentos anos a Congada de Ilhabela. (...) Já passou prefeito, já passou juiz, já passou padre, muitas e muitas pessoas passaram, a Igreja ficou e a Congada também até hoje. Então, não tem político, não tem padre e nem juiz nem delegado hoje que faça proibir a festa de Ilhabela.*

As políticas culturais do município no que se refere à Festa de São Benedito e a Congada são vistas com reserva pelos congueiros; desde 2000, a Secretaria de Cultura realiza a "Semana da Cultura Caiçara", programação instituída por lei municipal[154] e realizada, propositalmente, no mesmo período da Festa de São Benedito; na divulgação do evento, a manifestação popular é apresentada como o ponto alto da programação. Em 2011, após o levantamento do mastro, o discurso público feito pelo congueiro Gilmar Pinna, atual embaixador do grupo, reforça a hegemonia da Congada. Diz ele:

> *isso é uma coisa muito bacana que a Congada consegue unir esse tipo de coisa; a gente vê prefeito, a gente vê concorrente, a gente vê ex-prefeito, tá todo mundo aqui... E, principalmente, aquele pessoal que batalha todo ano, que é igual... hoje todo mundo aqui é igual. 'senhora Santana Santa Luzia, dai-me louvor da Virgem Maria, hoje é o nosso dia, hoje é o nosso dia!' Então vamos fazer festa, aproveitem a Congada Mirim, aproveitem o bolo[155] e a concertada[156]...*

---

[154] Lei n.894/2000. "Art.2º No mês de maio, durante a realização da Congada de São Benedito, serão realizadas atividades artísticas e culturais relativas à cultura caiçara, tais como, shows musicais, teatro, dança, fotografia, vídeo, artes plásticas, artesanato, e ainda, outras relacionadas à culinária caiçara. (Redação dada pela Lei nº 267/2004)" Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sp/i/ilhabela/lei-ordinaria/2000/90/894/lei-ordinaria-n-894-2000-cria-a-semana-de-cultura-caicara-no-municipio-de-ilhabela-e-da-outras-providencias> Acessado em 17 abr. 2010

[155] A distribuição do bolo após o levantamento do mastro é prática recente, introduzida na Festa no final dos anos 1990 por iniciativa de algumas mulheres da Vila, buscando formas de expressar sua devoção, já que a presença feminina na Congada é permitida uma só vez, quando é escolhida uma menina em torno de treze anos de idade para representar a rainha no teatro popular. Rosângela

Imagem 5 – Cartaz da Semana da Cultura Caiçara em Ilhabela/SP (2011)

Fonte: Arquivo da autora

A Congada Mirim apresenta parte do teatro popular. O grupo infantil é formado por filhos, netos e sobrinhos de congueiros e foi introduzido recentemente à Festa, a partir do ano 2000, criado por iniciativa de Adriano Leite[157], ao observar que o número de congueiros estava diminuindo com o falecimento dos mais velhos e a falta de interesse dos mais novos. Para sua organização e manutenção, o grupo infantil recebe apoio da Secretaria de Cultura do município e atende, em

---

Pinna, uma das mulheres organizadoras do feitio do bolo, afirma: “é o bolo das mulheres devotas de São Benedito, seja que tenham filho na Congada ou não, não importa. A ideia é compartilhar”.

[156] Diferentemente do bolo, a distribuição da concertada já é tradição antiga na Festa de São Benedito; feita à base de aguardente, cravo, canela e folha de laranjeira, a bebida é consumida na Ilha também em outras ocasiões festivas. O feitio da concertada de São Benedito, há mais de vinte anos, é responsabilidade de Solidônio Narcizo dos Reis, que herdou a tarefa de sua mãe.

[157] Adriano Leite é caiçara de família tradicional; historiador, professor e pesquisador das tradições e das manifestações religiosas e culturais de Ilhabela. Em entrevista à autora em 8 mai. 2011.

contrapartida, a demanda externa apresentando parte do folguedo popular em espaços públicos de Ilhabela e de cidades vizinhas, fora do período da Festa. Interessante observar que a estratégia, além de preservar o grupo de adultos, pode ser compreendida como uma ação educativa, na fala do congueiro que a idealizou:

> *no ensaio da Congada Mirim, (...) eu levava eles na igreja antes, a gente fazia todas as orações pra São Benedito, nos pés dele, entendeu? Aí depois, a gente sentava na escadaria da Igreja e eu contava a história da Congada, eu contava a história de São Benedito pra eles, a importância que tinha essa história pra mim e pra várias pessoas que participam da Congada.*
>
> *Então, essas crianças, que na época tinham oito nove anos, hoje eles estão com dezessete dezoito anos e todos fazem parte da Congada adulta. Então a Congada adulta ela ampliou por causa da Congada Mirim, quer dizer, eu me sinto super feliz e vangloriado por isso, entendeu, porque foi uma coisa que foi uma iniciativa minha, que deu certo, que é pra Congada realmente não acabar nunca.*

Nos dois dias que seguem ao levantamento do mastro, no sábado e domingo, durante todo o dia, a Congada é apresentada pelos adultos nas ruas centrais da Vila histórica. O teatro popular tem entre suas principais personagens (rei, embaixador, príncipe e secretário) lideranças que despontam no interior da comunidade de congueiros. Existem várias versões dadas à dramatização apresentada pelos congueiros em Ilhabela, e até mesmo entre eles as histórias de diversificam: para alguns, é uma representação de guerra entre dois reinos da África, do Império e da Embaixada; outros fundamentam a encenação na devoção a São Benedito e na luta entre mouros e cristãos; e há ainda aqueles que acreditam ser o drama um conflito familiar, entre pai e filho, o rei e seu “filho bastardo”.

O embaixador, mouro e pagão, com os chamados “congos de baixo” (congos vermelhos), declara guerra ao rei cristão e seus fidalgos, também chamados “congos de cima” (congos azuis). A encenação consiste em três atos sequenciais denominados “bailes”; o primeiro baile, chamado *Roldão* ou *Macambá*, é representado por dança e cantoria dos congos azuis, em preparação para a guerra. O segundo baile é denominado *Alvoroço* ou *Jardim das Flores*, marcado pelo ritmo intenso dos instrumentos de percussão, determinando o ápice do conflito; o desfecho é encenado no terceiro baile, também chamado de *São Mateus*, quando há o perdão e a reconciliação entre o rei e o embaixador, líderes dos grupos (CORRÊA, 1981).

O teatro popular chama a atenção de turistas para seus aspectos históricos, devocionais e culturais; o comércio local se mobiliza para o evento e as ruas são fechadas para o trânsito de veículo; escolas locais se organizam para levar seus alunos; pesquisadores e estudantes chegam para registrar em vídeo e fotos e entrevistar os integrantes da Congada[158]. De certo modo, observa-se entre os congueiros uma preocupação com a "assistência", ou seja, com o público que vem assisti-los; configurando a *performance* em exposição e difusão do bem cultural, o que contribui para colocá-lo em evidência social.

No domingo, no local denominado *ucharia* é tradicionalmente servido o almoço para os congueiros, seus familiares, convidados e para todos os que chegam para participar da Festa. *Ucharia* é palavra de origem francesa que significa "despensa da casa real"[159] e, na Festa de São Benedito em Ilhabela, remete ao lugar da comensalidade (BOFF, 2008). A família do rei da Congada é, de acordo com a tradição, a responsável pela realização da *ucharia*: recolher doações, improvisar a cozinha, fazer e distribuir os alimentos.

Segundo os congueiros mais antigos, a *ucharia* há muitos anos era realizada na Colônia dos Pescadores, localizada na Vila. Lá também ficavam alojados, durante o período da Festa, os pescadores e seus familiares que vinham do outro lado da Ilha, trazendo seus produtos para doação. No prédio da antiga Colônia dos Pescadores atualmente só a fachada faz referência àquele tempo; lá funciona um Café, comércio voltado para atender os turistas. Assim, a *ucharia* de São Benedito é cozinha adaptada em escolas e clubes, espaços públicos disponibilizados pelo setor público municipal; o local é preparado especialmente para que os devotos cozinheiros possam executar a tarefa, liderados por Dona Izanil, pertencente à família de um antigo rei da Congada. Conta ela:

> *eu já nasci no meio da ucharia... [risos]. Da minha casa eu sou a caçula e eu já tô com 83 anos, você imagina quanto tempo já faz isso. Depois, teve primeiro as minhas irmãs mais velhas que trabalharam né? E aí foi passando, passando, passando e agora sou eu. Então, já é de família né, a gente pensa 'não vamos deixar o que o meu pai começou', né?*

---

[158] Há vários registros audiovisuais disponíveis na internet sobre a Congada de Ilhabela, destacamos entre eles a série de seis documentários produzida pela TV USP, no período de 2004 a 2011, com direção de Eduardo Kishimoto. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2BNmKBMFQeo> Acessado em: 14 ago. 2018.

[159] Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, Mirador Internacional, 1976.

A *ucharia* de São Benedito funciona como uma extensão da casa do congueiro; local onde se reúnem as lideranças e os núcleos familiares durante os dias da Festa; encontros cada vez mais raros, segundo Dona Izanil, em função de muitos estarem morando em outra cidade e também por questões de agenda de trabalho. Ali, entre seus pares, os congueiros discutem as diferenças internas do grupo, de forma a manter o protagonismo na administração de suas memórias; como afirma Leonardo Boff, “comer junto e refazer os laços”, e explica Alcedino:

> *eu fazia isso, eu saia de casa e chegava lá cedo... eu ia pra cozinha, tomar café na cozinha da ucharia, eu comia canja juntos com os cozinheiros, entendeu? Eu tava sempre junto, que isso é importante, tá junto. Então, na hora do almoço, acabou de almoçar, corre, vai na mesa de um vai na mesa de outro, dá uma olhadinha, vê o que tá acontecendo, vai na cozinha, conversa com um... vai na mulher que tá lavando a louça ali, brinca com ela...Então isso é marcar presença e isso num deixa te escapar da mão, você fica a par de tudo que tá acontecendo.*

Imagem 6 – Ucharia de São Benedito (2011)

Fonte: Arquivo da autora – Foto: Fábio Ramos

Imagem 7 – Ucharia de São Benedito (2011)

Fonte: Arquivo da autora – Foto: Fábio Ramos

A relação com o poder público local, ora mais próxima ora mais distante, é mediada por técnicos da área cultural, que nem sempre conseguem administrar os diversos interesses envolvidos. Segundo depoimentos dos congueiros, muitos profissionais vêm de outras cidades e assumem cargos técnicos nos departamentos da Prefeitura, sem, no entanto, conhecer as especificidades da cultura local. O episódio narrado por Alcedino, ao observar a falta de segurança em uma exposição instalada pela Secretaria de Cultura, com instrumentos musicais emprestados pela Congada, ilustra a dificuldade apontada pelos congueiros. Conta ele:

> *(...) eu tive lá e o atabaque estava lá, à vontade, não estava protegido... o meu atabaque, tô dizendo meu porque eu sou participante da Congada, então ele é acervo dos congueiros, né? E estava lá, exposto a qualquer pessoa botar a mão. Então eu liguei lá [na Secretaria de Cultura], e falei [com a responsável] que tinha que colocar uma proteção, escrever alguma coisa (...) e tem que escrever em vários idiomas, porque Ilhabela hoje é visitada por noventa por cento estrangeiros. Então tem que escrever em vários idiomas, porque se não fizer isso vem a pessoa aqui coloca a mão e isso não é patrimônio da prefeitura, fique sabendo disso, não é da Cultura, isso é patrimônio da Congada, tá? Então é um patrimônio dos congueiros, do município de Ilhabela, do povo de Ilhabela. (...) Eu falei, o problema maior da Congada de Ilhabela ou o problema maior de Ilhabela são pessoas que chegam de manhã e à tarde já são donos de Ilhabela, falei isso... que essa é a realidade, entendeu?*

Por outro lado, o depoimento acima aponta para uma postura consciente do direito à memória e da responsabilidade em preservar o patrimônio construído socialmente. Continua Alcedino, uma das principais lideranças da Congada:

> *vou ser sincero com você, (...) vamos dizer que você trabalha com a cultura [na área cultural], mas só que você conhece a cultura de lá da tua cidade. Pra você se inteirar mais da cultura de uma outra cidade, você tem que se enfiar de cabeça nessa cultura da cidade. Você tem que chegar, procurar saber, perguntar para os mais velhos como que funciona, entendeu?*

Em outro trecho de seu depoimento, Alcedino afirma que já foi solicitado à Prefeitura um espaço para que os próprios congueiros pudessem reunir e organizar o seu acervo, mas ainda não foi disponibilizado; referindo-se a uma determinada sala no prédio da Secretaria da Cultura, diz ele: "*Ali é um bom espaço. E seria um museu, nós faríamos um museu ali na frente e é um lugar fácil, seria noventa e cinco por cento visitado, entendeu, por todos, e agora com os navios estrangeiros que chegam lá, ia ser maravilhoso*".

O cuidado preservacionista dos congueiros também se fez notar quando, em 2011, houve uma movimentação de técnicos da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, por meio da Comissão Paulista de Folclore, para iniciar o processo de registro da Congada de Ilhabela como patrimônio cultural imaterial paulista; a intenção era apresentá-la como primeiro bem cultural imaterial reconhecido oficialmente pelo Estado, no XV Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em julho daquele mesmo ano[160]. O evento de abrangência nacional foi realizado de forma integrada com o X Festival da Cultura Paulista Tradicional, o Revelando São Paulo – Vale do Paraíba, na cidade de São José dos Campos/SP. No entanto, não houve consenso entre as lideranças do grupo para tal registro, temerosos em perder a autonomia na administração de seu patrimônio cultural. O episódio gerou, na ocasião, incômodo e desconfiança entre os envolvidos[161].

---

[160] Informação verbal de Toninho Macedo, presidente, na ocasião, da Comissão Paulista de Folclore e diretor da associação cultural Abaçaí Cultura e Arte, durante o Revelando São Paulo – Vale do Paraíba.

[161] Entre 2015 e 2016, o IPHAN realizou pesquisa para a identificação de grupos de congada no estado de São Paulo. "Cerca de 80 grupos de Congadas, entre ativos e na memória recente, foram identificados no Estado de São Paulo. Os dados são da pesquisa realizada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e pelo Centro de Estudos da Cultura Popular (CECP) e integrarão o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Iphan". Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/sp/noticias/detalhes/4467/inrc> Acessado em: 15 jan. 2019.

Em 2012, a Fundação Arte e Cultura de Ilhabela (FUNDACI), órgão público responsável pela política cultural no município, publicou o catálogo “Congada de São Benedito – a maior manifestação cultural dos ilhéus, a Congada resiste ao tempo e mostra a importância da origem e das raízes do povo caiçara”. Com pesquisa e projeto editorial do congueiro Adriano Leite, a publicação apresenta aspectos históricos, devocionais e afetivos vinculados à Congada; torna público um acervo fotográfico recolhido em arquivos particulares (como as rainhas que já passaram pelo ritual[162]); expõe objetos/indicadores de memória como a “Farda de Zé de Alício”[163], o atabaque e a marimba; mostra os núcleos que compõem o complexo do ritual da Congada. A publicação, com uma tiragem de cinco mil exemplares, foi lançada e distribuída durante a Festa de São Benedito, em maio de 2012.

Imagem 8 – Programa do X Festival da Cultura Paulista Tradicional

Revelando São Paulo – Vale do Paraíba (2011)
Fonte: SEC-SP/FCCR/SJC / Arquivo da autora

[162] A rainha é renovada todo ano, escolhida entre as jovens que têm promessa a cumprir; deve ter entre 12 a 14 anos, um rito de passagem (CORRÊA, 1981).
[163] José de Alício, antigo congueiro já falecido e reconhecida referência no grupo.

Imagem 9 – Publicação "A Congada de São Benedito" / FUNDACI / Ilhabela

Farda do Secretário (personagem da Congada), José de Alício (*in memoriam*), na contracapa. Fonte: FUNDACI/ 2012.

Desta maneira, os caiçaras nativos de Ilhabela, há mais de duzentos anos, por meio da devoção, celebram a memória de seus antepassados, demarcando no presente seu tempo e lugar. Afirma, ainda, Alcedino:

> *... o trabalho é um conjunto, eu sempre falo, quando eu estava de embaixador, sempre falava pra todos lá, pros congueiros e pra comunidade de Ilhabela, que a Congada de Ilhabela não é só os congueiros na rua, não era nós vestidos de congos, tá? Falei, a Congada de Ilhabela é a ucharia, a Congada de Ilhabela somos nós congueiros e a Congada de Ilhabela é o povo, entendeu? É a comunidade, é Ilhabela, a Congada de Ilhabela é Ilhabela. Ela é a Congada, entendeu? Porque se não tem o público pra assistir o nosso teatro, não tem Congada; se não tiver a Igreja não tem Congada, porque São Benedito tá na Igreja (...). Então, se não tiver união da Congada, da ucharia e junto com a Igreja não tem Congada, acaba a Congada. Tem que ter união, tem que trabalhar junto, entendeu?*

> *Alguém disse que eu queria ser dono da Congada, entendeu? Mas eu sou dono da Congada mesmo, eu sou congueiro, sou filho de congueiro, eu defendo a Congada, então, eu sou um dos donos.*

Assim, é possível observar nas falas nativas que o ritual da Congada de Ilhabela desempenha várias funções no processo de preservação das referências culturais do grupo que o realiza; podendo ser considerado como um conjunto operacional de estratégias de preservação cultural desenvolvido pela comunidade nativa da Ilha, para atender às suas necessidades e aos seus desejos de memória.

No quadro panorâmico apresentado, elencamos as seguintes questões que nos parece fazer sentido: o fenômeno cultural Congada de Ilhabela na Festa de São Benedito pode ser compreendido como um fato museal, um processo museológico ou apenas um indicador de memórias? Ou, ainda, pode ser considerado como um conjunto de estratégias de preservação cultural desenvolvido pelas famílias caiçaras, atendendo a suas necessidades de memória? De outro modo, o que tem a Museologia a dizer – a contribuir ou mesmo a apreender - dessa experiência que parece conseguir colocar em evidência a herança cultural dos nativos da Ilha?

3.2 Santo de Casa – Tecnologias Populares

O quê que significa o barro pra mim?
O barro significa a minha vida, porque foi daqui que eu ensinei as crianças.
(Dona Lili Figureira, 2012)[164]

O projeto Santo de Casa – Tecnologias Populares teve origem em 2010, quando três agentes culturais, juntamente com um grupo de artesãs figureiras[165], apresentaram proposta de ação em edital de concurso público. Contemplado[166], o projeto desencadeou uma série de procedimentos e, desde então, vem se constituindo em um conjunto de ações sistematizadas, com proposta de gestão compartilhada e organização colaborativa, visando à salvaguarda e à comunicação do fazer artesanal com o barro, entendido como expressão que confere valor identitário a núcleos familiares que preservam a prática cultural em São José dos Campos-SP; perseguindo, ainda, o seu reconhecimento no contexto mais amplo da arte popular figurativa do Vale do Paraíba paulista.

Inicialmente, buscaremos contextualizar a tríade: o recorte patrimonial a ser tratado, qual seja, *o fazer artesanal com o barro*; o território referido, o Vale do Paraíba paulista e mais especificamente a cidade de *São José dos Campos*; e o grupo detentor do bem cultural, a *comunidade de artesãs figureiras*. Neste percurso, é nossa intenção identificar os problemas/temas, assim como os vetores ligados ao capital cultural, que estimularam a formulação de um plano de ação. Em seguida, passamos a apresentar os textos e contextos do projeto em questão; no qual nos inserimos como agentes culturais e, portanto, sob um ponto de vista comprometido com a prática.

Mesmo com os avanços industrial e tecnológico, em algumas cidades paulistas do Vale do Paraíba - região localizada entre as capitais São Paulo e Rio de Janeiro - modelar figuras de barro é prática cultural de tradição familiar expressa nas obras dos santeiros e dos artesãos de Cunha, São Luiz do Paraitinga, Redenção da

---

[164] Depoimento disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=prmCpOBNM3A> Acessado em: 20 abr. 2013.

[165] As agentes culturais são: Pércila Márcia da Silva (esta autora), Elaine Coelho e Ester Quadros; e, inicialmente, o projeto contou com a participação de dez artesãos: Maria Benedita dos Santos (D. Lili); Fátima Santos; Francisca dos Santos; Aurora Brasil; Maria José; Luiz Paulo Ragazini; Inês Moraes; Maria Benedita Vieira; Donizetti dos Santos, Benedito dos Santos e Cristina Lemos.

[166] O projeto foi contemplado no edital nº13 do ProAC – Concurso de Apoio a Projetos de Promoção da Continuidade das Culturas Tradicionais no Estado de São Paulo", sendo executado durante oito meses de 2011.

Serra, Natividade da Serra, Caçapava, Pindamonhangaba, São José dos Campos e Taubaté, entre outras; esta última cidade reconhecida como centro regional da produção figureira.

