

MUSEU DO SAMBA CARIOCA: SAMBA, GINGA E MOVIMENTO

Mario Chagas¹ e Rondelly Cavulla²

RESUMO

O texto que aqui se oferece sublinha a trajetória e o processo de construção do Museu do Samba a partir das experiências do Centro Cultural Cartola e, por esta vereda, descreve a articulação com o patrimônio cultural, apresenta as linhas gerais do dossiê responsável pela patrimonialização do samba carioca e, por fim, abre uma conversa com iniciativas que se identificam com a denominada museologia social. O diálogo com a imaginação museal de Nilcemar Nogueira, neta de Dona Zica e Cartola, líder comunitária, atravessa todo texto e coloca em evidência o protagonismo que essa guardiã de memórias exerce no universo do samba contemporâneo.

Palavras-chave: samba, museu, patrimônio cultural.

ABSTRACT

The text presents important point about the trajectory and the process of construction of the Museu do Samba based on the experiences of Centro Cultural Cartola and, in this way, describes the articulation with the cultural heritage, presents the general lines of the dossier responsible for the patrimonialization of the Samba and finally opens a conversation with initiatives whose identify social museology. The dialogue between the museum imagination of Nilcemar Nogueira, granddaughter of Dona Zica and Cartola, community leader, crosses all text and highlights the protagonism that this guardian of memories exercises in the universe of contemporary samba.

Keywords: samba, museum, cultural heritage.

1 Poeta, museólogo e doutor em Ciências Sociais. Professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT) e do Programa de Pós-graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (Ufba). Coordenador Técnico do Museu da República.

2 Bacharel em Comunicação Social pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), pós-graduada em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde pelo Museu da Vida/Fiocruz e mestre em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (PGPMUS) - Unirio / Mast.

O texto que aqui se oferece, dividido em três partes, sublinha a trajetória e o processo de construção do Museu do Samba a partir das experiências do Centro Cultural Cartola e, por esta vereda, descreve a articulação com o patrimônio cultural, apresenta as linhas gerais do dossiê responsável pela patrimonialização do samba carioca e, por fim, abre uma conversa com iniciativas que se identificam com a denominada Museologia Social.

O diálogo com a imaginação museal³ de Nilcemar Nogueira, neta de Dona Zica e Cartola, líder comunitária e fundadora do Centro Cultural Cartola⁴, atravessa todo texto e coloca em evidência o protagonismo que essa guardiã de memórias⁵ exerce no universo do samba contemporâneo.

Dia após dia, ano após ano – o movimento do samba carioca

O Centro Cultural Cartola foi reconhecido como Ponto de Cultura em 2004 e, por meio do projeto Orquestra de Violinos, iniciou uma trajetória de dedicação ao patrimônio cultural em sintonia com a arte. Ainda em 2004, o artista Mello Menezes, desenvolveu a sua logomarca, fazendo alusão às cores da Mangueira, à arte e à musicalidade do patrono da instituição:



No final desse mesmo ano, com o apoio de Leci Brandão, cantora, compositora⁶ e então conselheira da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) do Governo Federal, o Centro Cultural Cartola firmou convênio com esta Secretaria para a criação da exposição *Samba Patrimônio Cultural*, que versaria sobre a história do samba no Rio de Janeiro e teria como objetivo a valorização do sambista e a realização de um levantamento histórico e documental sobre o samba carioca. Vale destacar que nesse período o samba de roda do recôncavo baiano estava prestes a ser reconhecido como patrimônio da humanidade.

Em 2005, o Centro Cultural inaugurou a primeira exposição de longa

3 Ver o livro: *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*, de Mario Chagas, publicado em 2009, na Coleção Museu, Memória e Cidadania, do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

4 No final de 2016, Nilcemar Nogueira afastou-se da direção do Museu do Samba para assumir a Secretaria de Cultura da cidade do Rio de Janeiro, na gestão de Marcelo Crivella.

5 Ver o texto *Memória e Família*, de Myriam Moraes Lins de Barros, publicado na revista Estudos Históricos, vol. 2, n. 3, p. 29-42, 1989.

6 Leci Brandão foi a primeira mulher a fazer parte da ala de compositores da Mangueira, ainda na década de 1970. Além de ser conhecida pelo engajamento nas lutas sociais e nas questões raciais.

duração intitulada *Simplemente Cartola*, abordando a carreira e a história de vida do seu patrono. A mostra apresentava, em termos cronológicos, a biografia do sambista desde sua infância até a idade adulta. Além de fotografias de épocas variadas, a mostra contava com um vídeo do cantor e compositor junto com outros sambistas e um cenário alusivo ao bar e restaurante Zicartola.

Com o objetivo de ampliar o conhecimento e difundir novas fontes de pesquisa sobre o samba, o Centro Cultural Cartola vem, desde sua criação, desenvolvendo ações que convergem para práticas museológicas de preservação, pesquisa e comunicação do samba.