Figura 2 – Localização da região do Vale do Paraíba / São Paulo / Brasil

Fonte: < https://www.emplasa.sp.gov.br/RMVPLN>

A história da arte mostra que a produção artística sempre esteve ligada tanto à necessidade do homem de se expressar quanto à disponibilidade de material ao alcance de suas mãos; por essa razão, é impossível dissociá-la do meio natural. A região do Vale do Paraíba é rica em solos argilosos - popularmente chamado de barro, disponível em todo o leito do rio Paraíba do Sul, fato que, provavelmente, influenciou a forma de criar, fazer e viver dos povos que ocuparam o território ao longo de sua história (LEMOS & ROQUE, 2018). Assim,

> a arte figurativa valeparaibana nasce pelas mãos dos indígenas, ganha influências africanas e adota os modos e crenças do colonizador português, se expressando de modo singelo nas mãos da gente simples, quer nas imagens paulistinhas, nos presépios e nas mais diversas figuras[167].

O uso do barro não se restringiu apenas ao costume de moldar objetos para uso próprio, como utilidade doméstica ou devocional, sendo também utilizado para a construção de habitações e de igrejas, tornando a prática um ofício do artesão do barro. Nesse contexto, extrapolando a descrição apenas da matéria-prima e deslocando-a para um olhar mais amplo, que contemple os saberes e os modos de fazer como ciência e tecnologia (LEMOS; ROQUE, 2018) - pois "cada tipo de barro gera um objeto diferente. Existe o barro para fazer telhas, para modelar tijolos, para tornear potes e panelas e outros, ainda mais flexíveis, para as criações artísticas" (BORBAGATTO, 2016, p.15) - observa-se, assim, todo um conhecimento acumulado - do povo e para o povo.

> Os diferentes ceramistas da região do Vale do Paraíba têm em comum o fato de serem todos (exceto os Noborigama de Cunha) provenientes das camadas populares da sociedade. Seu aprendizado (...) segue um processo de transferência de saberes pelos laços sanguíneos e de vizinhança que leva as comunidades a serem detentoras de um saber e de uma tradição ceramista muito mais antiga. É esta tradição que nós tentamos demonstrar aqui, ao recuperarmos a cerâmica dos primeiros moradores do Vale do Paraíba Paulista, em períodos anteriores à chegada do colonizador europeu (OLIVEIRA, 2007, p.106).

No final do século XVIII, durante todo o XIX e até o início do século XX, registra-se no estado de São Paulo e, mais precisamente no Vale do Paraíba, a produção de imagens sacras produzidas por santeiros populares, para atender a crescente demanda popular na expressão da fé cristã. Não podendo adquirir "as ricas imagens vindas de Portugal, Pernambuco, Bahia ou Minas Gerais", criaram-se alternativas nas cidades do interior paulista; assim, as chamadas "paulistinhas" são imagens devocionais "pensadas para um público específico: os comuns do Vale do Paraíba, para os clientes de baixa renda" (BORBAGATTTO, 2016, p.9).

As imagens religiosas de cunho popular – modeladas em barro e queimadas à lenha – foram batizadas, muito tempo depois do período em que foram produzidas, de "paulistinha"; nome atribuído pelos colecionadores de arte sacra e pelos

[167] Texto retirado de material gráfico do espaço Origem Café Cultural, dedicado ao fomento e divulgação de manifestações artísticas, especialmente do Vale do Paraíba, por meio de exposições, oficinas, cursos e palestras. Disponível em <https://www.facebook.com/OrigemCultural/> Acessado em 15 jan. 2019.

antiquaristas, que passaram a entendê-las como objeto de arte popular (BORBAGATTO, 2016).

> Denominadas Paulistinhas, estas imagens foram produzidas, exclusivamente no estado de São Paulo, para suprir as necessidades devocionais de um número significativo de pessoas que migraram para o Vale, motivadas pelo cultivo do café, o então chamado ouro-verde. Imagens de devoção confeccionadas, por mais de um século por muitos santeiros, sendo na sua maioria anônimos, os quais, por meio da criatividade, fizeram surgir uma simplificação formal demasiada e muito singular para estas imagens que representavam os santos católicos e que, atualmente, se revelam preciosas não só pela devoção que elas suscitavam, mas também por marcar uma distinta escola de imagem sacra, imbuída do espírito barroco (ALCÂNTARA, 2008, p.131).

Para Borbagatto (2016), artista plástico e pesquisador do tema, a presença do "bom barro ao longo do Rio Paraíba" pode justificar a escolha da matéria-prima; também descreve o autor que para tal produção era necessário um conjunto de conhecimentos variados: saber escolher o barro, ter destreza na modelagem, conhecer os atributos do santo a ser modelado; construir um forno à lenha, dominar o poder do fogo e, por fim, entender de tintas e pincéis. E, após todo esse processo, ainda atender a demanda, encomendas e vendas nas feiras e mercados locais. Esse santeiro, conclui o pesquisador, destacou-se entre seus pares transformando "o barro em sonho, o sonho em mercadoria, a mercadoria em algo sagrado e o sagrado em arte" (BORBAGATTO, 2016, p.13).

Em seus estudos, a partir do acervo de "paulistinhas" do Museu de Antropologia do Vale do Paraíba (MAV), em Jacareí/SP, Borbagatto (2016) propõe, ainda, uma reflexão ao vincular a produção dos santeiros do século XIX à prática artesanal de fazer figuras de barro presente ainda hoje em algumas cidades do Vale do Paraíba paulista. Questiona o pesquisador:

> A Arte Figureira do Vale do Paraíba terá sido herança dos antigos santeiros de Paulistinhas? Haverá uma pequena referência daquele fazer nas obras que ainda resistem pelas mãos figureiras? (...) Porém, há uma diferença de procedimentos: os "santeiros" queimavam suas peças, e as "figureiras" tradicionalmente não as queimam (BORBAGATTO, 2016, p.23)!

Nesse aspecto, Aquino (2013), em seu artigo "Arte Figurativa em Taubaté: três percursos do tornar-se figureiro", contribui para a reflexão proposta ao buscar entender a origem do nome "figureiro". Baseada em relatos dos próprios artesãos, Aquino (2013) afirma que o termo relaciona-se à produção de figuras para

presépios; segundo a autora, inicialmente os artesãos faziam as “figurinhas” que compunham a cena natalina, exceto aquelas com traços humanos, consideradas de maior complexidade no processo de sua feitura. Deste modo, o “santeiro” era o artesão habilitado para a confecção das peças consideradas sacras - sagrada família, reis magos e anjos; e os “figureiros” faziam as “figurinhas”, todas as outras peças que compunham o presépio, representações de animais, entendidas por eles como secundárias. Assim, na análise da autora, observa-se nas explicações da origem do termo “figureiro” uma relação hierárquica, tendo como referência a maior ou menor habilidade na modelagem de figuras humanas. Afirma ela:

> em um primeiro momento, figureiro, enquanto categoria nativa de classificação que designa os produtores de peças zoomorfas para presépio, parece emergir nas falas como algo que tem sua origem a partir de uma relação de oposição e inferioridade com a categoria santeiro, que designa, segundo seu entendimento, aqueles que produzem as figuras humanas, especificamente as peças sacras (AQUINO, 2013, p.44).

No entanto, a autora adverte que essa visão é referenciada pelos artesãos apenas para explicar a origem do nome “figureiro”; pois, na produção contemporânea, todos devem saber fazer tanto os animais quanto as figuras humanas integrantes do presépio, embora seja consenso entre os artesãos que a representação humana exige mais domínio da técnica de modelar o barro.

Assim, mesmo confeccionando peças sacras e outras figuras humanas, o termo “figureiro” se consolidou entre os praticantes. Neste aspecto, Aquino (2013) avalia, ainda, que a “categoria figureiro emerge como englobadora da categoria santeiro”, pois, enquanto este se manteve restrito à produção de peças sacras, o figureiro ampliou seu repertório de peças modeladas; processo “que pode ser compreendido a partir do domínio das técnicas, ou desenvolvimento da habilidade, que permitiu a confecção das figuras humanas” (AQUINO, 2013, p.45).

Imagem 10 – Produção de figuras de barro em São José dos Campos/SP

Núcleo familiar de Eugênia da Silva, na década de 1970.
Fonte: Acervo Programa Memórias/GPH/FCCR

A produção figurativa na cidade de Taubaté/SP, interior paulista, alcançou maior visibilidade a partir da década de 1940, com a atuação do folclorista Rossini Tavares de Lima[168] junto a núcleos familiares produtores das figuras de barro, moradores da Rua Imaculada; local considerado, até os dias atuais, como um dos principais pontos de referência desta arte popular na região. A aproximação do pesquisador paulista, a frente da Comissão Paulista de Folclore e membro atuante da Comissão Nacional de Folclore, com a produção artesanal de figuras de barro no Vale do Paraíba, para fins de pesquisa com vistas a constituir um "acervo que desse conta de uma representação do perfil nacional a partir do material folclórico" (AQUINO, 2013, p.46), contribuiu para sua divulgação em âmbito nacional e também para a ampliação da demanda com o surgimento de novos públicos interessados.

[168] Rossini Tavares de Lima integrou o Movimento Folclórico Brasileiro (1947 a 1964) e atuou como secretário-geral da Comissão Paulista de Folclore entre 1948 e 1976; desenvolveu pesquisa pelo Centro de Pesquisas Mário de Andrade, este vinculado ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no qual atuou como professor; posteriormente, em 1961, os objetos oriundos das pesquisas de campo resultaram na criação do Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo (LIMA, 1978; VILHENA, 1997; AQUINO, 2013).

Assim, a Rua Imaculada em Taubaté/SP, onde se concentram importantes núcleos produtores, ficou conhecida como a rua dos figureiros. Com a visibilidade resultante da ampliação do interesse de pesquisadores, artistas e de outros agentes sociais, em 1993, a prefeitura municipal cedeu um imóvel próximo à Rua Imaculada para a instalação da Casa do Figureiro[169], no bairro Campos Elíseos, onde são centralizadas a produção, exposição e comercialização das peças, assim como a articulação das ações para a continuidade do fazer artesanal.

O espaço é gerido por uma associação cultural organizada formalmente pelos próprios artesãos figureiros de Taubaté/SP; a matéria-prima é atualmente adquirida em lojas especializadas; o repertório também foi modificado em função das transformações sociais e do espaço urbano em que vivem; entretanto, a tradicional prática de modelar figuras de barro continua, ainda hoje, a conferir valor cultural identitário à produção, pois, enquanto modelam o barro os artesãos figureiros organizam suas memórias e registram suas histórias.

Em São José dos Campos/SP, embora se reconheça o valor cultural da produção artística de tradicionais artesãs figureiras como Eugênia da Silva[170], Maria Vieira[171] e Maria Benedita dos Santos[172], os núcleos familiares produtores das

---

[169] "Construída em 1993, a Casa do Figureiro ocupa ampla área, e sua estrutura física é composta por duas grandes salas. Em uma delas funciona a loja da Casa, onde são expostas as peças para venda. A outra sala é utilizada para produção e armazenamento de peças e matéria-prima" (AQUINO, 2013, p.49).

[170] Eugênia da Silva nasceu em 1918, no distrito de Eugênio de Melo, em São José dos Campos/SP. Ficou conhecida como "D. Eugênia Figureira" por seu dom de modelar figuras no barro. Aprendeu a arte aos cinco anos de idade, com sua mãe, Francisca Froes, índia da Tribo dos Guaianases do Vidoca. Confeccionou presépios com 40 tipos diferentes de figuras. Na década de 1950, sua produção ganhou impulso internacional após ser descoberta pelo folclorista Rossini Tavares de Lima, na época, diretor do Museu do Folclore de São Paulo. Seu trabalho ganhou destaque e D. Eugênia foi capa da revista francesa *France Aviator*. Suas últimas criações foram maquetes de prédios antigos de São José dos Campos, que hoje integram o acervo do Museu do Folclore da cidade. Faleceu em 1999, aos 81 anos. A Casa de Cultura do bairro Jardim Novo Horizonte recebeu seu nome, homenagem da Fundação Cultural Cassiano Ricardo e Prefeitura Municipal. Suas peças estão expostas no Memorial da América Latina e em museus do Brasil (Vale do Paraíba, São Paulo e Rio de Janeiro) e também de países da Europa. Integrou a série *Presépios Populares – Natal 1981*, da coleção de *Selos Comemorativos* (EBTC) e consta na literatura dedicada à arte popular brasileira. Fonte: PROGRAMA MEMÓRIAS.

[171] Maria Vieira, nascida em São José dos Campos, em 1916; aprendeu com os pais e com os avós a modelar o barro; ensinou para a filha Maria Benedita Vieira, que nasceu muda e ficou conhecida em todo o Vale do Paraíba como Mudinha Figureira. As peças das duas integram acervos de museus do Vale do Paraíba e coleções particulares. Maria Vieira faleceu na década de 1980; sua filha, Mudinha, faleceu em 2017, em São José dos Campos. Na cidade há uma rua Maria Vieira, em sua homenagem (RENNÓ, s/d).

[172] Maria Benedita dos Santos, conhecida como Lili Figureira, nasceu em 1919, em uma fazenda em Taubaté/SP. Aos seis anos de idade fez sua primeira figura, uma galinha, e não parou mais. Aprendeu com a vó Porcina, que fazia potes, panelas, moringas e outras peças para uso doméstico. A primeira exposição foi em 1987, a partir daí centenas de convites para exposição, aulas, entrevistas e rodas de conversa. Em 2013, D. Lili foi reconhecida nacionalmente como Mestre Cultura Viva, pelo

figuras de barro não contam com o mesmo apoio do setor público no que se refere à disponibilização de um local, como observado na cidade vizinha de Taubaté. As famílias joseenses que ainda hoje praticam a modelagem das figuras de barro estão localizadas em diferentes bairros e distintas regiões da cidade. Assim, as esporádicas iniciativas[173] do setor público municipal em torno do fazer artesanal não dão conta de estabelecer um espaço coletivo de reafirmação de memórias (ou de seus indicadores) e também não chegam a estimular uma demanda que dê sustentação à produção já existente; fatores que acabam por contribuir, assim, para que a produção de figuras de barro permaneça à margem de circuitos culturais e comerciais mais amplos.

A ausência de práticas coletivas que proporcione a interação entre os indivíduos detentores do fazer cultural favorece o esquecimento (abandono) das suas referências; pois, conforme lembra Aquino (2013), se reportando a Maurice Halbwachs (1990), “os indivíduos não recordam sozinhos; eles precisam da memória de outras pessoas para configurar suas próprias recordações”, ou seja, o acesso à lembrança e a sua reafirmação se realizam no processo interativo de construção da memória coletiva. Assim, a tão somente circulação da informação (difusão) sobre a existência de artistas figureiras na cidade não é o bastante para o entendimento dessa prática cultural enquanto referência patrimonial vinculada ao território.

Por outro lado, por conta da característica empresarial tecnológica da cidade de São José dos Campos, o turismo de negócios adquire cada vez mais destaque no município, atraindo um público diversificado vindo de vários estados brasileiros e também do exterior; foco de interesse para ações de promoção da cultura local e de escoamento da produção artesanal, dimensão econômica da preservação dessa tipologia de bem cultural.

É neste contexto e recorte temático que o projeto *Santo de Casa – Tecnologias Populares* buscou desenvolver seu Plano de Ação, entendendo como referência patrimonial o conjunto de técnicas – conhecimento aliado à prática –

Ministério da Cultura. Faleceu em 2015, com 96 anos. A Casa de Cultura da Vila Santo Onofre recebeu o nome de Lili Figureira, em reconhecimento a sua contribuição para a cultura local (SANTOS, J.; SANTOS, F., 2012).

[173] Até 2011, ano de execução do projeto Santo de Casa, os artesãos figureiros contavam com as iniciativas do Museu do Folclore, mais especificamente durante o mês de agosto; algumas ações pontuais das Casas de Cultura mantidas pelo setor público; e a realização, durante uma semana em julho, do Revelando SP Vale do Paraíba (RSP-VP), evento realizado pela Secretaria da Cultura de São Paulo, que se constituía em um importante momento de vivência e experiência de troca entre os artesãos e, também, de escoamento da produção; o RSP-VP foi realizado de 2001 a 2016.

vinculado ao fazer artesanal com o barro, este preservado pelas mestras figureiras[174] e seus núcleos familiares; e entendido nesse processo como indicador de memórias.

O nome “Santo de Casa” remete à territorialidade do bem cultural (a cidade como espaço referido) e o subtítulo “Tecnologias Populares”, dialogando com o perfil contemporâneo da cidade, busca evidenciar as técnicas desenvolvidas pelos grupos e indivíduos para atender suas necessidades materiais e imateriais, conhecimentos que atravessaram gerações e ainda hoje se revestem de significados que revelam valores, símbolos, lembranças e experiências de vida, unindo patrimônio à memória afetiva.

A motivação para a continuidade do fazer artesanal é, na maioria dos casos, justificada pela memória ligada à infância e a sua dimensão lúdica, como apontam os depoimentos:

> Eu aprendi com minha avó, primeiro a fazer a galinha. Vinha aquela criançada e a gente se juntava, porque eles também não tinham brinquedos. A gente ia ao ribeirão pegar o barro, pegava um saco de estopa, arrancava uma bolota de barro e trazia do ribeirão. A figura eu aprendi com minha avó (...), quem fazia era minha vó, meus irmãos, minhas irmãs. Essa avó foi muito importante pra mim (Dona Lili)[175]

> Mas deixa eu explicar desde o começo, eu era criança [dez anos] e sempre gostei de fazer presépio, aí meu pai sempre dava um trocadinho. Eu, ao invés de ir comprar doce, ia comprar bichinho de barro, bichinho de presépio, porque eu gostava de colocar os bichinhos no presépio. Aí um dia eu peguei e disse: eu vou tentar fazer. Aí eu comecei a tentar e saiu de primeira, saiu muito legal, as galinhas, os patos, saiu tudo bacana! Até falei: nossa mãe, eu não sabia que sabia fazer! (Luiz Paulo Ragazini)[176]

> Como a minha mãe, ela... desde pequena eu cresci vendo ela fazer figura; então meu pai ia buscar barro no rio e já era uma prática da gente como uma brincadeira mesmo, a gente brincava com ela de fazer figura. E aí a gente foi crescendo e fazendo junto com ela. Quando nós éramos criança, meu pai que ia buscar o barro, que era uma festa, aquela coisa de sair junto, dia de folga dele que ele tirava pra isso, né, então era no rio Pararangaba, que lá tinha uma cerâmica na época (Fátima Santos)[177].

---

[174] Embora se observe a presença masculina entre os praticantes, o número de mulheres que se dedicam a prática artesanal com o barro é significativamente maior; em função disso habituou-se a denominar o grupo de “figureiras”, no feminino; assim adotaremos para o desenvolvimento deste trabalho.

[175] Depoimento disponível na publicação da 22ª edição da Coleção Cadernos de Folclore, de 2012, do Museu do Folclore de São José dos Campos.

[176] Depoimento disponível na publicação da 22ª edição da Coleção Cadernos de Folclore, de 2012, do Museu do Folclore de São José dos Campos.

[177] Depoimento registrado em vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=prmCpOBNM3A> Acessado em: 18 jan. 2013

Inicialmente, o projeto Santo de Casa contou com um grupo composto por cinco núcleos familiares e de convivência, produtores das figuras de barro, em torno de dez pessoas; com a sistematização das ações outros núcleos foram identificados e inseridos no processo, chegando a envolver nove núcleos, totalizando cerca de vinte integrantes. Entretanto, o número de pessoas envolvidas no projeto sofre variações conforme o período, em função da produção artesanal não ser contínua e não se configurar em única e principal atividade exercida pelas artesãs.

Importante registrar também que há no grupo a preocupação em realizar ações de valorização da memória de mestres figureiros já falecidos, reconhecendo a prática como um saber acumulado e herdado. Fato que amplia o número de famílias alcançadas pelo projeto.

A metodologia de trabalho proposta teve como base conceitos de gestão compartilhada, não hierarquizada, com atuação ativa da comunidade em questão; assim, todas as ações realizadas - desde sua proposição e discussão de temas de interesse, passando pela organização e divisão de tarefas até a avaliação e prestação de contas - foram pensadas a partir de estratégias apontadas pelas mestras figureiras, a fim de identificar os limites e as potencialidades das ações e envolvê-las no processo de desenvolvimento das mesmas[178]. Assim, no planejamento das ações, formatadas para concorrer a recursos públicos por meio de participação em editais de fomento[179], figuravam os seguintes objetivos gerais:

> Propiciar condições de visibilidade às mestras figureiras, visando o escoamento da produção;
>
> Promover o consumo consciente da produção artesanal por meio de informações que evidenciem seu valor cultural identitário;
>
> Estimular a continuidade do fazer e sua transmissão informal, valorizando o conhecimento construído na prática coletiva;
>
> Instigar a capacidade das produtoras a se articularem estrategicamente, estimulando seu potencial criativo e seu protagonismo no processo de valorização de sua prática cultural; e,

[178] Uma das primeiras ações foi o desenvolvimento da logomarca do projeto, criada pela figureira Tina Lemos e, mais tarde, finalizada pelo designer gráfico Roberto Munholi.

[179] Além do concurso já citado, em 2010, o qual desencadeou todo o processo, o projeto Santo de Casa foi contemplado ainda: na edição seguinte do ProAC nº 18, em 2011; no Prêmio Economia Criativa, do MinC, em 2012; selecionado como Ponto de Cultura, em edital municipal, em 2016, e está entre os selecionados no edital Cultura Viva, em 2018, para o reconhecimento de Pontos de Cultura do estado de São Paulo.

> Gerar condições de sustentabilidade, visando geração de renda e oportunidade de trabalho, tendo em vista a melhoria da qualidade de vida da comunidade de artesãs figureiras (PROJETO, 2010)

E como metas específicas o projeto contemplava: a instalação do Ponto de Difusão, uma sala para exposição e venda permanente da produção artesanal; a confecção e impressão de material gráfico informativo e de divulgação (folder, banner, embalagens e etiquetas); a realização de vivências e oficinas para a transmissão de saberes; a aquisição de material de infraestrutura para atividades em áreas externas (tendas, mesas e bancos) e para montagem de exposições (suportes e acrílicos); e, ainda, a criação e manutenção de página virtual nas redes sociais para a divulgação e registro das atividades realizadas (PROJETO, 2010).

Em torno dessas ações, o grupo se organizou informalmente[180]; a proposta de gestão compartilhada foi uma experiência nova tanto para as agentes culturais como para as artesãs figureiras, acostumadas à ação institucional tutelar. Em muitos momentos o método gerou desconforto pelos desencontros de informações e falta de planejamento, resultando até em períodos de estagnação; dificuldades que foram sendo, aos poucos, contornadas no exercício prático de se reconhecer enquanto coletivo e, sobretudo, de se apropriar de novas ferramentas metodológicas de gestão.

A instalação do Ponto de Difusão para exposição e comercialização das figuras de barro ocorreu em 2011, em uma sala do Espaço Cultural Vicentina Aranha[181], localizado em região central da cidade; os integrantes do projeto se revezavam para o atendimento a grupos de estudantes e educadores, de idosos e de turistas. No local, além das figuras para a comercialização, o visitante encontrava também material de pesquisa e de divulgação, assim como exposição de acervo composto por peças feitas por antigos figureiros. O Espaço servia também para a realização de reuniões mensais de planejamento e avaliação das ações e também para a discussão de estratégias visando novas parcerias. Em 2016, a sala foi desativada em função da falta de recursos financeiros para sua manutenção.

---

[180] Quando há necessidade de constituição formal, ou seja, situações que exigem a documentação referente à Pessoa Jurídica (PJ), o Instituto Ecocultura de Educação Patrimonial, instituição parceira do coletivo Santo de Casa, possibilita a participação.

[181] Espaço alternativo mantido por um coletivo de artistas plásticos independentes; além de abrigar os ateliês, o Espaço oferecia vários cursos de arte. Em 2016 o Espaço Cultural Vicentina Aranha foi desativado.

A experiência de se ter um espaço físico para exposição e venda das peças foi avaliada pelos integrantes do coletivo como eficiente no que se refere ao escoamento da produção e à organização das ações; e, sobretudo, eficaz no estreitamento de laços entre os participantes do grupo então embrionário. Atualmente são realizadas reuniões pontuais na residência de uma das artesãs figureiras para tratar da execução de ações específicas, como exposições, participação em feiras e eventos e, ainda, realização de oficinas e vivências para transmissão de saberes.

Imagem 11 – Ponto de Difusão – Figureiras de São José

Sala de exposição e venda, visando o escoamento e o consumo consciente do valor cultural da produção. Fonte: Arquivo Santo de Casa, 2011.

Imagem 12 – Ponto de Difusão - Ação Educativa

Alunos entrevistam a figureira Fátima Santos.
Fonte: Arquivo Santo de Casa, 2011.

As exposições acontecem por convite externo ou por iniciativa do próprio grupo; de todo modo, as propostas são discutidas entre os integrantes e todos os detalhes (tema, nome, peças, transporte, divulgação) são definidos coletivamente em um processo de curadoria colaborativa. Surgem também convites para que as artesãs produzam peças para compor acervos e exposições permanentes em museus e memoriais do Vale do Paraíba, como o Memorial “Filhas de Maria Auxiliadora no Brasil”, localizado na cidade de Guaratinguetá/SP. Desde 2011 foram realizadas as seguintes exposições temporárias:

Presépios que Anunciam o Natal
Câmara Municipal de São José dos Campos/SP - 2011

Histórias que o Povo Conta
Estival – Praça Afonso Pena – São José dos Campos/SP - 2011
Espaço Cultural Vicentina Aranha – São José dos Campos/SP - 2011
Café da Madre – São José dos Campos/SP - 2012

Presépio, Santos e seus Encantos
Museu de Arte Sacra de São José dos Campos/SP - 2012

Poesias Artesanais – Mulheres Beneditas
SENAC/SJC – 2012
Arte Popular - Figureiras
Fórum Trabalhista de São José dos Campos/SP – 2012

Do Barroco ao Barro: Luciana Melo e as Figureiras de São José
Espaço das Artes Helena Calil – São José dos Campos/SP – 2013

Fazendinha - Maria José de Oliveira
Casa de Cultura Eugênia da Silva – São José dos Campos/SP - 2014

Figurante – Arte Figurativa Itinerante
Espaço Piraquara – São José dos Campos/SP - 2016

Mostra de Presépios de Figureiros Valeparaibanos
Espaço Catioca – Jacareí/SP – 2017

Santos Padroeiros – Luiz Paulo Ragazini (*in memoriam*)
Casa de Cultura Chico Triste – São José dos Campos/SP - 2018

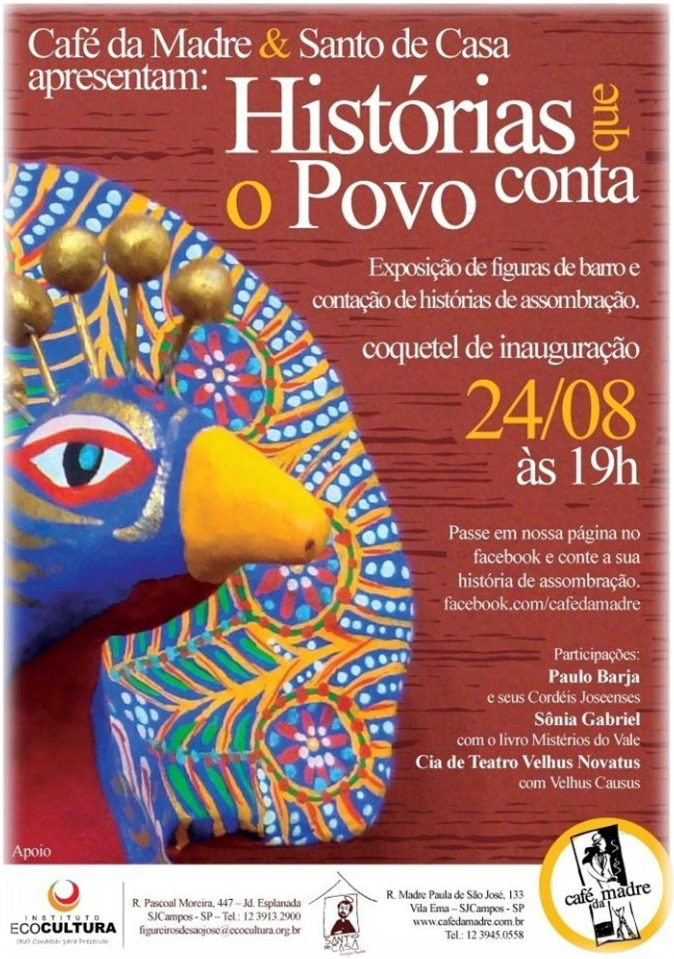
Retábulo: O Sagrado de Cada Um (Itinerante)
Caraguatatuba - São José dos Campos – Jacareí – 2018 e 2019

Artesãs do Barro: Identidade e Memória
Museu Histórico e Pedagógico D. Pedro I e D. Leopoldina Pindamonhangaba/SP – 2019 (PORTFÓLIO, 2019, grifos nossos).

Imagem 13 – Divulgação da exposição na Câmara Municipal

Fonte: Arquivo Santo de Casa, 2011.

Imagem 14 – Divulgação da exposição no Café da Madre



Fonte: Arquivo Santo de Casa, 2012.

A ação educativa pode ser identificada nas oficinas e vivências que acontecem em parceria com instituições sociais, educacionais e culturais, direcionadas a grupos diversificados: estudantes e educadores da rede de ensino pública e particular; artistas plásticos e agentes culturais; idosos e pessoas portadoras de necessidades especiais, entre outros. A proposta da ação é ampliar o repertório cultural de todos os envolvidos e sensibilizar o olhar para a produção das figuras de barro e seus valores simbólicos.

Nestes encontros, as mestras figureiras assumem o protagonismo na dinâmica metodológica e, enquanto apresentam as técnicas desenvolvidas e seu processo criativo, narram suas memórias; o que permite, por um lado, conhecer as histórias vinculadas à produção das figuras de barro, que deixam de ser criações anônimas; e, ao mesmo tempo, ao promover a articulação entre o verbal e o visual,

as mestras figureiras atualizam as referências culturais que justificam a continuidade do seu fazer artesanal e se reconhecem enquanto produtoras de cultura.

Após algumas experiências práticas e reuniões de avaliação para ajustes em sua formatação e organização, os encontros de Transmissão de Saberes ficaram assim definidos: com duração de duas horas aproximadamente; podendo atender grupos de até vinte pessoas, no máximo; e o conteúdo, adaptado para atender a diversas faixas etárias, locais e recursos disponíveis, apresenta a seguinte estrutura básica:

> *Introdução - Roda de Conversa*
> Apresentação do projeto Santo de Casa – Tecnologias Populares
> A arte figurativa tradicional no Vale do Paraíba
> Conhecendo os mestres figureiros de São José
>
> *Exibição de Audiovisuais Curta Metragem (conforme a faixa etária)*
> Juca Piau - Animação infantil – a partir de acervo D. Lili Figureira
> Roteiro e Direção: Mário Galindo. Duração: Aprox. 8min.
> Chuva de Anjos – Doc. Figureiros do Vale do Paraíba
> Direção: Susan Clemesha. Duração: 25min.
>
> *Modelando o Barro e Tecendo Memórias*
> O participante é convidado a produzir uma peça, experimentando a modelagem no barro, com orientação do mestre figureiro.
>
> *Vivendo e Aprendendo – Avaliação*
> O participante é convidado a registrar oralmente e/ou por escrito suas impressões sobre as atividades propostas. (PORTFÓLIO, 2019)

Imagem 15 – Vivência Transmissão de Saberes – Casa do Idoso Leste / SJC

Luciana Melo e Luiz Paulo Ragazini (*in memoriam*) na Casa do Idoso, região leste de São José dos Campos. Fonte: Arquivo Santo de Casa, 2015.

Imagem 16 – Oficina de Modelagem (escola pública / SJC)

Maria José Oliveira com alunos da Escola Estadual Dirce Elias, zona rural de São José dos Campos.
Fonte: Arquivo Santo de Casa, 2012.

Além dessas ações de extroversão do bem cultural, o coletivo realiza visitas a núcleos ceramistas de cidades vizinhas; promove encontros regionais de artesãos figureiros; envolve-se em oficinas de inventário participativo e rodas de conversa sobre estratégias de ação e articulação visando novos públicos; entre outras iniciativas que se configuram em ações de pesquisa e de formação.

Imagem 17 – Roda de Conversa (Encontro Regional de Figureiros / FCCR/SJC)

Tema: “A tradição e a inovação na arte de modelar o barro no Vale do Paraíba paulista”
Participação de artesãos figureiros de Taubaté, Jacareí, Paraibuna e São José dos Campos.
Fonte: Arquivo Santo de Casa, 2016.

Ao longo de nove anos de atuação, verificou-se no processo de desenvolvimento das ações preservacionistas a apropriação das ferramentas metodológicas de gestão pelos executores do projeto, que se identificam atualmente enquanto grupo informal; assim, o projeto *Santo de Casa – Tecnologias Populares* se configurou no coletivo "Figureiras de São José". O modelo de gestão compartilhada vem proporcionando aos agentes culturais e artesãs figureiras, uma experiência reveladora do potencial criativo resultante da articulação de conhecimentos diversos e, especificamente ao grupo detentor do bem cultural, o protagonismo no desenvolvimento das ações de preservação de suas referências patrimoniais.

Verifica-se, neste sentido, uma mudança na relação com as instituições que operam a política cultural no município, no que se refere ao fortalecendo da capacidade do grupo em estabelecer diálogo e negociar interesses no atendimento a demandas específicas. Não raro observamos na articulação entre as agências executoras e os segmentos sociais envolvidos, a participação de forma pontual, individualizada e quase sempre guiada por interesse unilateral. Iniciativas que, embora contribuam para o "não apagamento" da referência cultural, por si só não são capazes de evidenciar a prática cultural a ponto de promover o seu reconhecimento enquanto herança cultural. Nesta perspectiva, em avaliação coletiva, as tradicionais artesãs figureiras reconhecem a importância de ações conjuntas e do trabalho compartilhado entre seus pares, tornando-as menos vulneráveis a forças externas.

Importante registrar que durante o processo de execução, o projeto sofreu alterações em seu formato original em função da apropriação de conceitos mais amplos e de novas metodologias de gestão; assim, passou por mudanças estimuladas pela necessidade de se adaptar a múltiplas situações contextuais. Aspecto que deu ao grupo a flexibilidade imprescindível para os ajustes e até mesmo para alterações de rotas. Por esta razão, o projeto se configura em um Plano de Ação, que pode ser, a qualquer tempo, revisto e reelaborado.

Deste modo, diante do quadro geral apresentado, os pontos de reflexão que interessam ao estudo proposto são: é possível entender o projeto em questão como um "plano museológico" para o respectivo recorte patrimonial? De que forma as ferramentas museológicas estão sendo apropriadas pelos grupos tradicionais e populares na gestão de suas memórias? E, neste sentido, cabe destacar o papel do

profissional que atua no campo da Museologia, no que se refere ao desenvolvimento de ferramentas metodológicas, vinculadas à ampliação do olhar museológico, que atendam as singularidades de recortes patrimoniais de grupos culturais específicos.

Imagem 18 – Repercussão na mídia (Jornal O Vale / SJC)

viver&

ARTESANATO HEREDITÁRIO

NESTA QUARTA-FEIRA (20) COMEMORA-SE O DIA DO FIGUREIRO EM SÃO JOSÉ

Fonte: Arquivo Santo de Casa, 2017.

3.3 Programa Memórias

Diferentemente dos dois primeiros casos apresentados, o Programa Memórias (PM) é uma iniciativa institucional, realizada no âmbito das políticas públicas, pela Fundação Cultural Cassiano Ricardo (FCCR) de São José dos Campos, município do interior paulista.

Tendo como fio condutor o processo de formação dos bairros da cidade e as formas de ocupação do seu território, o PM vem se constituindo, desde 2010, em um conjunto de ações com vistas à pesquisa, à salvaguarda e à comunicação das referências culturais que marcam o lugar e o tempo, a partir dos indicadores de memórias identificados e compartilhados pelas comunidades locais. Em seu material institucional, o PM é assim apresentado:

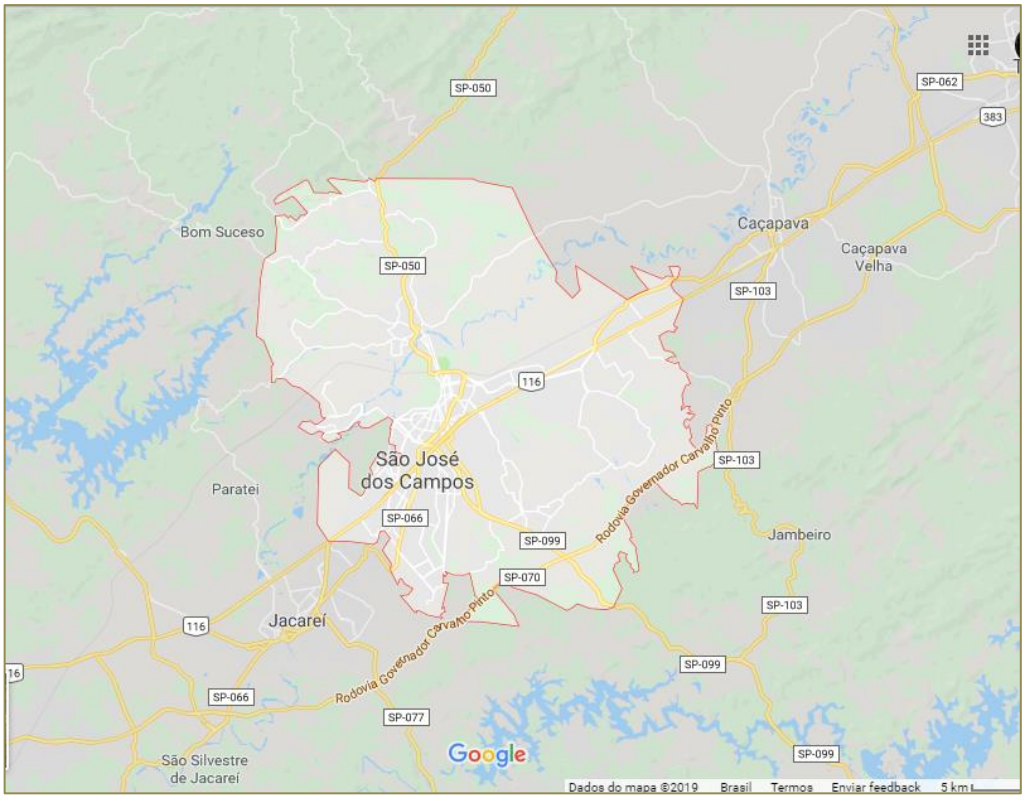
> Desenvolvido pela Fundação Cultural Cassiano Ricardo, o Programa Memórias integra os projetos institucionais da Diretoria de Cultura e Patrimônio. É realizado em cinco Casas de Cultura localizadas em diferentes regiões da cidade, atuando na perspectiva da preservação do patrimônio cultural em duas linhas de pesquisa:
>
> Memórias dos Bairros – Ações de estímulo à participação dos munícipes na identificação e preservação das referências culturais ligadas ao território, tendo como principal objetivo a acessibilidade às memórias relacionadas à formação dos bairros de São José dos Campos.
>
> Memória Institucional – Ações de salvaguarda da memória da Ação Cultural e dos patronos das casas de cultura, buscando contribuir para a preservação da história cultural da cidade, por meio da valorização de seu patrimônio humano (PLANO DE GESTÃO, 2016)

A cidade de São José dos Campos é um dos trinta e nove municípios que integram o Vale do Paraíba paulista, região cortada pelo rio Paraíba do Sul e localizada entre as duas principais metrópoles brasileiras, São Paulo e Rio de Janeiro. Considerada a cidade mais populosa da região[182], com aproximadamente 700 mil habitantes, São José dos Campos destaca-se por ser um polo industrial e tecnológico, abrigando importantes centros empresariais, institutos de pesquisa e universidades. Por conta desse perfil, o município atrai muitos migrantes vindos de

[182] "São José dos Campos segue sendo o município mais populoso da região e chegou a 713.943 moradores – 10,7 mil a mais do que o último levantamento. A cidade tem a 26ª maior população do país e 6ª do estado de São Paulo. O número de habitantes é também superior a nove capitais brasileiras." Disponível em <https://g1.globo.com/sp/vale-do-paraiba-regiao/noticia/2018/08/29/vale-do-paraiba-e-regiao-bragantina-tem-mais-de-29-milhoes-de-habitantes-diz-ibge.ghtml> Acessado em 27 nov. 2018.

vários estados brasileiros, que chegam em busca de novas oportunidades de trabalho e contribuem, assim, para a diversidade expressa na geografia cultural da cidade.