Por meio de convênio com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), com a mediação da Fundação Cultural Palmares, o Centro Cultural iniciou um projeto para a criação de um banco de dados sobre a trajetória do samba na cidade do Rio de Janeiro, visando o desenvolvimento de uma pesquisa potente, capaz de reunir expressivo conjunto de informações e relatos.

O marco inicial do projeto *Samba Patrimônio Cultural*, elaborado pela pesquisadora Helena Theodoro⁷, aconteceu em 2004, com um show de lançamento no Dia Nacional do Samba⁸. O evento contou com a presença de componentes do Jongo da Serrinha e das Velhas Guardas da Mangueira e do Salgueiro, além de compositores como Luiz Carlos da Vila, Nelson Sargento, Guilherme de Brito, Xangô da Mangueira, Arlindo Cruz e Nei Lopes.

A segunda exposição de longa duração foi inaugurada em 2006, com o mesmo título do projeto, e contou com argumentos, fotos, fantasias e instrumentos musicais relacionados à criação, formação e desenvolvimento do samba carioca. No entendimento de Nilcemar Nogueira:

Existem, na verdade, vários níveis de identificação quando se pensa o Centro Cultural Cartola: começa pela vida e obra de um artista advindo também de meio humilde, passa pela estrutura arquitetônica, que acolhe tanto um acervo cultural quanto as pessoas que ali trabalham e transitam e prossegue pela apropriação dos valores ali cultuados, como forma de estar no mundo (2015, p. 50).

Nos anos seguintes, o Centro Cultural continuou executando pequenas ações visando a melhoria dos seus equipamentos e principalmente de seu acervo. Promoveu campanhas de doação que ajudaram a aumentar o volume de livros, LP's, CD's e DVD's, o que foi decisivo para a criação de

⁷ Helena Theodoro Lopes é carioca, educadora, doutora em Filosofia, parceira do Centro Cultural Cartola e militante no Movimento Negro.

⁸ O Dia Nacional do Samba é comemorado no dia 2 de dezembro.

uma biblioteca de referência. Nesse contexto, em 2007, foi realizado o lançamento do livro *A Força Feminina do Samba*, idealizado por Nilcemar Nogueira e Helena Theodoro, e publicado com apoio da Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, no âmbito do governo federal, durante a gestão de Nilcéa Freire.

Ancorada no depoimento de um dos fundadores do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro⁹, Nilcemar (2015, p. 72) sustenta que o Centro Cultural Cartola tornou-se um espaço onde os velhos sambistas podem se manifestar livremente e ser ouvidos sem restrições, o que não tem acontecido em suas agremiações, que passaram a ter como objetivo primordial o desfile de carnaval.

Após o samba de roda do Recôncavo Baiano ter recebido o título de patrimônio imaterial da humanidade por meio do encaminhamento à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), feito pelo Ministério da Cultura (MinC), na gestão do ministro Gilberto Gil, e pelo Iphan, na gestão do presidente Antônio Augusto Arantes, os sambistas, segundo Nilcemar Nogueira (2015), passaram a manifestar, nas reuniões e rodas de samba, o desejo de reconhecer oficialmente o samba do Rio de Janeiro como patrimônio cultural brasileiro, visto que esta é a vertente do samba de maior referência e visibilidade no Brasil e no exterior.

A discussão em relação à salvaguarda do patrimônio imaterial brasileiro gerou ações de mapeamento e inventário das variantes do samba por parte do Iphan, o samba de roda do recôncavo baiano e o jongo do Sudeste foram as primeiras a serem registradas. Esses primeiros registros serviram também para indicar uma conjugação favorável, qual seja: a evidência de que o interesse do poder público estava em consonância com a vontade dos sambistas cariocas, que desejavam o reconhecimento do samba do Rio de Janeiro como patrimônio cultural brasileiro.

Tornar-se proponente do registro do samba carioca como patrimônio cultural consolidou o compromisso institucional do Centro Cultural Cartola. A convergência entre o desejo dos sambistas e a política do MinC foi decisiva para que em 2007, o samba carioca viesse a ser reconhecido e registrado como patrimônio cultural brasileiro.

Em 2009, o Centro Cultural Cartola foi certificado como Pontão de Cultura pelo Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan em conjunto com a Secretaria de Programas e Projetos do MinC através do Programa

9 NOGUEIRA, Nilcemar. *O Centro Cultural Cartola e o Processo de Patrimonialização do Samba Carioca*. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Instituto de Psicologia: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.).

Cultura Viva¹⁰. Tornando-se articulador entre diferentes Pontos de Cultura, mas principalmente responsável por desenvolver e executar ações de salvaguarda¹¹ (resgate, registro e comunicação) para o samba carioca.

Por essa vereda, o Centro Cultural firmou convênios¹² com o Iphan para implantar o Centro de Referência de Pesquisa e Documentação do samba no Rio de Janeiro, com plano de trabalho trienal. Contando com a criação de um setor de pesquisa, organização de arquivos, aquisição de materiais e equipamentos, ampliação do acervo, alimentação do banco de dados, difusão e divulgação de informações e conhecimentos, articulação de eventos com Velhas Guardas e capacitação de lideranças relacionadas ao samba.