Figura 3 – Localização da cidade de São José dos Campos / Vale do Paraíba



Fonte: <https://www.google.com/maps>

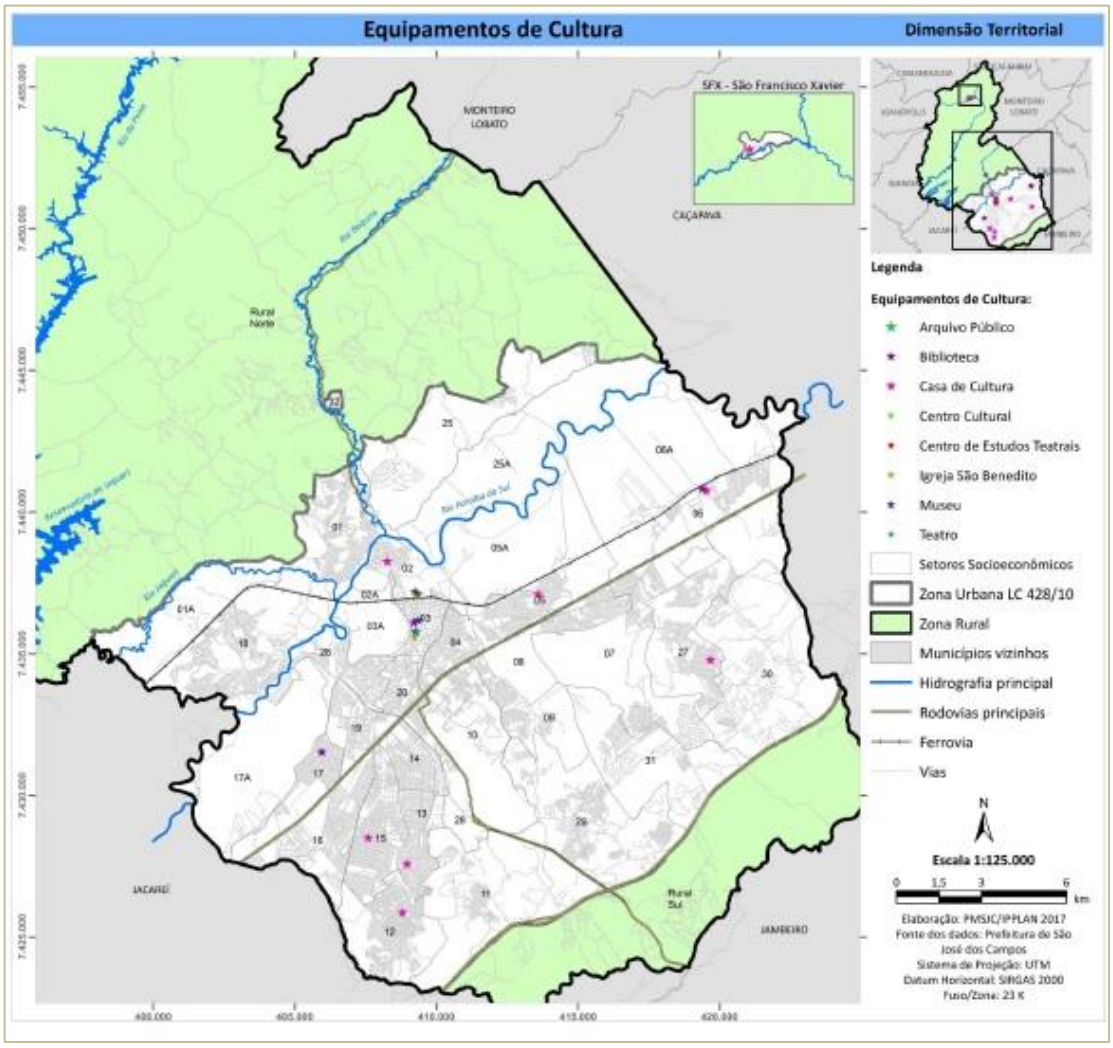
A Fundação Cultural Cassiano Ricardo (FCCR)[183] é o órgão público responsável pelo desenvolvimento e execução da política cultural do município; está estruturada em Diretoria Executiva, Diretoria Administrativa, Diretoria de Cultura e Patrimônio e Conselho Deliberativo; este último constituído por representantes de vários segmentos da sociedade civil organizada. Entre as competências da FCCR, segundo consta na lei de sua criação, está a responsabilidade "pela elaboração e execução de políticas museológicas e museográficas do município"[184].

[183] Criada por meio da Lei n. 3050 de 1985, a Fundação Cultural Cassiano Ricardo é uma autarquia vinculada ao setor público municipal, com personalidade jurídica própria e economia mista. Disponível em: <http://www.fccr.sp.gov.br/index.php/institucional/historico.html> Acessado em 27 nov. 2018.

[184] Dispositivo inserido pela Lei nº4455/1993. Disponível em: <http://www.fccr.sp.gov.br/phocadownload/2017/AtosLegaisRegencia/LeiMunicipalN3050De14DeNovembroDe1985/LEI%203050Consolidada.pdf> Acessado em 20 fev. 2019.

A FCCR mantém, além de sua sede, onze casas de cultura localizadas em bairros de diferentes regiões da cidade; também administra outros equipamentos culturais como teatros, ateliê, arquivo público e museus. As instituições museológicas ligadas ao setor público são: o Museu do Esporte; o Museu Municipal, com seu acervo de artes visuais; a Igreja de São Benedito, espaço que abriga hoje o acervo histórico do município; o Museu de Arte Sacra que ocupa a Capela Nossa Senhora Aparecida; e o Museu do Folclore, localizado no Parque da Cidade Roberto Burle Marx[185] - todas sob a gestão da FCCR, com exceção do Museu do Esporte que está subordinado à Secretaria de Esporte e Lazer.

Figura 4 – São José dos Campos e seus equipamentos públicos culturais



Fonte: Caderno de Mapas / IPLAM / Ago. 2017

[185] O Museu do Folclore está sob a gestão do Centro de Estudos da Cultura Popular (CECP), mediante convênio firmado com a Fundação Cultural Cassiano Ricardo.

O mecanismo institucional joseense conta ainda com o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural (COMPHAC)[186], órgão consultivo, subordinado à FCCR. Ao Conselho compete a defesa do patrimônio "cuja conservação se imponha em razão de fatos históricos memoráveis, do seu valor folclórico, artístico, documental ou cultural, bem como dos recantos paisagísticos que mereçam ser preservados", cabendo a ele, entre outras competências, "formular diretrizes para a política de valorização dos bens culturais" (LEI-SJC, 1984).

O COMPHAC é presidido pelo também presidente da FCCR e é composto por dois representantes desta Instituição, mais um representante de cada entidade estabelecida na Lei de sua criação[187], são elas: Secretaria de Planejamento e Meio Ambiente (SPMA); Secretaria de Obras e Habitação (SOH); Câmara Municipal; Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE); Mitra Diocesana; Escritório Regional de Planejamento do Estado de São Paulo (ERPLAN); Ordem dos Advogados do Brasil (OAB-SJC); Associação dos Engenheiros e Arquitetos de São José dos Campos (AEASJC); Associação Comercial e Industrial de São José dos Campos (ACI); Instituto dos Arquitetos do Brasil; Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP) e Universidade Paulista (UNIP); Instituto de Estudos Valeparaibanos (IEV); Conselho de Ministros Evangélicos; Clube de Joseenses e Amigos; e Sociedade Amigos do Parque da Cidade Roberto Burle Marx.

À FCCR compete ainda, segundo seu estatuto, manter equipe especializada para prestar assistência técnica ao COMPHAC, "responsabilizando-se pela execução de suas decisões no que diz respeito à política de patrimônio arquitetônico e arqueológico" (ESTATUTO SOCIAL, 2004). Para isso, conta em sua estrutura com a Gerência de Patrimônio Histórico (GPH); com atuação centrada no patrimônio edificado e na revitalização dos bens preservados, a GPH desenvolve "projetos de restauração, estudos para ambientação das áreas envoltórias, diretrizes para utilização, obras emergenciais, vistorias periódicas e inventários do patrimônio da cidade" (FCCR/DPH, 2005, p.8).

---

[186] Lei nº 2869, de 20/09/1984 - Pub. BM nº 412, de 21/09/1984 Dispõe sobre criação do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico, Paisagístico e Cultural de São José dos Campos, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.fccr.sp.gov.br/index.php/editais/category/560-lei-de-criacao-consolidada-comphac.html> Acessado em: 18 fev. 2019

[187] Qualquer alteração ou inserção de representação de outros segmentos sociais no COMPHAC é necessário recorrer-se ao processo de alteração da lei.

Além dessas ações, a GPH desenvolve o Programa de Educação Patrimonial (PEP), constituído pelo projeto Nas Trilhas do Passado[188], que tem por objetivo "divulgar a importância dos bens preservados, resgatando sua memória para os cidadãos do presente, auxiliando, assim, na mudança do indivíduo e da coletividade em relação ao Patrimônio Cultural" (*Ibidem*, p.3); e, também, por iniciativas como concurso anual de desenhos. Ambas as ações têm como foco a difusão dos bens edificados preservados ao público escolar, especialmente estudantes do ensino Fundamental e Médio. Entretanto, infelizmente, desde 2017, essas ações encontram-se inativas.

Em 2010, vinculado à GPH, teve origem o projeto Memórias dos Bairros (MB), realizado inicialmente em um bairro periférico da cidade, localizado na região leste de São José dos Campos, o Parque Novo Horizonte. Segundo a idealizadora e coordenadora do projeto, Milena Takamatsu[189], a ação visava registrar a história do bairro sob o ponto de vista de seus moradores, identificando pessoas, lugares e expressões culturais que marcaram o processo de formação daquela comunidade específica. A escolha do bairro Parque Novo Horizonte se deu em função de sua criação ter se concretizado em um período de mudanças no processo de urbanização da cidade.

A formação do bairro Parque Novo Horizonte relaciona-se a mudanças ocorridas em São José dos Campos a partir da década de 1950, quando se instalou o Centro Técnico Aeroespacial (CTA), em 1949, e a Rodovia Presidente Dutra, em 1951; fatos que estimularam, por sua vez, a instalação de inúmeras indústrias nacionais e multinacionais na cidade, atraindo, assim, um grande número de novos moradores em busca de oportunidades de emprego, vindos de áreas rurais da região, de outros estados como Minas Gerais e até de outras regiões do Brasil, como Norte e Nordeste.

E assim, nos anos que se seguiram, em apenas uma década, entre 1960 e 1970, a cidade duplicou seu número de habitantes e mudou seu perfil assumindo a vocação industrial e, mais tarde, tecnológica. Com o significativo aumento

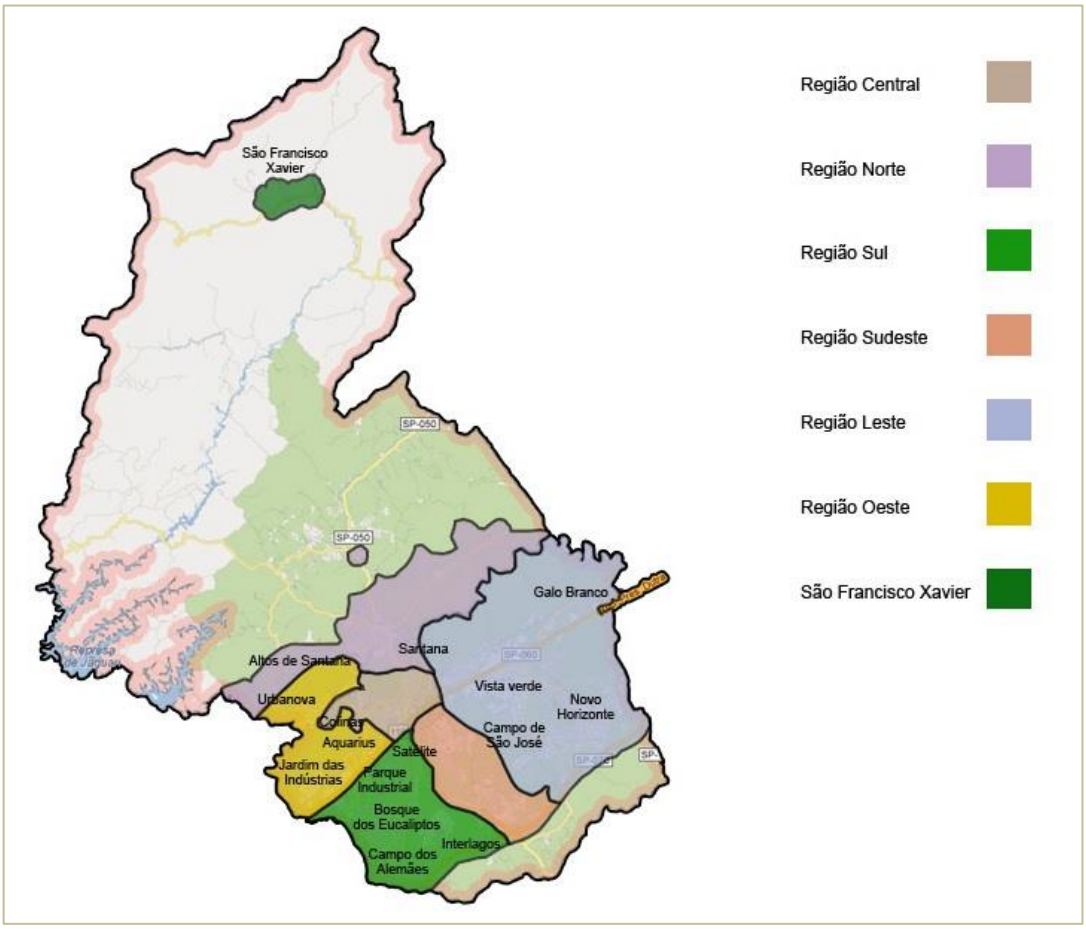
---

[188] O PEP é formado por três trilhas educacionais: as "Trilhas do Parque" permitem conhecer as antigas instalações da família Gomes, ex-proprietária da Tecelagem Paraíba; as "Trilhas do Centro" levam ao passeio pelo centro histórico joseense; e as "Trilhas do Parque Vicentina Aranha" explicam acerca da fase senatorial local (KOJIO et alii, 2014).

[189] Informação verbal. Milena Takamatsu é graduada em Psicologia pela Universidade de Taubaté (UNITAU); com especialização em Psicodrama e em Cultura Popular Brasileira, pela Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP); é funcionária concursada na FCCR e, atualmente, é Coordenadora do Programa Memórias.

demográfico, vieram questões sociais como: especulação imobiliária; crescimento vertical e construção de prédios em áreas centrais; moradia popular. Fatores estes que impulsionaram a formação de bairros em áreas periféricas do município, “onde antes havia fazendas, chácaras e sítios” (SILVA; TAKAMATSU, 2014)[190].

Figura 5 – Área urbana de São José dos Campos / SP



Fonte: <http://servicos2.sjc.sp.gov.br/mapa-google.aspx> Acessado em 22 jun.2019

Nesse contexto, surge o bairro Parque Novo Horizonte, a quatorze quilômetros do centro da cidade, a partir do loteamento de uma antiga fazenda, quando, em 1978, se iniciou a construção de quinhentas casas populares para trabalhadores da construção civil, inscritos no Plano de Mutirão, do Sindicato da Indústria da Construção e do Mobiliário. Assim, os primeiros proprietários foram selecionados pelo fato de apresentarem baixa renda e não possuírem imóvel; as

[190] A publicação “Memórias do Bairro Parque Novo Horizonte: histórias e narrativas” é produto resultante do projeto Memorias dos Bairros; sua primeira edição foi publicada em 2012.

casas foram construídas em sistema de mutirão; e aos poucos os moradores viram chegar rede elétrica e água encanada, a escola e a praça. O perfil operário do bairro é destacado na sua toponímia: as ruas receberam nomes de profissões e a praça 1º de Maio, em homenagem aos trabalhadores.

Atualmente, a Festa do Trabalhador, que acontece todo ano, é um dos eventos mais tradicionais do bairro e atrai público de várias regiões da cidade (*Ibidem*, 2014). Com mais de doze mil moradores[191], o bairro mantém seu perfil popular e residencial, possuindo uma organização social e infraestrutura básica composta por um

> sistema de iluminação, água encanada, saneamento e também um campo de futebol. Alguns grupos surgiram da organização da própria comunidade como: o Camarões, grupo de atuação cultural e esportiva, oriundo do movimento negro; o grupo de mulheres; o grupo de Companhia de Reis Irmandade do Novo Horizonte; o grupo da 3ª Idade e alguns grupos que se encontram para lazer (como o dominó da praça). Além dos espaços oficiais de atendimento às necessidades da comunidade como escolas, creche, posto de saúde e posto policial; existem instituições organizadas, tendo em vista os interesses dos moradores, como a SAB do Novo Horizonte (Sociedade Amigos do Bairro), a Obra Social Frei Dionísio e o Espaço Cultural Eugênia da Silva, entre outros (SILVA; TAKMATSU, 2014, p.9).

A aproximação da equipe[192] do projeto Memórias dos Bairros (MB) com os moradores aconteceu por meio da Casa de Cultura Eugênia da Silva[193], localizada no Parque Novo Horizonte e que se tornou o “lugar de encontro entre a equipe e a localidade”; assim, buscou-se, inicialmente, selecionar moradores de acordo com o tempo de moradia no bairro, com seus vínculos com a Casa de Cultura local e, também, a partir das relações destes com os indicadores de memórias que foram sendo identificados nas narrativas.

Para o desenvolvimento do projeto em questão, a equipe adotou a História Oral como metodologia capaz de proporcionar o exercício da escuta, por meio de

---

[191] Disponível em: <https://www.sjc.sp.gov.br/servicos/governanca/sao-jose-em-dados/populacao/> Acessado em: 21 jan. 2019.

[192] A equipe inicial do projeto Memórias do Bairro Parque Novo Horizonte foi composta por: Antonio Carlos Oliveira da Silva (Historiador); Milena Takamatsu (Supervisora de Ação Cultural); Elaine Costa Coelho (Agente Cultural); Josias Bisoni (Coordenadora da Casa de Cultura Eugênia da Silva); José Hamilton Alves e Maria Mendes de Jesus (ambos, funcionários terceirizados da FCCR e membros da comunidade) (SILVA; TAKAMATSU, 2014).

[193] Desde 2006, a Casa de Cultura Eugênia da Silva, mantida pela Fundação Cultural Cassiano Ricardo, desenvolve atividades, no bairro Parque Novo Horizonte e adjacentes, oferecendo oficinas em diversas modalidades culturais, exposições e apresentações, além de shows musicais e sessões de cinema. Disponível em: <http://fccr.sp.gov.br/index.php/espacosculturais/52-espaco-cultural-eugenia-da-silva.html> Acessado em: 20 jan. 2019.

sua ferramenta metodológica, a entrevista, que “traduz a possibilidade de se organizar uma narrativa ou a interpretação da própria vida de uma forma nova, mais complexa, que alguém que não faz parte de sua comunidade possa entender” (SILVA; TAKMATSU, 2014, p.11). Os procedimentos com relação à estrutura das entrevistas foram mesclados, ou seja, utilizando tanto as que buscam informações objetivas com perguntas diretas sobre determinados temas, como “a chamada História de Vida, em que se destaca a história da pessoa, em relação a um lugar ou forma de viver, com perguntas que estimulam o desejo de contar” (*Ibidem*, p.8).

A equipe considerou, ainda, baseada em conceitos fundamentados em Pollak (1992) e Portelli (2010), a *memória* como um processo ligado diretamente às lembranças individuais, mas, ao mesmo tempo, constituída nas relações sociais; ou seja, um movimento dinâmico resultante de experiências vividas e compartilhadas. Entendendo que “nesses relatos os moradores reelaboram seu passado, escolhendo locais e datas considerados importantes (lugares e marcos de memória) pelo grupo ao qual pertencem” (SILVA; TAKMATSU, 2014, p.8), a equipe do PM compreendeu também que

> as memórias, assim, seriam importantes elementos da sociedade, ancoradas nas lembranças de seus membros, que podem fazer com que os grupos compreendam a si mesmos como pertencentes a uma localidade, tendo um passado comum e, assim, fortalecendo sua identidade, possibilitando a percepção do que chamamos de patrimônio cultural (*Ibidem*).

Desta maneira, em um processo contínuo de pesquisa, ocorrido entre os anos 2010 e 2012, a equipe reuniu um material narrativo que possibilitou a identificação de temas recorrentes; conhecer parte das expressões locais, seus saberes e fazeres culturais; e, sobretudo, apreender os valores e sentidos atribuídos pelos moradores a estes conhecimentos. Pois, ao rememorar o passado, entramos em contato com a diversidade cultural produzida pelos grupos de nossa convivência, elegemos objetos e lugares, criamos marcos de tempo e reelaboramos nossa própria história, de acordo com as necessidades que vivenciamos no presente. Assim, o exercício de rememorar por meio de narrativas que apontam o que faz sentido para o individuo, pode, ao mesmo tempo, resgatar importantes valores para o coletivo.

E o processo de pesquisa desencadeou outras ações que resultaram em novos produtos de extroversão cultural, assim como em renovadas formas de acesso às memórias compartilhadas.

> As visitas periódicas da equipe do projeto Memórias dos Bairros geraram contatos com os moradores e produziram entrevistas que estimularam lembranças sobre a vida cotidiana do Parque Novo Horizonte e ainda, produziram desejos, por parte dos moradores, de criação de novas atividades voltadas ao compartilhamento de memórias. Buscamos, assim, produzir novas formas de utilizar as informações observadas nas entrevistas, através de exposições, rodas de conversa e materiais multimídia de divulgação. Estas atividades foram criadas, tendo por diretriz a identidade e a diversidade cultural (...) (SILVA; TAKAMATSU, 2014, p.47).

A ação cultural e educativa resultante desse processo contribui para o aprimoramento tanto dos técnicos envolvidos quanto da comunidade em questão no trato das referências culturais vinculadas ao território.

> Assim, produzimos atividades que possibilitaram a atuação dos moradores não só no momento da entrevista ou como espectadores de eventos, mas sim, como pessoas atuantes no processo de criação de ações educativas para a preservação do patrimônio. Optamos, assim, por estabelecer junto à comunidade uma relação de parceria e de cumplicidade na condução dos trabalhos, permitindo, assim, o surgimento de outros projetos como o Café com Histórias, a exposição Figuras Trabalhadeiras, a exposição Pessoas, Lugares e Olhares, vídeos elaborados a partir de acervos particulares e o livro Memórias do Bairro Parque Novo Horizonte: histórias e narrativas (*Ibidem*, p.49).

Após dois anos de realização do projeto Memórias do Bairro Parque Novo Horizonte, com o impacto das ações cultural e educativa e a concretização de produtos de extroversão, o projeto foi ampliado e estendido a outros bairros da cidade, dando origem ao Programa Memórias (PM).

Atualmente, o PM continua a ser executado no Parque Novo Horizonte (zona leste), por meio da Casa de Cultura Eugênia da Silva, e em outros quatro bairros, a saber: Santana (zona norte), na Casa de Cultura Cine Santana; em Eugênio de Melo (zona leste), na Casa de Cultura Rancho do Tropeiro Ernesto Vilela; no Bosque dos Eucaliptos (zona sul), na Casa de Cultura Tim Lopes; e, por fim, na Vila Tesouro (também zona leste), na Casa de Cultura Chico Triste. Cada região tem uma dinâmica cultural própria e o processo desencadeado pelas ações do PM gera outros projetos/ações de acordo com o perfil do lugar.

Imagem 19 – Roda de Conversa (Casa de Cultura Eugênia da Silva / FCCR)

Moradores do bairro Parque Novo Horizonte e agentes culturais, em 2017.
Fonte: Acervo Programa Memórias/GPH/FCCR/SJC

Imagem 20 – Exposição (Casa de Cultura Eugênia da Silva / FCCR)

Montagem de exposição, em 2018.
Fonte: Acervo Programa Memórias/GPH/FCCR/SJC

Entre as várias ações desenvolvidas no âmbito do PM, destacamos o projeto realizado na Casa de Cultura Cine Santana[194], que ocupa prédio preservado como patrimônio histórico e localizado no bairro reconhecido como um dos mais antigos do município. Trata-se do projeto “Cartas para Santana”, que teve início em 2012 e tem caráter permanente, no qual os moradores são estimulados a escreverem, em formato de carta, sobre suas memórias afetivas relacionadas ao bairro. A partir dessa ação, a Casa de Cultura vem recebendo cartas endereçadas ao bairro, demonstrando que a iniciativa foi bem acolhida pela comunidade local (PEREIRA; ROQUE, 2018). Na proposta do projeto, constam como objetivos:

> a) Estimular a reflexão, o registro e a valorização das memórias relativas ao bairro de Santana e região, seu cotidiano, seus personagens e acontecimentos;
> b) Registrar as memórias no formato de livre expressão;
> c) Ampliar o acervo documental do projeto Memórias do Bairro de Santana, para consultas e posteriores ações como exposições, publicações, oficinas entre outras;
> d) Criar, fortalecer e manter o vínculo dos participantes do projeto entre si, com o bairro e com o próprio Cine Santana, enquanto local de memórias, que receberá as cartas endereçadas ao bairro. (PROJETO CARTAS... [FCCR/GPH], 2012).

O projeto resultou em uma coleção de cartas que descrevem experiências vividas e apontam indicadores de memórias, articulando os vetores patrimônio e território. Em artigo recente, Pereira e Roque (2018), propondo reflexões sobre estratégias de ação educativa e formas compartilhadas de gestão patrimonial, a partir da coleção do projeto “Cartas para Santana”, destacam o papel do patrimônio edificado (Cine Santana) na construção das narrativas e sua potencialidade para deflagrar processos de preservação, apontando também para o entendimento da ação do PM como um processo de inventário participativo. Nesse sentido, afirmam:

> Nas narrativas produzidas pelos moradores chamou-nos a atenção o lugar ocupado pelo Cine Santana nas histórias pessoais: lembranças de infância,

[194] O Cinema Cine Santana foi inaugurado em 1952, idealizado para a exibição de filmes e apresentações de teatro, dança, música, entre outras manifestações culturais. Seu processo de decadência ocorreu a partir dos anos 1970, com a chegada de salas de projeção cinematográficas nos shoppings da cidade. No final dos anos 1980, o Cine Santana é fechado e o prédio utilizado para fins religiosos; após diversas manifestações e mobilizações da população local, em 1995, a FCCR recupera a sua vocação cultural. Em 2002, o prédio é adquirido pela autarquia municipal e reconhecido pelo COMPHAC como patrimônio histórico a ser preservado. A partir de então, o prédio Cine Santana, referência da memória dos tempos áureos do cinema, constitui-se em um equipamento público, acessível à comunidade, oferecendo gratuitamente oficinas culturais, exibições de filmes e apresentações de música, teatro, dança etc. (PEREIRA; ROQUE, 2018).

> o namoro no cinema, o filme de Mazzaropi, enfim, as sociabilidades que vinculam o patrimônio à afetividade.
>
> O patrimônio histórico reconhecido oficialmente pelo setor público municipal, a partir do projeto “Cartas para Santana”, mostrou-se um agente deflagrador do processo de reconhecimento de outras referências patrimoniais ligadas ao território, tendo como fio condutor as memórias compartilhadas de seus moradores (PEREIRA; ROQUE, 2018, p.2)

As autoras identificaram, ainda, a partir da análise de uma amostragem das cartas, referências culturais que são recorrentes nas narrativas dos remetentes e, para fins de compreensão das diversas formas e dimensões que o patrimônio se apresenta, “vislumbrando a elaboração de um primeiro diagnóstico a fim de identificar o perfil dos fenômenos culturais associados ao território” (PEREIRA; ROQUE, 2018, p.3), propõem classificá-los em três categorias: edificado, imaterial e natural. No entanto, advertem as autoras que o conceito de patrimônio cultural deve ser entendido na sua integralidade (material, imaterial, cultural e natural) e sua categorização corresponde apenas a recurso metodológico de pesquisa; assim, apresentam os indicadores de memórias apontados pelos moradores:

Figura 6 - Inventário de referências culturais (“Cartas para Santana”)

Edificado	Imaterial	Natural
Paróquia Sant’Ana	Festa de Sant'Ana	Rio Paraíba do Sul
Grupo Escolar de Sant’Ana do Paraíba	Procissão de Sant'Ana	Árvore Figueira
Vila dos Vicentinos	Ofício de Parteira	
Cine Santana	Ofício de Sapateiro	
Praça da Matriz	Som do sino da igreja	
Cortiço “Chapéu Véio”	Fanfarra de Santana	
Sede da Rhodia	Brincadeiras	
Fazenda Tecelagem Parahyba	Ofício de Engraxate	
Cemitério	Futebol de Várzea	
Hospital Pio XII	Ofício de Carroceiro	
Clube Santaninha	Farofa de Iça	
Ponte Minas Gerais	Procissão dos Descalços	
Bebedouro dos cavalos	Bolinho Caipira	
	Circo	
	Serenatas	
	Banda de Santana	
	Ofício de Costureira	

Fonte: Pereira e Roque (2018)

No sentido proposto por Pereira e Roque (2018), no que se referem à ação educativa a partir dos indicadores de memória selecionados pelos moradores e, sobretudo, à gestão compartilhada levando em consideração os valores e sentidos atribuídos por eles, o PM pode ser entendido como um conjunto de ações estratégicas que, por um lado, visa auxiliar a comunidade em processos de inventário de suas referências culturais e, por outro, pode servir aos técnicos do patrimônio como subsídios para uma gestão inclusiva, a partir de novos olhares e percepções dos bens culturais a serem preservados.

Após cinco anos de atuação, a equipe do PM se deparou com um problema/tema com o qual teve que lidar. Inicialmente não constava no escopo do PM a constituição de acervos; no entanto, em decorrência das ações realizadas, observou-se a formação de coleções compostas por documentos e objetos trazidos pela comunidade como testemunho material das memórias que compartilha: fotografias, recortes de jornais e revistas, troféus, placas, cartas, entre outros documentos considerados pelos moradores como significativos para o entendimento da história local[195]. Assim, o processo de constituição do acervo se deu por iniciativa espontânea da comunidade, tendo a oralidade como elemento fundamental e a materialidade como subsídio para a construção das narrativas.

Além desses itens, também integram o acervo produtos e documentos entendidos como suportes de informação, como publicações, vídeos, áudios, arquivos digitais, entre outros, gerados na própria ação cultural desenvolvida pelo PM, ou seja, resultantes da dinâmica que envolve a equipe técnica e a comunidade local. Acrescido a estas ações, o PM foi assumindo, no decorrer do período de sua realização, a organização dos acervos institucionais[196] referentes aos patronos das casas de cultura, que já haviam sido formados anteriormente, compreendendo-os como importante referência de pesquisa para a comunidade local.

Deste modo, verificou-se a necessidade de constituição de um plano para a gestão dos diferentes acervos, sob a guarda das casas de cultura; assim, em 2016,

---

[195] São conjuntos de documentos produzidos e acumulados durante uma vida toda, que referenciam as memórias vinculadas ao lugar, sob o ponto de vista da comunidade local; guardados de família que conservam em si grande carga de memória do cotidiano no âmbito social. Em sua maioria, documentos textuais e fotográficos, que são digitalizados e devolvidos ao morador.

[196] O contexto institucional também foi contemplado ao se incorporar a este acervo conjuntos de documentos que registram processos, produtos e políticas culturais resultantes da atuação da FCCR, no âmbito das casas de cultura, compreendendo-as como pertencentes do território referido. Ainda, nesse contexto, se agrupam conjuntos de documentos que referenciam a memória dos patronos, pessoas que nomeiam oficialmente os espaços públicos ligados à Instituição.

deu-se início ao processo de organização, a fim de dar acessibilidade às informações e, a partir delas, oferecer às comunidades novas possibilidades de conexão. O processo de organização do acervo gerou reflexões na equipe do PM e exigiu que se buscassem subsídios e ferramentas metodológicas no campo da Museologia para iniciar o trabalho de sistematização do acervo, considerando a documentação como

> um sistema de recuperação de informação capaz de transformar acervos em fontes de pesquisa científica e/ou em agentes de transmissão de conhecimento, o que exige a aplicação de conceitos e técnicas próprios, além de convenções que visam à padronização de conteúdos e linguagens (CÂNDIDO, 2006, p.34).

Como desdobramento desse processo, a equipe[197], da qual esta autora fez parte, observou ainda a necessidade de discutir as diretrizes de atuação do PM, buscando definir linhas de pesquisa e procedimentos técnicos, visando responder a critérios que estabelecessem uma política de gestão com vistas a garantir a integridade e a acessibilidade das informações. Assim, durante o período de um ano, em 2016, a equipe elaborou, de forma colaborativa, o Plano de Gestão, que reúne princípios norteadores da política institucional relacionada ao PM. Para tanto, seguiram-se as seguintes ações processuais:

> Identificação de perfis do acervo (tipologia);
> Sistematização em banco de dados (catalogação);
> Elaboração de política de aquisição e descarte;
> Elaboração de normativas básicas de conservação preventiva;
> Ação educativa e de formação de equipe; e
> Propostas de ações de difusão dos acervos (PROPOSTA, 2016).

As casas de cultura, localizadas em diferentes bairros (territórios) da cidade, integram o departamento de Ação Cultural Descentralizada (ACD), setor que gerencia as atividades dos espaços culturais mantidos pela FCCR. No âmbito do PM, as casas de cultura atuam como intermediadoras na relação que se estabelece com os diversos grupos locais; são também polos aglutinadores das ações e lugares de guarda do acervo. Assim, com vistas à formação de uma rede interconectada,

---

[197] Equipe técnica: Milena Takamatsu (Coordenação Geral); Pércila Márcia da Silva (Assessoria Técnica); Larissa Fonseca, Davi Brito, Willian Tavares, Cristiane Ap. Gonçalves e Juliana Ribeiro (estagiários de graduação em História).

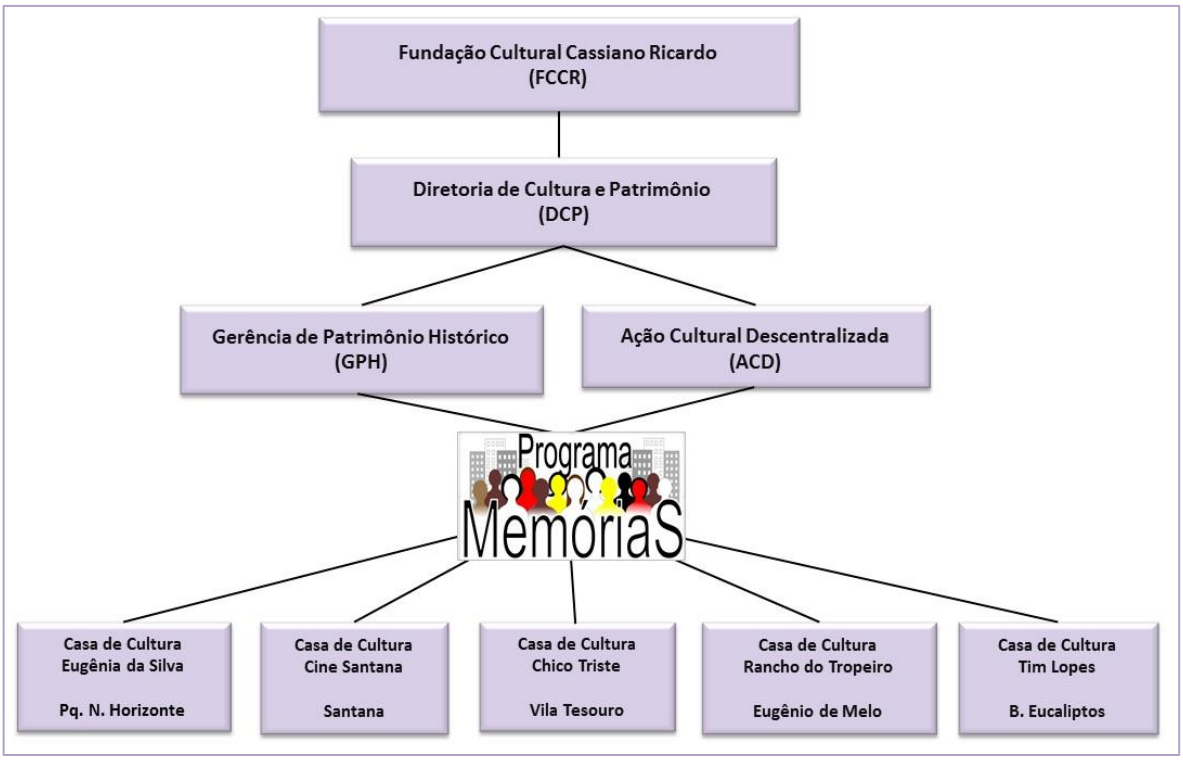
cada casa de cultura é considerada unidade de preservação, ou seja, faz parte de um único sistema no contexto institucional no qual se insere o PM (Figura 7).

Para o desenvolvimento das ações, visando uma atuação em rede (formada pelas cinco casas de cultura), cada unidade de preservação se estruturou em três setores operacionais: *Organizacional*, *Gestão de Acervo* e *Difusão*, visando à aplicação de metodologia voltada a processos de *investigação*, *preservação* e *comunicação* das referências culturais, levando em consideração os indicadores de memórias apontados na pesquisa e identificados nos itens do acervo. E, apoiando-se nos setores operacionais definidos, buscou-se identificar os procedimentos que envolvem tais processos, possibilitando, desta maneira, visualizar o fluxo das ações (Figura 8).

Buscando delimitar a abrangência conceitual e as áreas de atuação do PM, observando as tipologias e perfis do acervo, foram definidas duas linhas de pesquisa; conforme surjam necessidades, outras linhas de pesquisa poderão ser abertas, a fim de atender temáticas específicas.

> Memórias dos Bairros - MB
> Linha de pesquisa que visa estudar o processo de formação das áreas urbanas que constituem a cidade de São José dos Campos/SP, na esfera microssocial e em sua dimensão cultural, a partir das memórias compartilhadas pelas comunidades locais, buscando identificar os mecanismos de construção das diversas identidades. Busca desenvolver e aperfeiçoar metodologias a fim de realizar levantamentos oral e documental; registros textual, sonoro, imagético e de outras formas de inventariar as memórias e lembranças de lugares, fatos, acontecimentos, personagens, objetos e histórias que expressem as relações sociais estabelecidas, a dinâmica de ocupação e organização social do espaço urbano e suas transformações; as expressões que constituem o patrimônio cultural enraizado no território.
>
> Memória Institucional - MI
> Linha de pesquisa que visa o desenvolvimento de processos voltados à investigação, preservação e comunicação de documentos produzidos no âmbito institucional como reflexo de sua atuação, conforme a natureza de sua atividade. No contexto do Programa Memórias, os registros representativos da Ação Cultural (atividade-fim das Casas de Cultura/FCCR) constituem o acervo; importante fonte de pesquisa (bibliográfica, arquivística e museológica) para a reflexão sobre a prática e servem de referência para orientar futuras ações (PLANO DE GESTÃO, 2016).

Figura 7 – Contexto institucional do Programa Memórias



Fonte: elaborado pela autora, a partir do Plano de Gestão (2016)

Figura 8 – Estrutura operacional de cada Unidade de Preservação

Fonte: elaborado pela autora, para compor o Plano de Gestão (2016)

Deste modo, a partir das linhas de pesquisa e para efeito de sistematização das informações do acervo, foram definidas as áreas *Memórias dos Bairros* (MB) e *Memória Institucional* (MI), e as subáreas que se relacionam ao *Território* < bairro> e à *Ação Cultural* <casa de cultura>, respectivamente; compreendendo que a casa de cultura está inserida no contexto do território referido.

Foram criadas também categorias de pesquisa que delimitam o campo de atuação conceitual e suas áreas de abrangência. As categorias, previamente definidas, buscam atender às demandas da investigação, identificadas na pesquisa de campo, podendo ser criadas novas categorias, se necessário. Conforme mostra a figura abaixo:

Figura 9 – Áreas de abrangência e categorias de pesquisa

Fonte: elaborado pela autora, para compor o Plano de Gestão (2016)

A partir da definição das categorias de pesquisa, e de estudo dos documentos/objetos que compõem o acervo, definiu-se o plano de Arranjo das Coleções, de forma a estabelecer critérios de classificação que maximizem o acesso e o uso das informações. As coleções foram definidas de modo a contemplar temas abrangentes, mas também buscando inserir recortes temáticos que atendam a contextos específicos.

A documentação do acervo reúne informações sobre cada documento/objeto, nos seus mais diversos aspectos, incluindo dados relacionados às suas propriedades físicas, funções e significados; é o conjunto de informações (textuais e iconográficas) relacionadas ao documento/objeto organizadas em um sistema de recuperação. Para a construção dessa documentação, foram criadas ferramentas de gestão que possibilitam o uso de vocabulário controlado, visando à padronização de conteúdos e linguagens. São eles:

> Tabela 1 - Classificação das Tipologias (Anexo A)
> Reúne informações relacionadas às características físicas e de origem do documento/objeto, levando em consideração a tipologia, o material, a técnica e o formato, assim como o contexto de sua produção.
>
> Tabela 2 - Arranjo das Coleções (Anexo B)
> Reúne informações vinculadas aos atributos de significados simbólicos referenciando linhas de pesquisa do PM.
>
> Tabela 3 - Planilha de Inventário (Excel)
> Base de dados contendo informações sobre cada item do acervo, compiladas em 46 campos referentes à: *Identificação* (15 campos), *Origem* (4 campos), *Marcas e Inscrições* (3 campos), *Pesquisa/Dados Históricos* (3 campos), *Conservação* (3 campos), *Dados Patrimoniais* (7campos), *Catalogação* (6 campos) e *Desincorporação* (5 campos).
>
> Ficha Catalográfica (Anexo C)
> Documento de identidade de cada item do acervo, contendo informações textual e iconográfica.
>
> Livro Tombo
> Impresso contendo informações pontuais para o controle e segurança do acervo (FCCR/PLANO DE GESTÃO, 2016).

Assim, o PM atua no campo da memória e da ação cultural, desencadeando processos que revelam valores, símbolos, lembranças e experiências de vida; que unem o patrimônio à memória afetiva, fomentando o sentimento de pertencimento e de responsabilidade, assim como o direito de ter sua história, seu lugar e seus bens culturais reconhecidos na paisagem urbana. Na perspectiva do patrimônio, embora suas ações não estejam centradas nas coleções que se formam, há uma preocupação em dar acessibilidade às informações que compõem os acervos, a fim de que sirvam para estimular novas apropriações e processos. A museologia-ação não busca a eternidade das coleções, antes pretende interferir no cenário social (espaço/tempo do aqui e agora), a partir de indicadores de memória que evidenciam a herança cultural.

No âmbito deste trabalho, entendemos que o PM se insere na área de atuação da Educação Patrimonial; no entanto, pode também ser lido como uma rede de organização de memórias vinculadas ao espaço urbano; ou, ainda, um museu espraiado – sem as amarras do prédio, do patrono, de público, de tema etc., mas diluído no processo do fazer museológico comunitário. Entendendo ainda que "museus são processos" (BRUNO, 2017)[198] e, assim sendo, não há uma única metodologia para desencadeá-los considerando seus múltiplos contextos de aplicação.