Para o levantamento das informações necessárias ao processo de registro, foram estudadas seis escolas de samba consideradas responsáveis pela constituição das matrizes pesquisadas: Mangueira, Portela, Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro, Unidos de Vila Isabel e Estácio de Sá. A elaboração do dossiê foi realizada a partir de fontes primárias e secundárias, com extensa consulta a registros discográficos e audiovisuais; além de intensa pesquisa de campo.

A criação do Centro de Referência de Pesquisa e Documentação justificava-se pela evidência de que poucas agremiações do Rio de Janeiro possuíam departamento cultural dedicado à pesquisa de suas memórias e trajetórias culturais, pela carência de projetos e ações voltados para a preservação de fontes documentais e também pela inexistência de uma base de dados aberta a pesquisadores e interessados. Por esse caminho, foi possível realizar levantamento e catalogação de arquivos fonográficos, livretos de desfile, instituições e trabalhos acadêmicos relacionados às três matrizes do samba carioca, além de adquirir acervos, identificar e inventariar a autoria e as letras de antigos sambas de partido-alto, de terreiro e enredo¹³.

A intenção inicial da equipe do Centro Cultural era criar um *software* exclusivo para a catalogação de todo o conteúdo reunido, porém, devido a

10 O Programa foi criado em 2004 e visa estimular iniciativas já existentes, articulando parcerias e potencializando ganhos sociais. Em 2014, torna-se Política Nacional de Cultura Viva, por meio da Lei nº 13.018. O que representou grande ganho para a área Cultural do Brasil.

11 A expressão salvaguarda, à semelhança de tantas outras, no campo museológico e patrimonial não está pacificada.

12 Para a implantação do Centro de Referência foram assinados três convênios, desenvolvidos por etapas.

13 O material doado, publicado e produzido pelo Centro Cultural Cartola ao longo de sua existência encontra-se disponível para consulta.

prazos e custos decidiu-se pelo programa *Personal Home Library* (PHL)¹⁴. O PHL foi desenvolvido visando à gerência de acervos de bibliotecas e centros de informação. O programa é baseado no formato UNISIST¹⁵/UNESCO e possibilita a descrição apropriada da informação, sem estar preso a um suporte específico. Reconhecendo a importância da identificação do suporte informacional, da inclusão social e da descentralização do conhecimento e visando complementar as referências documentais, facilitar a busca e estimular a pesquisa, foi inserido resumo e imagem de capa da publicação.

Os pesquisadores do Centro Cultural Cartola, iniciaram os levantamentos do material fonográfico das matrizes do samba carioca a partir do que havia sido incluído no dossiê encaminhado ao Iphan. No que se refere ao samba-enredo, foram catalogados, entre outros, o registro de som oficial das escolas de samba a partir de 1968¹⁶, autor(es), intérprete(s), letra e imagem. Em seguida, foram registrados os sambas-enredo anteriores a 1968, através de trabalho de campo e transcrição das letras por intermédio de gravações sonoras, muitas vezes de qualidade precária. Quanto ao samba de terreiro, trabalhou-se com base em depoimentos de compositores, já que essa matriz possui poucas fontes e muitos conteúdos dispersos. No relatório do projeto Pontão de Memória do samba carioca, não há relatos sobre o levantamento fonográfico do samba de partido-alto, apenas apontamento de sua realização.

O Pontão de Memória incluiu identificação e capacitação de lideranças locais e de instituições carnavalescas por meio de palestras, visitas técnicas e seminário com a participação de arquivistas, museólogos e outros pesquisadores. Igualmente relevante foi a ação de reprodução e distribuição de CD-ROM com material de pesquisa para bibliotecas públicas e centros de memórias.

Em entrevista concedida à Nilcemar Nogueira, João Gustavo Mello, diretor cultural da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, afirma:

O Centro Cultural Cartola é um centro de referência para o sambista. É um espaço físico e virtual onde podemos realizar pesquisas em diversas fontes de consulta, como livros, discos, documentos, vídeos etc. Além disso, o Centro Cultural Cartola é uma instituição com excelente reputação ao se tornar uma referência para o sambista (2015, p.133).

Além do Centro de Memória o Centro Cultural Cartola no escopo do plano de salvaguarda do samba carioca, realizou curso de percussão com

14 O programa já era utilizado pelo Iphan no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, no Rio de Janeiro, e pela Biblioteca Luis Saia, em São Paulo.

15 *United Nations International Scientific Information System*.

16 Ano inicial nas gravações dos sambas-enredo em escala comercial.

ênfase na cuíca (instrumento que vinha perdendo destaque nas baterias de escolas de samba), seminários, palestras, encontros e publicações como o periódico *Samba em Revista*¹⁷, o catálogo da exposição *Samba Patrimônio Cultural do Brasil* e o CD de partido-alto.

Atendendo à expectativa do plano de salvaguarda, assim como sua viabilização, estabeleceu-se novo convênio com o Iphan¹⁸, tendo como objetivo a realização do projeto de depoimentos *Memória das Matrizes do Samba Carioca*, atualmente, com mais de 100 horas de entrevista.