Desta maneira, a participação ativa da comunidade e o envolvimento dos agentes culturais, respaldados em conceitos ampliados, são fundamentais para acionar a cadeia operatória de procedimentos que vão disparar contínuos processos. Neste sentido, propomos pensar sobre os limites institucionais de se colocar em prática processos museológicos de base comunitária e com curadoria compartilhada; ou, de outra forma, refletir sobre o grau de permeabilidade das instituições públicas no que se refere à participação social.

[198] Informação verbal. Reflexão proposta pela Profª. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno, durante a disciplina "Planejamento museológico: da Museologia Tradicional à Sociomuseologia", no primeiro semestre de 2017, do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia - PPGMus/ USP.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propor refletir sobre processos museológicos em contextos de culturas tradicionais e populares, a pesquisa se organizou em torno de duas áreas do conhecimento: os campos de estudo relacionados à Cultura Popular e à Museologia; áreas epistemológicas que são provocadas, em ritmo cada vez mais acelerado, a questionar seus princípios teóricos e desenvolver novas metodologias de trabalho, que, por sua vez, demandam novas posturas em abordagens dialógicas. Ou seja, são áreas do conhecimento que estão em constante revisão de seus paradigmas e limites de abrangência; aspecto que exige e estimula o diálogo entre a produção teórica e as experiências práticas na formulação de novas bases conceituais.

No primeiro capítulo, buscamos conhecer, em um panorama retrospectivo, o contexto de construção dos conceitos que nortearam, e ainda hoje influenciam, ações de preservação de bens culturais ligados a segmentos tradicionais e populares. Vimos que no Brasil, de folclore a patrimônio imaterial, as tradições populares seguem no foco da atenção de várias áreas do conhecimento, assim como de agências executoras de políticas públicas. Tais mediações, ora mais ora menos vinculadas aos interesses e à participação dos detentores das referências culturais, mas, quase sempre, com o intuito de marcar o lugar e o papel do “popular” na construção da identidade nacional e da cultura brasileira. Vimos também que o folclore e o patrimônio seguiram trajetórias paralelas no âmbito das políticas públicas, resultando em enquadramento e tratamento diferenciados para cada vertente patrimonial.

Neste percurso foi possível entender cultura como um processo de respostas simbólicas a determinadas situações e, como tal, suas formas estão suscetíveis a mudanças ao se defrontarem com exigências circunstanciais (ESCOBAR, 1996). Concluímos, então, que as expressões tradicionais e populares nunca estiveram em vias de extinção, mas, antes, buscam evidenciar a experiência e a ação humanas em contextos culturais específicos. Desta maneira, interessam, para compreender o patrimônio enquanto prática social, “não os resultados cristalizados nos objetos e calendários festivos e a sua conservação, não a conservação dos usos e costumes, mas a dinamização das condições sociais e históricas que configuram as suas condições de reprodução” (ARANTES, 2004, p.17).

Do mesmo modo, no segundo capítulo, a pesquisa se ocupou em apresentar algumas referências históricas que marcaram o percurso de consolidação da instituição museu enquanto espaço de guarda de coleções, de produção e difusão de conhecimento e, ainda, como lugar oficial de guarda da memória social. Nessa trajetória, foi possível também identificar alguns aspectos do tratamento do popular em museus tradicionais, cujo modelo se consolidou enquanto instrumento de domínio das classes sociais hegemônicas; conhecer as experiências dos museus etnográficos e sua contribuição para o movimento de renovação da Museologia; assim como os contextos de atribuição de novas funções sociais às instituições museológicas, alterando modelos e transformando definitivamente o mundo dos museus e da Museologia.

Vimos ainda que, enquanto campo de estudo, a Museologia vem se organizando desde pelo menos a metade do século XX, com a criação do ICOM em 1946, e, mais intensamente, a partir dos anos 1970, quando surgiram movimentos questionadores dos modelos hegemônicos e estimularam profissionais da área a buscar respostas na elaboração (ou reelaboração) conceitual de um quadro teórico-metodológico que desse respaldo científico à Museologia; assim, com este foco, em 1977, foi criado o Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM). Naquele contexto, teóricos e práticos se envolveram em debates levando em consideração experiências museológicas ancoradas em novos paradigmas que exigiam a articulação conceitual para o reconhecimento das novas práticas; fatores que culminaram, em 1985, na criação oficial do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM).

Para a Nova Museologia, o museu é entendido como ferramenta de desenvolvimento social e constitui-se em processos museológicos nos quais as coleções deixaram de ser únicas fontes da ação preservacionista; o patrimônio é tratado de forma integral levando em conta suas dimensões natural e cultural, material e imaterial; a relação comunidade/território/patrimônio ganha a centralidade das ações museais e, nesse processo, compreende-se que “dois conceitos básicos e complementares estão envolvidos: a participação e a autogestão” (SANTOS, 2002, p.121). Baseada nos princípios teórico-metodológicos da Nova Museologia, a Museologia Social vem se consolidando como uma linha de atuação museológica em um cenário museal expandido.

No Brasil, a partir dos anos 2000, assistimos significativos avanços nas políticas públicas no âmbito das culturas populares e, também, no campo da Museologia; sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento de instrumentos jurídicos e metodológicos mais eficazes nas ações de preservação de bens culturais de natureza imaterial – comumente identificados com as manifestações culturais de tradição popular. O período também foi marcado por programas de dimensão nacional, como Pontos de Cultura e Pontos de Memória, amparados em conceitos mais abrangentes e democráticos, que acabaram por evidenciar, sob o ponto de vista da gestão patrimonial, a diversidade e a potencialidade das ações (de salvaguarda e de comunicação) realizadas pelos grupos sociais envolvidos.

A construção da Política Nacional de Museus, publicada em 2007, adotando os princípios teóricos basilares da Museologia Social, envolveu diversos setores da sociedade; esses movimentos mais democráticos contribuíram para a conquista de um novo e importante espaço por diferentes atores sociais, por meio da participação ativa nos debates em fóruns, seminários, encontros, conferências etc., enfim, em eventos relacionados aos museus e à Museologia, ampliando a base social de interesse na área, antes restrita a grupos técnicos de especialistas.

No entanto, apesar dos muitos avanços reconhecidos nacional e internacionalmente, a política pública voltada ao campo museal brasileiro é muito recente e o cenário político ainda sinaliza desafios históricos a serem enfrentados; como, por exemplo, a ausência de planejamento e a carência de recursos financeiros e humanos. Estas características articuladas a retrocessos no campo político acabam por gerar anacronismo no processo de construção das políticas públicas culturais.

Por outro lado, diante do caráter central e transversal que a cultura vem assumindo na contemporaneidade, verifica-se também uma crescente complexidade no desenvolvimento de políticas públicas mais abrangentes, e, neste sentido, em um contexto de tradição autoritária, conservadora e elitista, como se observa na sociedade brasileira, uma das principais questões é a descontinuidade das ações, aspecto que dificulta ou mesmo impede o aperfeiçoamento dos instrumentos de participação social e, consequentemente, o amadurecimento da relação entre o Estado e a Sociedade Civil.

Refazer os caminhos percorridos pelas áreas de interesse da presente pesquisa, a partir de seus marcos referenciais, contribuiu para o processo de

construção do olhar museológico a ser direcionado a três casos de gestão e de administração de memórias.

Inseridas no universo das culturas tradicionais e populares, as experiências apresentadas no terceiro capítulo são concretizadas em modelos híbridos e em diferentes âmbitos sociais e institucionais: a *Congada de São Benedito* é uma manifestação cultural de cunho devocional, criada e mantida há mais de duzentos anos pelas famílias caiçaras de Ilhabela, litoral norte de São Paulo; o projeto *Santo de Casa – Tecnologias Populares* reúne agentes culturais independentes e um grupo de tradicionais artesãs figureiras de São José dos Campos, no Vale do Paraíba paulista, no desenvolvimento de um Plano de Ação voltado para a valorização do fazer artesanal com o barro e seus valores simbólicos; e, por fim, o *Programa Memórias*, uma ação institucional de órgão público municipal, que propõe ações de pesquisa, inventário e difusão das referências culturais vinculadas à formação e ocupação de bairros periféricos da cidade de São José dos Campos/SP, a partir das memórias compartilhadas por seus moradores.

Sendo assim, conscientes dos diferentes níveis de reciprocidades entre teoria e prática que cada caso possibilita observar, no terceiro capítulo apresentamos os textos e contextos dos recortes patrimoniais nos quais se inserem os três fenômenos/experiências, buscando compreender as estratégias de preservação utilizadas e refletir sobre os limites e as potencialidades dessas iniciativas/ações sob o ponto de vista do protagonismo ou mesmo da participação ativa dos detentores dos bens culturais na gestão patrimonial. A ênfase que se pretendeu na análise de cada um dos casos apresentados encontra-se na possibilidade de se questionar o papel do fenômeno na administração das variáveis que envolvem a hierarquia, a diversidade e a rearticulação dos sentidos e significados daquelas referências culturais selecionadas.

A *Congada de Ilhabela na Festa de São Benedito*, conforme apresentada neste trabalho, pode ser entendida como um sistema de organização e preservação de memórias, desenvolvido pelas famílias caiçaras para atender suas necessidades de rememorar, comemorar e deixar suas marcas no espaço/tempo (BRUNO, 2000), articulando as noções de identidade, pertencimento e afetividade. Neste sentido, a Congada atravessa mais de dois séculos gerenciando memórias e comunicando tradições, resistindo, mas também se transformando para atender aos desafios e demandas contemporâneas. Deste modo, os procedimentos desencadeados pelos

núcleos realizadores do ritual da Congada revelam uma estratégia capaz de colocar em evidência social seus indicadores de memória, transformando-os em bens patrimoniais e consolidando-os enquanto herança cultural de gerações.

Sob um olhar museológico ampliado, podemos perceber a Congada de Ilhabela na Festa de São Benedito como um *fato museal*, identificado na relação caiçara/Ilhabela/congada – relação que possibilita a tomada de consciência da realidade cultural específica; e, ao mesmo tempo, a Congada de Ilhabela pode ser lida como um *fenômeno museológico*, considerando sua capacidade de tratamento, organização e extroversão dos indicadores de memória; e, ainda, entendida enquanto um *processo de musealização,* que, neste caso, nos parece se constituir na percepção e seleção de elementos que vão sendo agregados ao ritual e, a partir da apropriação do grupo, ganham sentido simbólico e passam a integrar o patrimônio comunitário caiçara (como o bolo de São Benedito, a congada mirim, a farda do secretário e tantos outros signos).

Deste modo, para além da musealidade (qualidade do que é passível de ser musealizado) contida na manifestação da Congada em Ilhabela, poderíamos identificar, ainda, uma prática museal específica, nativa, resultante da imaginação criadora e da experiência sensível dos congueiros da Ilha; estratégias desenvolvidas por eles para celebrar a identidade caiçara e evitar o apagamento das memórias que selecionam. Reconhecer essa museologia popular, ainda que latente, pode servir aos profissionais do patrimônio como “indicador de coisas a mudar, sem deixar – e esse é o ponto – de indicar o que deve permanecer” (DA MATTA, 1999).

Com relação ao projeto *Santo de Casa – Tecnologias Populares*, as questões giraram em torno do planejamento museológico, isto é, das formas de aplicação de procedimentos metodológicos estruturantes no desenvolvimento de ações sistematizadas, visando à salvaguarda e à comunicação do fazer artesanal com o barro; contando nesse processo com gestão compartilhada e ação colaborativa envolvendo agentes culturais e artesãs figureiras em toda a cadeia operatória desencadeada.

Desde a identificação do capital social e dos vetores relacionados aos problemas/temas que envolvem a prática artesanal - passando pela formatação das ações, a busca de recursos materiais e a avaliação dos procedimentos efetivados - a gestão compartilhada possibilitou a apropriação de instrumentos metodológicos e o processo de vivência grupal permitiu mais interação entre os detentores do bem

cultural. O fato proporcionou aos envolvidos, consequentemente, estímulos à rememoração e ao empoderamento; refletindo, por um lado, a percepção do direito à memória e, por outro, a consciência do legado e da historicidade do fazer cultural. Esta experiência nos faz pensar na importante contribuição do instrumento Planejamento Museológico no fortalecimento de grupos detentores de bens culturais e focos de ações de preservação.

Da mesma forma, o *Programa Memórias*, amparado em uma estrutura institucional, ao estimular vivências de rememoração entre os moradores, amplia também a representatividade social na construção da história local. As ações propostas pelo PM são estímulos para que a própria comunidade identifique e aponte seus indicadores de memória vinculados ao processo de ocupação e transformação do território referido (o bairro). Também neste caso, observamos a utilização de ferramentas museológicas e museográficas no processo de desenvolvimento das ações: a pesquisa, o inventário e a difusão das informações apontam para a existência de uma cadeia operatória cujo foco central é dar acessibilidade às memórias compartilhadas (indicadores /referências); fortalecendo, assim, os vínculos da comunidade com o território e ampliando as possibilidades de novas apropriações e usos do patrimônio.

Outro aspecto importante a ser destacado na execução do PM é a produção, sistematização e disponibilização de informações relacionadas à ação cultural realizada no bairro, tanto a produzida pelas instituições oficiais como as de iniciativa de grupos informais, dando elementos para o desenvolvimento de políticas públicas e de ações preservacionistas, em um processo contínuo. A ação educativo-cultural acontece durante todo o processo e em várias direções: entre os integrantes da comunidade; entre estes e os agentes culturais; entre o público, a comunidade e os agentes culturais. Também se dá sob diferentes ênfases: no recorte patrimonial ou em parte dele; ou, ainda, no exercício de apropriação de ferramentas museológicas para a gestão da memória. Tais experiências contribuem, portanto, para a educação da memória, oferecendo subsídios para o uso qualificado do patrimônio.

Nesse ponto é importante ressaltar a atuação do agente cultural (seja qual for sua formação profissional) ou do trabalhador social, como propôs Waldisa Rússio C. Guarnieri, como catalisador dos processos de seleção, tratamento e extroversão dos indicadores de memória, agregando a seu repertório um amplo leque de saberes relacionado à realidade específica do universo a ser tratado.

A este respeito, considerando as exigências de uma nova atuação museológica capaz de ampliar a concepção de museu, o documento elaborado por profissionais museólogos, no âmbito do I Encontro Nacional do ICOM-Brasil, acontecido em Petrópolis em maio de 1995, propõe a "preparação de profissionais críticos e capazes de atuar como mediadores na relação Preservação e Desenvolvimento, conscientes de que esta ação de mediação contribui (...) para a estruturação da herança cultural" (BRUNO, 2000, p.85). O mesmo documento apresenta os pressupostos balizadores dessas novas práticas e, dada a aproximação teórica com o tema proposto nesta dissertação, optamos por transcrevê-los:

> 1. o reconhecimento da Museologia como disciplina aplicada, com a potencialidade de mediar as necessárias relações entre preservação e desenvolvimento;
> 2. a necessidade, por parte da Museologia, de um profundo conhecimento dos segmentos da realidade social correspondente ao seu universo de aplicação;
> 3. a implementação de processos museais que identifiquem e reconheçam as comunidades de diferentes naturezas a que se destinam, e que procurem adequar as estratégias de ação, os procedimentos metodológicos e técnicas aplicados às peculiaridades destas diferentes comunidades. A avaliação permanente e sistemática desses processos deverá ser incorporada à musealização;
> 4. a garantia da participação das comunidades envolvidas em todas as etapas do processo museológico, considerando que a Museologia permite a transferência de seu conhecimento específico, de seus métodos e técnicas de atuação;
> 5. o reconhecimento do objeto central de estudo da Museologia como um "fenômeno de comunicação", construído a partir da articulação das múltiplas formas de relação entre o homem e o objeto em um cenário;
> 6. o respeito ao tempo inerente à construção dos fenômenos museais, determinado pelas singularidades das variáveis envolvidas nestes processos;
> 7. o reconhecimento de que as múltiplas possibilidades de aplicação de processos museológicos são meramente diferenças metodológicas, que só vêm a enriquecer a unidade da teoria museológica (BRUNO, 2000, p.85).

Portanto, sob esta ótica e perspectiva, os processos museológicos apresentados neste trabalho, embora não estejam conformados em modelos tradicionais de museus - talvez se aproximem das tipologias ecomuseus e museus comunitários, ou ainda, museus de território – colaboram para se pensar o museu, assim como afirmou Mario Chagas, "não como algo dado, mas como um código compartilhado" (*apud* CÂNDIDO, 2013, p.57). De toda maneira, enquanto

fenômenos os processos aqui delineados parecem demonstrar ser capazes de cumprir a tarefa de transformar indicadores de memória em bens patrimoniais e estes em herança social, articulando os vetores informação, memória e cultura.

Antes de finalizar, em um último exercício reflexivo sobre museus, nos reportamos ao artigo do filósofo e professor Vladimir Safatle, “O ritmo das dobras”, publicado no jornal Folha de São Paulo, em abril de 2019, que trata da obra do músico compositor americano Steve Reich e nos inspira a pensar *museu* como um processo gradual análogo a um cânone musical. Em seu artigo, Safatle afirma que o músico utiliza a frase “Quão pequeno o pensamento necessário para preencher a vida inteira” (fragmento do texto do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein, compilado em “Cultura e Valor”) para compor uma peça musical que se estrutura “por meio da modificação gradual dos limites de seu próprio material”. Assim, Steve Reich, segundo Safatle, propõe criar uma unidade a partir de um desdobramento incessante, isto é, “trata-se de desdobrar um pensamento aparentemente pequeno a fim de que ele possa preencher uma vida inteira. Como uma mônada que contém em seu interior todo o mundo”. Referindo-se à música – e a nosso ver, bem poderia ser dito sobre museus, diz o professor:

> Dessa forma, o princípio minimalista de repetição não aparecia como um dispositivo de confirmação do que fora apresentado, mas como uma astuta estratégia de transformação por saturação e desdobramento do mesmo. A música estava então paralisada em um instante, mas este instante parecia ganhar vida própria, desdobrando-se até o ilimitado. Ela havia perdido seu “desenvolvimento”, mas isso apenas abria as portas para descobrirmos como uma vida inteira poderia ser preenchida por um só pensamento. Não um pensamento obsessivamente repetido, mas infinitamente desdobrado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, R. Memória, História e Coleção. *In*: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, vol.28, p. 37-64, 1996.

_____. Por um museu de cultura popular. *Ciências em Museus*. Vol.2, Periódico Anual, vol.2, p.61-72, outubro de 1990.

AGRIFOGLIO, R. M. R. O folclore como patrimônio cultural: o processo de construção ou o tempo do folclore na era do descartável. Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore, 2002.

ALCÂNTARA, A. S. de. Paulistinhas: imagens sacras, singelas e singulares. 2008. 131 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/86900>.Acessado em 22 mai. 2019.

ALONSO FERNÁNDEZ, L. *Museología y museografia*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.

AMBROGI, I. H. Museu de Rua Digital: Imagem da cidade como memória em rede. Página Virtual Patrimônios Possíveis: Arte, Rede e Narrativas em Contexto Iberoamericano. Arte, Patrimônio e Tecnologia. Disponível em: <https://patrimonios-possiveis.medialab.ufg.br/12_ingrid_ambrogi.html> Acessado em 07 mai. 2019.

ANAIS DO 10º CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE. Recife: Comissão Nacional de Folclore; São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2004. 443p. Organização: Mundicarmo Ferretti (CMF). 2004.

ANDRADE, M. de. Danças Dramáticas do Brasil. Ed. Martins: São Paulo, 1959.

_____. Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Mário de Andrade. Brasília: MinC/ IPHAN, n. 30, p. 271-287, 2002.

AQUINO, V. Arte figurativa de Taubaté (SP): três percursos do tornar-se figureiro. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 41-62, mai. 2013.

ARANTES, A. A. *O que é cultura popular*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. Como Ler o INRC. *In Inventário Nacional de Referências Culturais*: Manual de Aplicação. Apresentação de Célia Maria Corsino. Introdução de Antônio Augusto Arantes Neto. – Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

_____. *O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda*. Artigo publicado em Revista Resgate, Campinas: UNICAMP, 2004.

_____. O patrimônio cultural e seus usos: a dimensão urbana. *Revista Habitus*, Goiânia/GO, v.4, p.425-435, 2006.

ARÁUJO, A. M. *Cultura Popular Brasileira*. Editora Melhoramentos, 1973.

ARAÚJO, C. A. Á. *Museologia: correntes e consolidação científica*. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia, PPG-PMUS UNIRIO / MAST, vol.5, n.2, 2012.

ARRUDA, B. C. de. *O Museu da Cidade de São Paulo e seu Acervo Arquitetônico*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia. São Paulo, 2014.

AVELAR, L. F. *Museus comunitários no Brasil*: o Ponto de Memória Museu do Taquaril. Dissertação (Mestrado Profissional). Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, RJ, 2015.

BARBUY, H. M. S. *A Conformação dos Ecomuseus*: elementos para a compreensão e análise. Anais do Museu Paulista. São Paulo: USP, v.3, n.1, p. 209-236, jan.-dez. 1995.

_____. O Brasil vai a Paris em 1889: Um lugar na Exposição Universal. *Anais do Museu Paulista. São Paulo*: USP, v.4, p.211-261, jan.-dez. 1996.

BARROSO, G. Museu ergológico brasileiro. In: *Anais do Museu Histórico Nacional.* Rio de Janeiro: O Museu/Imprensa Nacional, 1942, vol.3, p.433-448.

BENDAZZOLI, C. Ilhabela de Negras Raízes. In *Congada de São Benedito*: a maior manifestação cultural dos ilhéus, a Congada resiste ao tempo e mostra a importância da a origem e das raízes do povo caiçara. Ilhabela, São Paulo, FUNDACI, maio de 2012.

BLOISE, A. S. *Museus, Patrimônio Cultural e Desenvolvimento Sustentável*. Apostila Pensando em Museus, Oficina Três, 47p., maio de 2009.

BOFF, L. *Comensalidade: refazer a humanidade*. Página Virtual: América Latina em Movimento, 2008. Disponível em: <https://www.alainet.org/pt/active/23567> Acessado em: 04 ago. 2011.

BORBAGATTO, M. *Paulistinhas*: importante presença no acervo do MAV. Jacareí (SP): G.M. Santos, 2016.

BRANDÃO, C. R. *De tão longe eu venho vindo*: Símbolos, Gestos e Rituais do Catolicismo Popular em Goiás. Goiânia: Ed. UFG, 2004.

_____. *O Saber, o Cantar e o Viver do Povo*. Coleção Cadernos de Folclore, 19ª ed., São José dos Campos: CECP/FCCR, 2009.

BRASIL. (1937). DECRETO-LEI n.25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm> Acessado em: 17 jan. 2019.

_____. (1965). DECRETO-LEI nº 56.747, de 17 de agosto em 1965, que institui o “Dia do Folclore”. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-56747-17-agosto-1965-397252-publicacaooriginal-1-pe.html> Acessado em 20 jan. 2019.

_____. (1988). CONSTITUIÇÃO da República Federativa do Brasil. Da Cultura. Art. 216. Brasília, DF, 1988.

_____. (2000). DECRETO-LEI nº 3.551, em 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem Patrimônio Cultural Brasileiro, Cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao> Acessado em: 24 jan. 2019.

_____. (2004). DECRETO n.º 5.264, de 05 de novembro de 2004. Sistema Brasileiro de Museus (SBM). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2004/Decreto/D5264.htm> Acessado em: 20 mar 2019.

_____. (2009a) DECRETO Nº 6.845, de 7 de maio de 2009. Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e das Funções Gratificadas do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, e dá outras providências.

BRASIL. (2010) LEI n° 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais. Disponível em <http://pnc.cultura.gov.br/entenda-o-plano/> Acessado em 11 fev. 2017.

_____. (2009b). LEI n.º 11.904/2009 e regulamentado pelo Decreto n.º 8.124, de 17 de outubro de 2013. Estatuto de Museus. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm> Acessado em: 20 mar. 2019.

_____. (2014). LEI nº 13.018, de 22 de julho de 2014, Institui a Política Nacional de Cultura Viva. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm> Acessado em: 09 fev. 2018.

BRUNO, M. C. de O. Museologia: a luta pela perseguição ao abandono. Tese de Livre-Docência em Museologia apresentada ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP/SP: USP/SP, 2000.

_____. *Museologia e Museus*: os inevitáveis caminhos entrelaçados. Cadernos de Sociomuseologia – XIII Encontro Nacional Museologia e Autarquias: a qualidade dos museus. Lisboa: ULHT, v.25, p.3-15, 2006. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/42> Acessado em: 20 mar. 2017.

_____; NEVES, Kátia Regina Felipini (Coords.). Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas. São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, 2008, p. 11-20.

_____. Estudos de Cultura Material e Coleções Museológicas: Avanços, Retrocessos e Desafios (págs. 14-25). In: *Cultura Material e Patrimônio da Ciência e Tecnologia* – Marcus Granato e Marcia Ranhgel (Orgs.). Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências, 376p, 2009. Disponível em: <livroaberto.ibict.br/handle/1/930> Acessado em: 15 jan. 2018.

_____. (Coord.); Araújo, M. M.; Coutinho, I. L. (Col.). (2010). *A evidência dos contextos museológicos.* In: ____. Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. ICOM, v.1. São Paulo: Pinacoteca;

_____. (Coord.); Araújo, M. M.; Coutinho, I. L. (Col.). (2010). *A evidência dos contextos museológicos.* In: ____. Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. ICOM, v.2. São Paulo: Pinacoteca.

_____. (Org.) O ICOM – Brasil e o pensamento museológico brasileiro: documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado: SEC, Comitê Brasileiro do ICOM, vol.2, 2010.

_____. Informações em Museus: alguns argumentos e muitos desafios. São Paulo (pags.169-175). In: *I Seminário Serviços de Informação em Museus* – Isabel Cristina A S. Maringelli e Gabriel M. F Bevilacqua. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 181p, 2011a.

_____. Os Museus servem para transgredir: um ponto de vista sobre a Museologia Paulista (pags. 29-41). In: *Museus: o que são e para que servem*? São Paulo: SISEM-SP – Sistema Estadual de Museus de São Paulo (org.): Brodósqui: ACAM Portinari: Secretaria de Estado da Cultura (Coleção Museu Aberto). 131p., 2011b.

BUENO, F. M. O Saber e o Fazer no Museu do Folclore. *Coleção Cadernos de Folclore*. 22º Vol. São José dos Campos/SP: CECP/FCCR/Prefeitura Municipal de São José dos Campos, 2012.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas* - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 1997 (Ensaios Latino-americanos, 1)

CÂNDIDO, M. I. Documentação Museológica. *In*: *Caderno de diretrizes museológicas*. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2ª ed., 2006.

CÂNDIDO, Manuelina M. D. As ondas do pensamento museológico: balanço sobre a produção brasileira. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira Bruno; NEVES, Katia Regina Felipini (coords.). *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas.* São Cristóvão: Museu de Antropologia de Xingó, p. 53-72, 2008.

_____*. Gestão de museus, diagnóstico museológico e planejamento: um desafio contemporâneo. Porto Alegre: Medianiz, 2013.*

CARDOSO, H. D. de F. Comunicação na avenida: as origens do samba. *Revista Ângulo*, 1994.

CARTA DE FORTALEZA. *Seminário Patrimônio Imaterial*: estratégias e formas de proteção. Fortaleza, RE, IPHAN, nov., 1997. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf > Acesso em: 15 jul. 2018.

CARTA DA REDE dos Pontos de Memórias e Iniciativas Comunitárias em memória e Museologia Social. DF: Brasília, 2012. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/06/Minuta_MuseologiaSocial_PontosdeMemoria.pdf> Acessado em: 20 jan. 2019.

CASCUDO, L. da C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Editora Tecnoprint S/A, 3ª ed., 1972.

CASTRO, M. L. Viveiros de; FONSECA, M. C. L. *Patrimônio imaterial no Brasil*: legislação e políticas estaduais. Parte I. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

CAVALCANTI, M. L. V. de C. Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil: Estado da Arte. *In* CASTRO, M. L. V.; FONSECA, M. Cecília Londres (Orgs.). *Patrimônio imaterial no Brasil*: legislação e políticas estaduais. Brasília: UNESCO, Educarte, p.11-32, 2008.

_____; VILHENA, L. R. da P. *Traçando fronteiras*: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.3, nº 5, 1990, p.75-92.

_____; FERREIRA, M. C. Apresentação. In: VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão*: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964), Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

CEÁRA. LEI 13.351, de 22.08.03 (DO 25.08.03). Institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará (RMCTP-CE) e dá outras providências. Disponível em: <https://www.al.ce.gov.br/legislativo/tramitando/lei/13351.htm> Acessado em 16 jul. 2016.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. Em busca da tradição nacional. 1947/1967. *Caminhos da cultura popular no Brasil*. Vol. 1. IPHAN/MinC: 2008.

CERÁVOLO, Suely. *Delineamentos para uma teoria da museologia*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, vol. 12, jan.-dez., p. 237-268, 2004.

CERQUEIRA, V. L. C. *De Mario de Andrade ao Pavilhão das Culturas Brasileiras*: mudanças nas práticas institucionais de guarda da cultura popular. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

CHAGAS, M. de S. *A Imaginação Museal*: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freire e Darcy Ribeiro. 2003. 307fl. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPCIS/UERJ), Rio de Janeiro, 2003.

_____; NASCIMENTO JR, J. do. Museus e Política: apontamentos de uma cartografia. *In*: *Caderno de Diretrizes Museológicas*. Brasília: MinC/IPHAN/Departamento de Museus e Centros Culturais. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais/Superintendência de Museus, 2006.

_____; GOUVEIA, I. Museologia Social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). Cadernos do CEON – Museologia Social. Chapecó: Unochapecó, Ano 27, nº. 41, p.9-24, dez. 2014.

_____. *Há uma gota de sangue em cada museu*: a ótica museológica de Mário de Andrade. 2ª ed. rev. e atual. Chapecó, SC: Argos, 2015.

COELHO NETO, José Teixeira. *O que é Ação Cultural*. Ed. Brasiliense, 1ªed., 1989.

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. Carta do Folclore Brasileiro. *In*: Congresso Brasileiro de Folclore., v. 1. Anais. p. 77-85, 1951.

_____. Carta do Folclore Brasileiro, Salvador/BA, 1995. Disponível em: <http://culturadigital.br/setorialculturaspopulares/files/2010/02/1995-CARTA-DO-FOLCLORE-BRASILEIRO-CNF.pdf> Acessado em: 25 jan. 2012.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. *In*: CHUVA, Marcia. (Org.) *História e Patrimônio*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, DF: MinC/IPHAN, nº 34, p. 147-165, 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/2%20-%20CHUVA.pdf> Acessado em: 19 fev. 2018.

CORRÊA, I. F. L. *A Congada de Ilhabela na festa de São Benedito.* São Paulo, Escola de Folclore. Editorial Livramento, 1981.

DAMASCENO, W. M. F. *Uma abordagem sócio-histórica das coleções principescas e dos gabinetes de curiosidades*. Revista Eletrônica Ventilando Acervos. Florianópolis, v. 2, n.2, p. 35-53, nov. 2014.

DAMATTA, R. A dualidade do conceito de cultura. Jornal “O Estado de São Paulo”, em 20/05/1999. Disponível em: <http://artesemlei.blogspot.com/2012/03/dualidade-do-conceito-de-cultura.html> Acessado em 17 mai. 2012.

DEFOURNY, Vincent. *A UNESCO e o Brasil*: Alinhamento Histórico nas Proposições para o Patrimônio Imaterial. Apresentação. Representante da UNESCO no Brasil. *In* CASTRO, M. L. V.; FONSECA, M. Cecília Londres (Orgs.). *Patrimônio imaterial no Brasil*: legislação e políticas estaduais. Brasília: UNESCO, Educarte, p.7-8, 2008.

DECLARAÇÃO DE SANTIAGO (1972). Documento final do evento, p. 43-51. *In*: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.) O ICOM – Brasil e o pensamento museológico brasileiro: documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado: SEC, Comitê Brasileiro do ICOM, vol. 2, 2010.

DECLARAÇÃO DE CARACAS (1992). Documento final do evento. *In*: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.) O ICOM – Brasil e o pensamento museológico brasileiro: documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado: SEC, Comitê Brasileiro do ICOM, vol. 2, p.67-83, 2010.

DECLARAÇÃO DE QUEBEC (1984). Princípios de base de uma nova museologia. Documento final do evento, p. 58-60. *In*: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.) O ICOM – Brasil e o pensamento museológico brasileiro: documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado: SEC, Comitê Brasileiro do ICOM, 2010, vol. 2.

DISCURSO MINISTRO (2003). Ministério da Cultura. Gilberto Passos Gil Moreira. Folha de São Paulo (*on line*). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml> Acessado em: 16 jan. 2011.

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Museologia e Patrimônio*, v.6, n. 2, p. 99-117, 2013.

ESTATUTO SOCIAL. Instituto Ecocultura de Educação Patrimonial, 2009. Disponível em: <http://www.ecocultura.org.br/> Acessado em 23 ago. 2010.

_____. Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2004. Disponível em: <http://www.fccr.sp.gov.br/index.php/editais/file/3640-estatuto-da-fundacao-cultural-cassiano-ricardo.html> Acessado em: 20 mar 2018.

FCCR. *Nas Trilhas do Passado*. PEP – Programa de Educação Patrimonial. Departamento de Patrimônio Histórico (DPH), Prefeitura Municipal de São José dos Campos/SP, dez. 2005.

_____. *Plano de Gestão do Acervo*. Programa Memórias. SILVA, P. M. [et. al.] Prefeitura Municipal de São José dos Campos/SP, 2016.

FERNANDEZ, F. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difel, 1972.

FONSECA, M. C. Londres. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. *In*: *O Registro do Patrimônio Imaterial*: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: IPHAN/DID/MinC, 4 ed., p.85-95, 2006.

_____. Da Modernização à Participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80. In ARANTES, Antonio Augusto (Org.). Cidadania. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: 1996, n. 24, p. 153-163.

FRADE, M. de C. *Evolução do conceito de folclore e cultura popular*. *Anais 10º congresso brasileiro de folclore*, São Luís 18 a 22 de julho de 2002, p. 48-61, 2004.

FUNDACI. *A Congada de São Benedito*: a maior manifestação cultural dos ilhéus ... Fundação Arte e Cultura de Ilhabela/SP, maio de 2012.

GAJARDO, M. Pesquisa participante: propostas e projetos. *In*: *Repensando a pesquisa participante*. Carlos Rodrigues Brandão (Org.). São Paulo: Brasiliense, 1999.

GASPAR, L. *Movimento de Cultura Popular.* Pesquisa Escolar Online**,** Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 11 fev. 2012.

GONÇALVES, J. R. Santos. *Os museus e a representação do Brasil* – Os museus como espaços materiais de representação social. Revista do Patrimônio, n.31, p.254-273, 2005.

GOUVEIA, I. C. *Waldisa Rússio e a Política no Campo Museológico*. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2018.

GUARNIERI, W. R. C. Museologia e identidade (1989). *In*: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri*: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado, v.1, p.176-185, 2010.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HORTA, M. de L. P. Vinte anos depois de Santiago: A Declaração de Caracas. *In*: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.) *O ICOM – Brasil e o pensamento museológico brasileiro:* documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado: SEC, Comitê Brasileiro do ICOM, vol. 2, p. 61-66, 2010.

IBGE. (2010). Censo Demográfico. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/ilhabela/panorama> Acessado em: 22 abr. 2013.

IBRAM. Política nacional de museus / organização e textos, José do Nascimento Junior, Mário de Souza Chagas. – Brasília : MinC, 184 p.: il. Color, 2007.

_____. Plano Nacional Setorial de Museus. 2010-2020. Brasília, DF: MinC/IBRAM, 2010.

_____. *Encontros com o futuro*: prospecções do campo museal brasileiro no inicio do século XXI / Frederico Barbosa da Silva [*et al*.] – (Coleção Museu, economia e sustentabilidade, 1). Brasília, DF: Ibram, 142p., 2014.

_____. *Pontos de memória*: metodologia e práticas em museologia social / Instituto Brasileiro de Museus, Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura. – Brasília (DF): Phábrica, 2016.

_____; OEI. Pontos de memória: metodologia e práticas em museologia social. Instituto Brasileiro de Museus, Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura. Brasília (DF): Phábrica, 2016.

_____. Portaria nº 315, de 6 de setembro de 2017. Dispõe sobre a instituição do Programa Pontos de Memória no âmbito do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM e dá outras providências. Publicado em DOU, Seção I, 11.09.2017. Este documento pode ser verificado no endereço eletrônico <http://www.in.gov.br/autenticidade.html>, pelo código 00012017091100006.

ICOM. GUIA GERAL. *23ª Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus* (ICOM). Museus (Memória + Criatividade) = Mudança Social. De 10 a 17 de agosto de 2013. Rio de Janeiro/RJ.

ICOMOS. *Declaração de Tlaxcala*. COLÓQUIO Interamericano sobre a Conservação do Patrimônio Monumental “Revitalização das Pequenas Aglomerações”, México. ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, out. 1982. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20de%20Tlaxcala%201982.pdf> Acessado em: 22 jan. 2019.

IPHAN. *Inventário Nacional de Referências Culturais*: Manual de aplicação. Apresentação de Célia Maria Corsino. Introdução de Antônio Augusto Arantes Neto. Departamento de Identificação e Documentação. Brasília: IPHAN/DID/MinC, 2000.

_____. *O Registro do Patrimônio Imaterial*. Dossiê Final das Atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial, MinC/IPHAN/FUNARTE, 4ª ed., Brasília/DF, dez. 2006.

_____. *Caderno de Diretrizes Museológicas*. Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura / Superintendência de Museus, 2ª edição, 2006.

_____. Inventário Nacional de Referências Culturais e elaboração do dossiê para registro do Jongo no Sudeste. Brasília: IPHAN, 2007. (Coleção Dossiê IPHAN 5)

IKEDA, A. *Folias de Reis, Sambas do Povo*. Coleção Cadernos de Folclore. 21º Vol. São José dos Campos/SP: CECP/FCCR/Prefeitura Municipal de São José dos Campos, 2011.

JULIÃO, L. Apontamentos sobre a História do Museu. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas*. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Departamento de Museus e Centros Culturais. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais / Superintendência de Museus, 2º ed., 2006.

LEI-SJC (1984). Dispõe sobre a criação do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico, Paisagístico e Cultural do município e dá outras providências. Disponível em: <http://www.fccr.sp.gov.br/phocadownload/2018/COMPHAC/COMPHAC> Acessado em 26 mai. 2018.

LEMOS, A. C.; ROQUE, Z. S. S. *Os Saberes do Barro*: patrimônio imaterial na cerâmica popular do Vale do Paraíba e Litoral Norte Paulista. Patrimônio e Cultura: desafios da ciência frente a identidades plurais. UNIVAP, 2018.

LÉVI-STRAUSS L. Patrimônio Imaterial e Diversidade Cultural: o novo decreto para a proteção dos bens imateriais. *In*: *O Registro do Patrimônio Imaterial*: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: IPHAN/DID/MinC, 4 ed., p.79-82, 2006.

LIMA, Rossini Tavares de. *Et al*. O Folclore do Litoral Norte de São Paulo. Ministério da Educação e Cultura. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro, 1969.

_____. A Ciência do Folclore (segundo diretrizes da Escola de Folclore). São Paulo: Ricordi, 1978.

KOJIO, N. C. Et alii. Ressignificação do Patrimônio Cultural: o caso da Capela N. Senhora Aparecida em São José dos Campos. In: *São José dos Campos*: cotidiano, gênero e representação. GUIMARÃES, A. C. M.; ZANETTI, V. (Orgs.). PAPALI, M. A.; ZANETTI, V. (Coords. da série). São José dos Campos/SP: UNIVAP, 2014.

MERLO, M. Memória de Ilhabela: Faces ocultas, vozes no ar. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.

_____. Entre o mar e a mata: a memória afro-brasileira. São Sebastião, Ilhabela e Ubatuba. São Paulo: FAPESP: EDUC, 2005.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Política Nacional de Museus*: Memória e Cidadania. Maio de 2003. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/ibram-publicacao/politica-nacional-de-museus-memoria-e-cidadania/> Acessado em 25 mar 2019.

_____. *Política Nacional de Museus* / organização e textos, José do Nascimento Junior, Mário de Souza Chagas. Brasília: MinC, 184p., 2007.

MONTEIRO, S. F. Política pública para museus no Brasil: o lugar do Sistema Brasileiro de Museus na Política Nacional de Museus. Tese (Doutorado). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração Departamento de Museologia, Lisboa, 2016.

MOUTINHO, M. C. *Sobre o conceito de museologia social*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. Cadernos de Sociomuseologia, v. 1, n. 1, 1993.

_____. A Declaração de Quebec (1984). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.) *O ICOM – Brasil e o pensamento museológico brasileiro:* documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado: SEC, Comitê Brasileiro do ICOM, vol. 2, p.52-57, 2010.

_____. Definição Evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão, 2007. Cadernos do CEOM – Museologia Social. Chapecó: Unochapecó. Ano. 27, n.41, p.423-427, dez. 2014.

NASCIMENTO, F. B. do; SCIFONI, S. *A paisagem cultural como novo paradigma para a proteção: a experiência do Vale do Ribeira-SP*. Revista CPC, São Paulo, n. 10, p. 29-48, maio/out 2010.

NORA, P. Entre memória e história. A problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História*. Projeto História, São Paulo. n.10, dez/1993, p.7-28

OLIVEIRA, M. P. O galinho do céu: os saberes das figureiras de Taubaté. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

OLIVEIRA, L. L. *Cultura é Patrimônio* – Um Guia. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

OLIVEIRA, V. D. E. de. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro: estratégias e redes de resistência na construção da memória da cultura popular brasileira. Associação Nacional de História. *XIV Encontro Nacional da ANPUH-RIO Memória e Patrimônio*, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/site/anaiscomplementares> Acessado em: 21 mar. 2019.

_____. A “imaginação museal” dos Folcloristas. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 171-191, nov. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/download/10267/8054> Acessado em 17 abr. 2019.