As práticas museológicas realizadas no Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro influenciaram o trabalho técnico do Centro Cultural Cartola, herança da passagem de Nilcemar Nogueira e de parte dos integrantes das primeiras equipes do Centro Cultural Cartola pelo referido museu. A pesquisadora Álea Santos de Almeida (2013) em sua Dissertação destaca a semelhança nos critérios de desenvolvimento dos projetos de depoimentos de ambas as instituições:

[...] de maneira geral, a metodologia do MIS é seguida no que diz respeito à escolha do depoente (critério da idade), dos entrevistadores (critério de escolher pessoas que conheçam sobre a vida do entrevistado), e da pesquisa para realização do roteiro de entrevistas (utilização da metodologia da História Oral) (2013, p.96).

Outra ação importante no âmbito da formação profissional foi o curso *Agente Cultural do Samba*, realizado por três anos consecutivos (2010, 2011 e 2012), contando com a participação de aproximadamente 150 estudantes. O objetivo do curso era aprimorar a atuação cultural dos participantes, por meio do acesso a conhecimentos nas áreas de administração, produção cultural e pesquisa. A programação consistia na exibição de documentários, apresentação da história do samba carioca e do carnaval e estudos sobre políticas públicas. Como um desdobramento lateral, esse curso contribuiu para disseminar a imaginação museal de Nilcemar Nogueira e para destacar a importância da atuação dos departamentos culturais nas escolas de samba.

Escolas de samba como Mangueira, Salgueiro e Imperatriz Leopoldinense foram as primeiras a implementar o que se pode denominar de semente de um departamento cultural. João Gustavo Mello, diretor do departamento cultural do Salgueiro, apresentou sobre essa ação um depoimento sensível:

O curso abriu espaço para pensar melhor a maneira como acondicionar materiais recebidos. Mas também nos empoderou com subsídios para a captação de recursos e realização de eventos junto à Escola. Foi uma experiência fantástica (MELLO apud NOGUEIRA, 2015, p.133).

17 Periódico dedicado ao samba e publicado pelo Centro Cultural Cartola.

18 Dessa vez com a 6ª Superintendência Regional do Iphan-RJ.

As ações, os projetos e os programas do Centro Cultural transformaram-se em referência importante, transbordaram para além da Mangueira e mesmo para além do universo do samba. A Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro, criada em 2013, conta com a participação ativa e inspirada de Nilcemar Nogueira e já realizou visita técnica e reunião de trabalho no Centro Cultural Cartola e ao Museu do Samba, como mais adiante será indicado.

II - Matrizes do samba do Rio de Janeiro – projeção no futuro

Entre janeiro e outubro de 2006, o Centro Cultural Cartola construiu um dossiê contando com supervisão técnica do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Departamento do Patrimônio Imaterial do Iphan e parceria com a seguinte equipe de pesquisadores, colaboradores e testemunhas: Helena Theodoro, Nilcemar Nogueira, Rachel Valença, Aloy Jupiará, Carlos Sandroni, Felipe Trotta, João Batista Vargens, Marília de Andrade, Sergio Cabral, Nei Lopes, Haroldo Costa, Roberto Moura, Janaína Reis, Diego Mendes, Daniel Alexandre Rodrigues, Hildemar Diniz (Monarco), Devani Ferreira (Tantinho), Wilson Moreira, Odilon Costa, Olivério Ferreira (Xangô da Mangueira) e Vilma da Portela.

O documento foi elaborado com o objetivo de sublinhar a importância das matrizes do samba do Rio de Janeiro para a cultura brasileira, através do registro no Livro das Formas de Expressão do Iphan. Todas as manifestações culturais registradas no referido livro possuem um dossiê, que descreve o processo de pesquisa, análise e reconhecimento. Esse documento apresenta as características intrínsecas do bem ou manifestação cultural e dos diferentes grupos envolvidos, além de suas práticas e saberes. O dossiê do samba carioca reúne textos teóricos, composições musicais, fotos e documentos que reafirmam a importância do ritmo para a história brasileira.

Esse conjunto de documentos e informações contextualiza o samba carioca desde a época em que foi alvo de perseguições, passando pelas modificações de ritmo, pela sua valorização como símbolo afro-brasileiro, chegando à identificação de seus processos contemporâneos. Nesse sentido, o dossiê registra a história, a origem e as características do samba no Rio de Janeiro, os detentores e produtores de sua tradição, os lugares onde vicejou, os artefatos a ele ligados e as recomendações para a sua salvaguarda. Além dos dados referentes à bibliografia, pareceres e informações complementares, o dossiê levou em conta as influências da tradição africana em diversos âmbitos da vida social dos cariocas, como por exemplo, na religião e na gastronomia.

A metodologia recomendada pelo Inventário Nacional de Referências

Culturais (INRC) do Iphan foi adotada pela equipe responsável pelo dossiê. A pesquisa para defender a patrimonialização do samba foi dividida em duas etapas. Na primeira, foi realizado o levantamento das fontes documentais: dissertações e teses acadêmicas, livros, jornais, revistas, folhetos, discografias antigas, depoimentos, fotografias, filmes, vídeos e outros documentos; na segunda, recorreu-se à pesquisa de campo para a coleta de novos depoimentos audiovisuais com detentores e produtores da tradição.

Na introdução do dossiê pode-se verificar que o entendimento das matrizes do samba carioca está para além do ritmo musical:

O samba de partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo são expressões cultivadas há mais de 90 anos pelas comunidades situadas em áreas populares da cidade do Rio de Janeiro. Não são simplesmente gêneros musicais, mas formas de expressão, modos de socialização e referenciais de pertencimento. São também referenciais culturais relevantes no panorama da música produzida no Brasil. Constituído a partir dessas matrizes, em suas muitas variantes, o samba carioca é uma expressão de riqueza cultural do país e, em especial, do seu legado africano, constituindo-se em um símbolo de brasilidade em todo mundo (Dossiê Iphan 10, 2014, p.17).

A cidade do Rio de Janeiro passou por profundas transformações no início do século XX. Grandes eventos como o centenário da abertura dos portos, em 1908, e o centenário da Independência, em 1922, afetaram a cidade de modo dramático e por vezes brutal e foram acionados como discurso contra os proletários, contra as camadas populares que habitavam antigos casarões e cortiços. Essas moradias populares foram removidas para a abertura de ruas e avenidas; morros inteiros, como é o caso do Morro do Castelo, foram destruídos em nome da civilização, da higiene, da ordem e do progresso, sem nenhuma preocupação com a melhoria das condições de vida das populações removidas.

No começo do século XX a população negra e marginalizada que frequentava a Pedra do Sal, na Zona Portuária da cidade do Rio, passou a se reunir também na região conhecida como Cidade Nova, na casa das baianas, entre quais se encontrava a famosa casa da Tia Ciata. Toda essa região, denominada por Heitor dos Prazeres de Pequena África, constituiu-se em importante polo de resistência cultural que, gradualmente, foi conquistando espaço e reconhecimento por parte de diferentes grupos sociais.

O samba, na condição de gênero musical, consolidou-se em 1917, com o lançamento do primeiro selo de disco com a palavra *samba*, do cantor e compositor Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga. Alguns anos depois, jovens negros frequentadores e ou moradores do Morro do São Carlos, no bairro do Estácio de Sá, fizeram intervenções no ritmo musical, inserindo instrumentos de percussão, como o tamborim e o pandeiro. Além da

invenção e inserção do surdo¹⁹, tornando o ritmo mais próximo do som que se conhece atualmente.

Como foi anteriormente indicado, a pesquisa para o dossiê apontou três variantes ou matrizes do samba carioca cujas características estão a seguir indicadas:

1. Samba de partido-alto, ritmo marcado muitas vezes “na palma da mão”, em que o refrão se repete e o restante é de maneira improvisada, na maioria dos casos de acordo com o tema proposto. Este samba em forma de desafio dá maior destaque para a capacidade de improviso do solista, deixando o acompanhamento dos instrumentos em segundo plano. É no refrão que se encontra a ideia de canção, já que as segundas partes são improvisadas.

2. Samba de terreiro, também chamado de samba de quadra é definido pelo seu contexto, já que era praticado em terreiros, fundos de quintal das casas que abrigavam rodas de samba e também nas casas de candomblé, mas principalmente no espaço comum de uma escola de samba (quadras de cimento). Os terreiros eram locais de grande sociabilidade, onde se cantavam as lutas, as festas, o amor, fazia-se um elogio ao bairro, ao próprio gênero musical, à escola de samba, suas cores, símbolos e integrantes. Esse samba possui ampla diversidade de forma, pois tem como principal característica a sociabilidade entre sambistas.

3. A terceira matriz do samba carioca apontada pelo dossiê é o samba-enredo. A modalidade é baseada na elaboração do samba com suporte no enredo para o desfile das escolas de samba durante o Carnaval. Foi a partir dos anos de 1940 que se intensificou a preparação das escolas de samba para os desfiles, com isso o enredo ganhou destaque, uma vez que possibilitava maior organização por parte da escola. A proibição de versos improvisados durante a parada contribuiu para a consolidação da estética do samba-enredo e sua ligação com a atividade do Carnaval.

Para auxiliar na definição das matrizes do samba carioca, como foi indicado, foram selecionadas seis agremiações que possuem em sua trajetória vínculo e preocupação com a tradição cultural do samba. O dossiê indica que as principais contribuições para o samba carioca vieram da Mangueira, da Estácio de Sá, da Vila Isabel, da Portela, do Império Serrano e do Salgueiro. O registro pressupõe um plano de salvaguarda, construído pelos próprios sambistas, a partir das dificuldades encontradas na realização de suas práticas culturais. A transmissão dos saberes, de alguma maneira, é a execução desse plano intensificado pelas ações de difusão, apoio à produção cultural e pesquisas relacionadas às matrizes e à capacitação de recursos humanos das comunidades sambistas.

19 Instrumento, atualmente, indispensável em uma bateria de escola de samba.

Durante a 54ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Iphan, realizada no dia 9 de outubro de 2007, tendo Maria Cecília Londres Fonseca como conselheira relatora e responsável pelo processo de registro, o samba no Rio de Janeiro e suas matrizes foram reconhecidos como patrimônio cultural imaterial do Brasil e, em seguida, foram inscritos no Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, no dia 20 de novembro²⁰ de 2007.

As matrizes do samba carioca serão reavaliadas em 2017. Conforme o Artigo 7º do Decreto 3.551 de 2000: “O Iphan fará a reavaliação dos bens culturais registrados, pelo menos a cada dez anos, e a encaminhará ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural para decidir sobre a revalidação do título de Patrimônio Cultural do Brasil”. O objetivo é atualizar a situação do bem registrado, verificar se ele manteve suas características e avaliar o efeito das medidas de preservação realizadas conforme o plano de salvaguarda.

É evidente que a patrimonialização do samba carioca é importante do ponto de vista do reconhecimento de uma prática social popular que tendo sido perseguida e proibida, transformou-se, ao longo dos anos, em símbolo de brasilidade; mas é igualmente importante a compreensão de que essa patrimonialização não garante em nada a preservação do samba. A rigor, a preservação e a salvaguarda do samba dependem das sambistas e dos sambistas, de suas práticas cotidianas e sistemáticas, de sua dedicação ao samba como uma expressão artística integrada no mundo (*in mundo*).

III - Museologia Social em movimento: do museu *in-mundo*²¹

O Museu do Samba é *in-mundo*, ou seja, ele está no mundo, está contaminado de mundo, está em movimento e não tem medo de ser *in-mundo*. Em outros termos, o Museu do Samba foi criado a partir dos afetos mobilizados pelo samba, mas também se constituiu em produtor de afetos; ele não está isolado numa torre de marfim e não está ocultado por trás de biombos pseudoteóricos ou de um saber científico asséptico. Trata-se de um museu que não tem medo de afetar e de ser afetado. Por esta pinguela, é possível compreender a sua conexão com a denominada Museologia

20 Dia nacional de Zumbi e da Consciência Negra.

21 Apropriamo-nos de uma categoria construída no âmbito do Programa de Pós-graduação da Clínica Médica da Faculdade de Medicina da UFRJ. Ver o livro “*Pesquisadores IN-MUNDO: um estudo da produção do acesso e barreira em saúde mental*”, organizado por Maria Paula Cerqueira Gomes e Émerson Elias Merhy, publicado pela Rede UNIDA, em Porto Alegre, 2014. Ver também a tese de doutorado denominada “*Chamei a morte para a roda ela quis dançar ciranda, mudança: estudo descritivo do processo de cuidar diante da finitude*”, defendida por Magda de Souza Chagas, em julho de 2016, no âmbito do mesmo Programa.

Social; uma conexão objetiva, concreta e que se revela em suas práticas, bem como na participação do Museu do Samba nas reuniões da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro (Remus-RJ).

A referência à Remus fortalece o entendimento de que o Museu do Samba não está sozinho em seu diálogo com a Museologia Social. Assim, o que se pretende nessa seção é apresentar alguns antecedentes, identificar duas experiências cariocas que trabalham nessa perspectiva e sublinhar os vínculos entre o Museu do Samba e a museologia social.

Nos anos de 1960 e 1970, os museus e a museologia vinculados aos interesses de grupos sociais hegemônicos do ponto de vista político e econômico passaram por severas críticas oriundas dos movimentos sociais e de alguns intelectuais que denunciavam as suas posições conservadoras e profetizavam (como uma espécie de desejo político) o seu desaparecimento em tempo próximo. Nesse tempo, o mundo passava por diferentes e múltiplas experiências: guerras pela independência na África, guerra dos Estados Unidos no Vietnã, sangrentas ditaduras na América Latina e a calma e a tranquilidade e a apatia dos museus, como se a vida e a potência de vida e os conflitos cotidianos não lhes dissessem respeito.

As críticas direcionadas aos museus foram aprofundadas, discutidas e organizadas conceitualmente e deram origem a um movimento contrahegemônico que foi denominado de *Nova Museologia*, em função de sua proposta de reconfiguração dos campos museal e museológico. Uma das primeiras expressões públicas desse desejo de reconfiguração ocorreu em 1972, durante a denominada Mesa-Redonda de Santiago do Chile” organizada pelo Icom, com apoio do governo do Chile que, na ocasião, era presidido por Salvador Allende. Tratava-se de um governo socialista, eleito democraticamente, num momento em que na América do Sul proliferavam as ditaduras militares. O desejo que entrava em movimento enfatizava o papel social dos museus, intensificando a relação do território e do patrimônio cultural com a população.

O governo democrático de Salvador Allende sofreu um duro golpe, uma ditadura cruel e sanguinária foi imposta ao povo chileno. Os resultados da Mesa Redonda de Santiago do Chile foram abafados, silenciados, minimizados, mas não foram destruídos, continuaram a germinar e, doze anos depois, em 1984, eclodiram com vigor e inspiraram e foram retomados na Declaração de Quebec, com o lançamento do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (Minom)²².

O exame da literatura dedicada à Museologia Social indica que a

22 Disponível em: www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/quebec.asp

mesma se diferencia da museologia tradicional²³ e hegemônica, especialmente no que se refere ao seu foco de atenção, ao seu comprometimento político e social, à compreensão de que o verdadeiro patrimônio dos museus-processo, dos museus-ato, são as pessoas e a sua dimensão ética e poética de valorização da vida, da potência de vida.

Segundo os organizadores do dossiê de Museologia Social, publicado nos Cadernos do Ceom, número 41:

A museologia social [...] está comprometida com a redução das injustiças e desigualdades sociais; com o combate aos preconceitos; com a melhoria da qualidade de vida coletiva; com o fortalecimento da dignidade e da coesão social; com a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas, dos movimentos sociais, incluindo aí, o movimento LGBT, o MST e outros. (CHAGAS e GOUVÊA, 2015, p. 17).

Para Mário Moutinho²⁴, a sociomuseologia “traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionamentos da sociedade contemporânea” (2015, p. 423).

Foi nesse cenário livre, dinâmico e indisciplinado que surgiram diferentes inspirações conceituais, tais como: museus de território, museus comunitários, museus de favela, ecomuseus e outros; em todas essas experiências está presente uma prática museológica voltada para e comprometida com o social, em perspectiva contrahegemônica.

No final da década de 1970, Hugues de Varine elaborou fortes críticas aos museus. Suas análises alertavam para o perfil colonialista dessas instituições e apontavam para a necessidade de mudanças culturais nos museus e na maneira de lidar com o patrimônio. Essas críticas repercutiram na abordagem e no andamento da museologia, especialmente no que se refere à relação entre museu e sociedade, aos modelos de gestão, à museografia, à relação com a população, à dimensão pedagógica e a outros aspectos de reconfiguração museal.

Para Varine²⁵, o museu comunitário tem como objetivo o

23 A palavra tradição guarda, mesmo no mundo contemporâneo, certa ambiguidade. Nesse sentido, convém esclarecer que aqui nesse texto o adjetivo tradicional é utilizado como sinônimo do conservadorismo político de determinados setores da Museologia.

24 Ver “Definição Evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão” (MOUTINHO, 2015 p. 423-423) disponível em <http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2617/1516>. Aqui, no artigo que você está lendo, Museologia Social e Sociomuseologia são tratadas como sinônimos.

25 Ver “O museu comunitário como processo continuado” (VARINE, 2015, p. 26-37) Disponível em <http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2595/1495>

desenvolvimento²⁶ local, por meio do conhecimento e do uso do patrimônio material e imaterial, cultural e natural. A partir de suas próprias experiências, Varine destaca a importância da participação da comunidade nas tomadas de decisão.

A museologia comunitária – diz ele - preocupa-se em libertar as próprias pessoas da alienação cultural, ou liberar sua capacidade de imaginação ou iniciativa, ou liberar a consciência dos seus direitos de propriedade sobre seu patrimônio, tanto material quanto imaterial (VARINE, 2015, p. 32).

Nessa perspectiva, o museu passou a ser compreendido como uma prática social, como um processo e não um fim; os seus múltiplos sentidos ligados à produção e à ampliação da potência de participação, reflexão, educação, comunicação e pesquisa por parte dos grupos sociais com os quais tem envolvimento, passaram a ser valorizados. Essa perspectiva, nos termos de Waldisa Rússio, implicava, e ainda implica, o abandono da ideia de uma prática museológica *para* a comunidade e a afirmação de uma vivência museológica *com* a comunidade²⁷.

Esse conjunto de ações e abordagens contribuiu para uma nova configuração da museologia no que se refere ao papel social dos museus. Atualmente, alguns setores do campo museológico apresentam, ainda que de modo tímido, alguma sensibilidade em relação aos movimentos sociais e às comunidades populares que encampam as lutas mais radicais. Em nosso entendimento, não é exagero pensar que, por essa via, os museus e os patrimônios culturais possam contribuir para a vitalidade, a manutenção da identidade e o bem viver de determinadas comunidades.

Visando fortalecer as iniciativas museais e promover ações compartilhadas entre os praticantes da Museologia Social, em 2013, foi criada a Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro oriunda de uma iniciativa que data de 2008. A primeira reunião de retomada da referida Rede aconteceu, em outubro, no Museu da República (Ibram/MinC). Estavam presentes professores, pesquisadores, militantes de movimentos sociais, representantes do Sistema Estadual de Museus (SIM-RJ/SEC-RJ), do Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), de diversas instituições culturais não governamentais e de grupos informais comprometidos com um fazer museológico comprometido com a museologia social.

O objetivo da Rede é criar condições de cooperação e de troca de

26 No mundo contemporâneo a ideia de desenvolvimento está em crise e já não tem sustentação. Não precisamos de um novo modelo de desenvolvimento, mas sim, de uma alternativa para o desenvolvimento. A articulação entre a museologia social e o bem viver está em curso. Oxalá! Está articulação produza bons resultados.

27 Ver RÚSSIO, Waldisa. Texto III. In: ARANTES, Antônio Augusto. *Produzindo o passado*. São Paulo: Brasiliense. 1984, p.59-64.

experiências. Os encontros da Rede são bimestrais e sempre na sede de um dos integrantes, com o objetivo de estimular os intercâmbios. No dia 27 de junho de 2015, a Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro realizou uma reunião de trabalho no Centro Cultural Cartola, discutindo o mapeamento e diagnóstico dos projetos de museologia social do estado, a partir dos Pontos de Memória. A Rede assume como compromisso a valorização da museodiversidade e a luta contra a reprodução da exclusão.

O Museu da Maré e o Museu de Favela (MUF) também fazem parte, de maneira atuante, da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro.

O Museu da Maré foi inaugurado em 2006, contando com a presença do Ministro da Cultura Gilberto Gil. Trata-se, a rigor, do primeiro museu brasileiro localizado em uma favela, criado e administrado pela própria comunidade. O museu está sediado na Maré, na Avenida Guilherme Maxwel, número 26, em um galpão cedido pelo Grupo Libra de Navegação²⁸, desde 2004, para o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). O museu surgiu do desejo dos moradores de ter um local que propiciasse a reflexão e a ação sobre as suas próprias referências e que também servisse como um espaço de encontro. Foi nessa perspectiva que o museu foi criado com a participação de moradores e ex-moradores que fundaram o CEASM, com auxílio de apoiadores, entre os quais encontravam-se professores universitários e profissionais do Iphan.

Outro exemplo de instituição localizada em uma favela carioca e fundada pela comunidade é o Museu de Favela, criado em 2008. Em 2012, o Museu apresentou, no livro intitulado *Circuito das Casas-telas – Caminhos de vida no Museu de Favela*, a memória de seu território museal: uma galeria a céu aberto. Além da descrição da estratégia museológica escolhida para desenvolver o projeto, o livro foi desenvolvido pelo colegiado de diretores de 2011 a 2013, que contava com Antonia Soares como diretora de redes, Josy Manhães diretora de comunicação, Katia Loureiro diretora administrativo-financeira, Márcia Souza diretora cultural, Rita de Cássia diretora social e Sidney Silva como diretor de captação de recursos.

O Museu de Favela localiza-se nas comunidades do Pavão - Pavãozinho - Cantagalo e se coloca como uma aventura museal construída de maneira colaborativa. A estratégia museológica e os imaginários acionados pelo MUF defendem que cada circuito seja um caminho de cidadania e dignidade de vida. O museu desenvolve pesquisa, registro de memórias, estimula a formação de negócios criativos por parte dos moradores a

28 Com a entrada do Exército brasileiro no Complexo da Maré, o Grupo solicitou a devolução do imóvel. Um conjunto de ações, em diferentes instâncias, foi iniciado para breçar ou adiar a remoção do museu, mas, até o momento, a sua permanência no endereço citado ainda é incerta.

partir da identificação de saberes e fazeres, além de promover diferentes expressões artísticas.

As casas-tela são instalações de arte em pintura graffiti nas fachadas de algumas casas dentro de três circuitos, que contam a história de ocupação das três favelas, ao longo das diferentes possibilidades de trajeto. Foram colhidos depoimentos dos moradores dessas casas-telas como testemunho do modo de vida nessa comunidade. Vale ressaltar que o graffiti é uma forma de expressão artística bastante valorizada pelo MUF, um de seus fundadores e presidente da primeira diretoria, foi Carlos Esquivel Gomes da Silva, o ACME, um dos pioneiros do graffiti carioca e bastante conhecido no Brasil pelo seu trabalho com tinta e spray. ACME e Rita de Cássia foram os responsáveis pela idealização da galeria a céu aberto. O trabalho foi viabilizado pela equipe do MUF em parceria com 25 artistas.

As experiências museais anteriormente referidas guardam entre si, semelhanças e diferenças. Podemos dizer que estamos diante de instituições vinculadas às práticas e reflexões da denominada Museologia Social e podemos dizer que estas instituições estão em processo, em mudança e continuam provocando mudanças.

IV – Considerações finais

O texto que aqui se apresenta buscou examinar a trajetória de construção do Museu do Samba a partir das experiências do Centro Cultural Cartola e do registro do samba do Rio de Janeiro e suas diferentes matrizes como patrimônio cultural brasileiro. De modo delicado e sensível, buscou-se explicitar a imaginação museal de Nilcemar Nogueira, neta de Dona Zica e Cartola, líder comunitária e diretora do Centro Cultural Cartola.

A pesquisa desenvolvida indica que Nilcemar Nogueira tem consciência de sua memória pessoal e da importância e do valor de sua memória familiar, especialmente de seus avós, e da articulação dessa memória com o samba carioca. Foi essa consciência que possivelmente a permitiu formular e conduzir um projeto para a criação do Museu do Samba. Como sugere Gilberto Velho, sem a consciência de “