OLIVEIRA, C. M. R. Apresentação. *In*: IBRAM. *Pontos de memória: metodologia e práticas em museologia social* / Instituto Brasileiro de Museus, Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura. – Brasília (DF): Phábrica, 2016.

ORTIZ, Renato. Românticos e Folcloristas: cultura popular. São Paulo: Olho d’água, 1992.

_____. Cultura Brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEIRANO, Mariza. As Ciências Sociais e os Estudos de Folclore. A Legitimidade do Folclore. *Seminário folclore e cultura popular*. Série Encontros e Estudos 1, MINC-IBAC, p. 13-21, 1992.

PEREIRA, E.; ROQUE, Z. S. S. Cine Santana: o patrimônio preservado como polo aglutinador de inventários participativos de bens simbólicos. UNIVAP, 2018.

PEREIRA, Marcele R. N. *Museologia decolonial*: os Pontos de Memória e a insurgência do fazer museal. Tese (Doutorado em Museologia). Universidade Lusófona de Humanidades e

Tecnologias Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração Departamento de Museologia, Lisboa, 2018.

PLANO DE GESTÃO. Programa Memórias. Gerência de Patrimônio Histórico. Fundação Cultural Cassiano Ricardo. Prefeitura Municipal de São José dos Campos, 2016.

POLLAK, M. Memória e Identidade Social. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.200-212, 1992.

PORTELLI, A. História Oral e Poder. *In*: *Mnemosine*. Departamento de Psicologia Social e Institucional, UERJ, vol. 6, nº 2, p.2-13, 2010.

PORTÓLIO. Projeto *Santo de Casa – Tecnologias Populares*. São José dos Campos/SP, 2019.

PRIMO, J. S. Pensar contemporaneamente a museologia. Cadernos de Sociomuseologia, n. 16, p.5-38, 1999. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/350> Acessado em: 09 mai. 2019.

PROJETO. *Santo de Casa – Tecnologias Populares*. ProAC n.13, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010.

PROJETO CARTAS... Programa Memórias. Gerência de Patrimônio Histórico. Fundação Cultural Cassiano Ricardo. Prefeitura Municipal de São José dos Campos, 2012.

PROPOSTA de prestação de serviço de assessoria técnica para sistematização do acervo do *Programa Memórias*. Gerência de Patrimônio Histórico. Fundação Cultural Cassiano Ricardo. Prefeitura Municipal de São José dos Campos, 2016.

QUEROL, L. S. Para uma gramática museológica do (re) conhecimento: ideias e conceitos em torno do inventário participado. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. XXV, 2013, pág. 165-188, 2013.

RENNÓ, A. M. T. *Documento Figureiras – Mudinha*. Departamento de Cultura. Prefeitura Municipal de São José dos Campos, s/d.

ROCHA, G. Cultura Popular: do folclore ao patrimônio. Mediações – *Revista de Ciências Sociais*, v.14, n.1, 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3358/2741> Acessado em: 20 mar. 2011.

ROLIM, I. C. P. O Museu de Etnografia do Trocadero: missões, coleções e exposições. *Anais Eletrônicos do 14º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*, 14º SNHCT. Belo Horizonte: Campus Pampulha da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 8 a 11 de outubro de 2014.

RÚSSIO W. Museologia e identidade (1989). *In*: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri*: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado, v.1, p.176-185, 2010.

_____. Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação (1990). *In*: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri*: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado, v.1, parte 2, p.203-210, 2010.

SAFATLE, V. *O ritmo das dobras*. Jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2019/04/o-ritmo-das-olha dobras.shtml> Acessado em: 12 abr. 2019.

SANT'ANNA. M. Relatório Final das Atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. In *O registro do patrimônio imaterial*: dossiê final das atividades da Comissão do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. 4. ed. Brasília: IPHAN/MinC, p.15-21, 2006.

_____. A cidade-patrimônio no Brasil: lições do passado e desafio contemporâneos. In SCHLEE, Andrey Rosenthal (Org.). IPHAN 1937-2017. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: 2017, n. 35, p. 139-156.

SANTOS, J. D. dos; SANTOS, F. Ap. dos*. Lili Figureira.* São José dos Campos/SP: JAC, 2012.

SANTOS, M. C. T. M. O Papel dos Museus na Construção de uma "Identidade Nacional". *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol.28, p.21-35, 1996.

_____. Reflexões sobre a Nova Museologia. Cadernos de Sociomuseologia, [S.I.], v.18, n.18, p. 93-139, 2002.

_____. Encontros museológicos - reflexões sobre a museologia a educação e o museu. *Coleção Museu Memória e Cidadania, n. 4.* Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU, 2008.

_____. *Um compromisso social com a museologia*. *In*: Cadernos do CEON – Museologia Social. Chapecó: Unochapecó, Ano 27, nº. 41, p.71-113, dez. 2014.

_____*. Desafios e perspectivas da política federal de salvaguarda do patrimônio cultural.* In: SCHLEE, Andrey Rosenthal (Org.). Patrimônio: desafios e perspectivas. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: 2017 n. 36, p. 95-106.

SANTOS, M. Por uma geografia nova. São Paulo: Hucitec, 1978.

_____. Pensando o espaço do homem. São Paulo: Edusp, 2004.

SANTOS, S. da S. *Ecomuseus e museus comunitários no Brasil*: estudo exploratório de possibilidades museológicas. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia (PPGMus). São Paulo, 2017.

SCHUABB, S. Nota Editorial. *In*: IBRAM. *Pontos de memória: metodologia e práticas em museologia social* / Instituto Brasileiro de Museus, Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura. – Brasília (DF): Phábrica, 2016.

SILVA, A. C. O. da; TAKAMATSU, M. (Orgs.) Memórias do Bairro Parque Novo Horizonte: histórias e narrativas. 1ª ed. atualizada. São José dos Campos/SP: Intergraf Indústria Gráfica Ltda., 2014.

SOARES, Ana L. Folclore e Políticas Culturais no Brasil nas Décadas de 1960/1970. *II Seminário Internacional de Políticas Públicas*, Fundação Casa de Rui Barbosa, 21, 22 e 23 de setembro de 2011, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/2011/11/06/artigos-do-ii-seminario-internacional-de-politicas-culturais/> Acessado em: 06 mai. 2019.

SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA. Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória. Brasília. DF: SPHAN/Pró-Memória, 1980. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural(1).pdf> Acessado em: 24 jan. 2019.

SPINK Mary Jane P.; MEDRADO, Benedito. Produção de Sentido no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. *In*: Práticas Discursivas e Produção de Sentidos no Cotidiano. SPINK, Mary Jane P. (Org.) Centro Edelstein de Pesquisas Sociais. Edição Virtual, 2013. Disponível em: <http://www.bvce.org.br/DownloadArquivo.asp?Arquivo=SPINK_Praticas_discursivas_e_producao_FINAL_CAPA_NOVAc.pdf> Acesso em: 17 nov. 2016.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. Coleção Primeiros Passos. Brasiliense: São Paulo, 1986.

STRÁNSKY, Zbynek. Sobre o tema Museologia – ciência ou trabalho prático? *Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.101-105, jul./dez., 2008. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br> Acessado em: 15 mar. 2019.

TORELLY, Luiz P. P. *Notas sobre a evolução do conceito de patrimônio cultural*. Artigo. Fórum Patrimônio. v.5, n.2, 2012. Disponível em: <http://www.forumpatrimonio.com.br/seer/index.php/forum_patrimonio/article/view/10> Acessado em 14 jan. 2019.

TURINO, Célio. Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

*UNESCO. Recomendação so*bre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular. Unesco, Paris, 1989. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Paris%201989.pdf> Acessado em 15 jan. 2012.

UNESCO. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. MISC/2003/CLT/CH/14. Documento originalmente publicado pela UNESCO sobre o título Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Paris, 17 October 2003**.** Tradução feita pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf> Acessado em 15 jan. 2012.

UNESCO. *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. UNESCO Brasília Office Representação da UNESCO no Brasil BR/2005/PI/H/6. Título original: Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural

Expressions, Paris, 20 October 2005. Paris: UNESCO, 2005. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000149742> Acessado em: 15 jan. 2012.

UNESCO. *Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natura*. CONFERENCIA GERAL da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura, reunida em Paris, de 17 de outubro a 21 de novembro de 1972. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000133369_por> Acessado em: 22 jan. 2019.

_____. *Recomendação de Nairóbi*. CONFERÊNCIA GERAL da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura, reunida em Nairóbi, de 26 de outubro a 30 de novembro de 1976. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20de%20Nairobi%201976.pdf> Acessado em: 22 jan. 2019.

_____. Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Brasil: UNESCO/MRE, 2006.

UNICAMP. FOLDER. VI Seminário Nacional do Centro de Memória "Memória e Patrimônio" – SP, realizado de 14 a 16 de outubro de 2009, no Centro de Memória da Universidade de Campinas (UNICAMP), Campinas/SP, 2009. Disponível em: <https://www.cmu.unicamp.br/viseminario/> Acessado em 18 jan. 2012.

VARINE-BOHAN, H. Entrevista com Hugues de Varine-Bohan. *In*: Os Museus no Mundo. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 143p., 1979.

_____. A respeito da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972). *In*: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). *O ICOM-Brasil e o Pensamento Museológico Brasileiro*: Documentos Selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado / Secretaria de Estado de Cultura / Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, vol. 2, p.38-42, 2010.

_____. Museus e desenvolvimento local: um balanço crítico. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; NEVES, Kátia Regina Felipini (coords.). *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento:* propostas e reflexões museológicas. São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, p. 11-20, 2008.

_____. O Museu comunitário como processo continuado (1995). *In*: Cadernos do CEON / Museologia Social. Chapecó: Unochapecó, Ano 27, nº. 41, Parte I, p.25-34, dez. 2014.

VAZ, Ivan. Sobre a Musealidade. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia. São Paulo, 2017.

VIANA, H. N. *Os usos do popular*: coleções, museus e identidades, na Bahia e em Pernambuco, do início do século à década de 1950. 2002. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

VIANA, N. Memória e Sociedade: uma breve discussão teórica sobre a memória social. *Memórias e Linguagens. Espaço Plural*. Ano VI - Nº 14 - 1º Semestre de 2006 — Versão eletrônica disponível na internet: <www.unioeste.br/saber> Acessado em: 05 jan. 2019.

VILELA, I. *Pesquisador de raiz*. Depoimento. Revista E, SESC-SP, nº 227, maio de 2015. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9005_IVAN+VILELA> Acessado em: 07 mar. 2017.

VILHENA, L. R. *Projeto e Missão*: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964), Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

ANEXO A - Tabela de classificação das tipologias do acervo do Programa Memórias. Fonte: FCCR/Plano de Gestão, 2016.

Classe	Tipo	Material/Técnica ou Formato Digital
Multimídia Termo genérico que se refere a produto gerado por formas de comunicação que combinam som e imagem.	Vídeo; Áudio; VHS; Fita K7; Compact Disc (CD); CD-ROM (dados); Digital Versatile Disc (DVD); Arquivo Digital; Outros.	Vídeo Áudio Imagem JPEG Imagem PDF AVI MPEG WMV MP3
Oficial Aqueles produzidos pelos órgãos públicos e outras instituições. Ex. Leis, diplomas, atestado de óbito, carteiras de identidade etc.	Identificação; Atestado de Óbito; Diploma; Certificado; Requerimento; Lei; Certidão de Pessoa Física; Documento de Filiação; Projeto de Lei; Autorização; Carteira de Sócio; Anais; Memorial Descritivo; Outros.	Papel/Impressão Papel/Manuscrito Papel/Plastificação Imagem JPEG Imagem PDF Lona/Impressão Papel/Desenho a Lápis Diversos/Técnica Mista Papel e Madeira/Colagem
Textual Documentos que utilizam a escrita como principal linguagem: livros, folhetos, folders, monografias e documentos arquivísticos.	Livro; Folheto; Filipeta; Folder; Monografia; Carta; Artigo; Crônica; Álbum; Almanaque; Manuscrito; Cartão Postal; Programa; Catálogo; Manual; Biografia; Boletim; Correspondência; Compêndio; Relatório; E-book; Website; Memorial Descritivo; Currículo; Projeto; Transcrição, Outros.	
Hemeroteca Jornais, revistas, periódicos e obras em série, impressos ou em suporte digital, com recortes provenientes de publicações virtuais.	Jornal; Revista; Periódico; Recorte (jornal); Recorte (revista); Recorte (periódico); Recorte (outros); Website; Boletim; Fanzine; Outros.	
Iconográfico Documentos que possuem a informação em forma de imagem estática, como em fotografias, partituras e cartazes; e os cartográficos (mapas e plantas).	Fotografia; Slide; Desenho; Mapa; Quadro; Banner; Cartaz; Partituras; Selos; outros.	
Artefato Objeto fabricado pelo homem que dá informações sobre a cultura do seu criador e usuários. Tridimensionais.	Utilitário; Mobiliário; Uso Pessoal; Adereço; Vestuário; Figurino; Equipamento Fotográfico; Placa Comemorativa; Medalha; Troféu; Instrumento de Trabalho; Peça Decorativa; Instrumento Musical; Jogo; Escudo Esportivo; Figura de Barro; outros.	Argila/Artesanal Cerâmicos/Artesanal Madeira/Industrial Madeira/Artesanal Metal/Gravação Metal/Industrial Orgânico/Artesanal Papel, Madeira/Colagem Plástico/Industrial Tecido/Artesanal Tecido/Industrial

ANEXO B - Tabela de arranjo das coleções do acervo do Programa Memórias.
Fonte: FCCR/Plano de Gestão, 2016.

Área	Subárea	Categoria	Coleção	Termos-chave	
Memória dos Bairros	<nome do bairro>	Jornais, Revistas e Periódicos	1. Folha Região Norte		Conjuntos de exemplares de veículos de comunicação impressos, de abrangência local, que reportem fatos, acontecimentos, personalidades e outros temas relacionados ao território.
			2. Fagulhas		
		Urbanização	1. Adm. Pública Distrital	<subdivisões que se fizerem necessárias e/ou coleções relacionadas>	Conjuntos de documentos que registram, sob vários aspectos, a dinâmica de ocupação do território e a organização social do espaço urbano e suas transformações.
			2. Estabelecimentos Comerciais		
			3. Imigração Japonesa		
			4. Instituições Educacionais		
			5. Instituições Religiosas		
			6. SAB - Sociedade de Amigos de Bairro		
			7. Origem e Ocupação	Fazendas	
			8. Migração Mineira		
			9. Industrialização		
			10. Personalidades	Memorialistas	
		Práticas Esportivas	1. Futebol		Conjuntos de documentos que fazem referência a práticas culturais esportivas comunitárias.
		Celebrações	1. Festa 1º de Maio - Dia do Trabalhador		Conjuntos de documentos que façam referência a "rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social" (IPHAN, Decreto n. 3.551, 2000), identificados na pesquisa de campo.
			2. Festa do Divino Espírito Santo		
			3. Festa do Tropeiro		
			4. Festa do Mineiro		
			5. Festa da Imaculada Conceição		
			6. Festa da Santa Cruz		
		Formas de Expressão	1. Moçambique	<nome do grupo e/ou pessoa que detém	Conjuntos de documentos que registrem as várias formas de expressão "literária, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas". (IPHAN, Decreto n. 3.551, 2000), identificadas na pesquisa de campo.
			2. Jongo	a forma de expressão >	
			3. Folia de Reis		
			4. Folia do Divino		
		Lugares	1. Rio Paraíba do Sul		Conjuntos de documentos que fazem referência a "espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas." (IPHAN, Decreto n. 3.551, 2000.), identificados na pesquisa de campo.
			2. Capela Santa Perna		
		Saberes	1. Ofício – Barbeiro	<portador(es) do saber, pode ser uma	Conjuntos de documentos que registram os ofícios, "conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades." (IPHAN, Decreto n. 3.551, 2000.), identificados na pesquisa de campo.
				pessoa ou uma comunidade>	
		Temáticas Específicas	1. Maria Peregrina	<coleções relacionadas>	Conjuntos de documentos que referenciam recortes temáticos que atendam a contextos específicos, identificados na pesquisa de campo; informações que sirvam de base para o estudo das coleções ligadas a outras categorias.
			2. Monsenhor Luiz		
			3. Apoio à Pesquisa		

ANEXO B - Tabela de arranjo das coleções do acervo do Programa Memórias.
Fonte: FCCR/Plano de Gestão, 2016.

Área	Subárea	Categoria	Coleção	Termos-chave	
Memória Institucional	Casa de Cultura	Patrono	1. Francisco Pereira da Silva	Chico Triste	Conjuntos de documentos que referenciam a memória de pessoas que nomeiam oficialmente espaços públicos. Este acervo tem como objetivo prático oferecer base de pesquisa, principalmente para o público interno, buscando balizar a ação cultural e gerar novas pesquisas em torno do tema.
			2. Eugênia da Silva	Eugênia Figureira	
			3. Ernesto Villela	Mestre Vilella	
			4. Arcanjo Antônio Lopes do Nascimento	Tim Lopes	
				<nome pelo qual a pessoa é conhecida>	
		Ação Cultural	1. História da Casa		Conjuntos de documentos que registram processos e produtos culturais resultantes de projetos, oficinas e da programação realizada no âmbito institucional. As coleções buscam registrar a ação cultural realizada mesmo antes da instalação oficial da Casa de Cultura, inserindo-a no contexto do bairro.
			2. Oficinas Culturais		
			3. Projetos Culturais		
			4. Programação Cultural		
		Patrimônio Preservado	1. Figueiras Ficus (R. Pedro Rachid)		Conjuntos de documentos referentes aos bens culturais preservados oficialmente - nos âmbitos municipal, estadual e federal - e que se localizam no território de abrangência do bairro. O acervo busca oferecer base de pesquisa sobre o bem e registrar a dinâmica de sua apropriação pela comunidade local.
			2. Jequitibá de Eugênio de Melo		
			3. Antiga Estação Força e Luz (Eug. Melo)		
			4. Estação Ferroviária de Eug. De Melo		
			5. Estação Martins Guimarães		
			6. Capela Santa Cruz (Eug. De Melo)		
			7. Cine Santana		
			8. Jacarandás (Eugênio de Melo)		
			9. Complexo Tecelagem Parayba/Fazenda S. R. Abaixo		
			10. Antiga Cadeia de Santana (antiga JUS)		
			11. Antigo Depósito de Produtos Acabados		
			12. Paineira Rosa - Jd. das Flores		
			13. Árvore da Chuva ou Chorona (Samanea Saman)		
			14. Banda de Santana		
		Prêmio Mestre Cultura Viva	1. Antônio Gusmão	<saber que consagrou o mestre>	Conjuntos de documentos que façam referência à vida e obra dos mestres inseridos no contexto das comunidades e reconhecidos formalmente pelo poder público municipal, estadual ou federal, por meio de editais.
			2. Maria Benedita dos Santos		
			3. Maria Benedita Vieira		
			4. Maria José Oliveira		
			5. Benedito Soares		
		Prêmio Culturas Populares	1. Cia. de Folia de Reis Estrela Guia	<coleções relacionadas>	Conjuntos de documentos que façam referência a grupos de manifestações tradicionais populares, inseridos no contexto das comunidades e reconhecidos formalmente pelo poder público municipal, estadual ou federal, por meio de editais.
			2. Cia. de Reis Esplendor do Oriente		
			3. Clube do Choro Pixinguinha		
			4. Comunidade Cambaringuê		
			5. Grupo de Capoeira Raízes		

ANEXO C - Ficha catalográfica dos itens do acervo do Programa Memórias.
Fonte: FCCR/Plano de Gestão, 2016.

Frente:

Programa Memórias	**PROGRAMA MEMÓRIAS** Fundação Cultural Cassiano Ricardo Gerência de Patrimônio Histórico - GPH FUNDAÇÃO CULTURAL CASSIANO RICARDO	N° ID-REDE: N° ID-UNIDADE:
IDENTIFICAÇÃO: Área/Subárea: Classe: Tipo: Material / Técnica / Formato: Localização: Autoria: Data: Origem: Procedência:	DESCRIÇÃO:	CATEGORIA: COLEÇÃO: TERMOS-CHAVE: INCORPORAÇÃO: Forma de Entrada: Fonte de Entrada: Data: Responsável:
		DADOS PATRIMONIAIS: Documentação (NF/Termo): Patrimônio (FCCR): Valor:
Marcas / Inscrições: Localização da inscrição: Transcrição:		DIMENSÕES: (Altura X Largura X Profundidade): Outras Dimensões: Peso/Tamanho: N° de partes:
		REGISTRO FOTOGRÁFICO/SCANNER: Autor: Data:

Verso:

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: Ótimo ( ) Bom ( ) Regular ( ) Péssimo ( ) ANÁLISE DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO: OBSERVAÇÃO:				
PESQUISA/DADOS HISTÓRICOS:				
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:				
NOTAS:				
FICHA TÉCNICA:	Catalogação:	Data:	Revisão:	Data:
DADOS DE DESINCORPORAÇÃO: Justificativa:				
FICHA TÉCNICA:	Descarte:	Data:	Autorização:	Data: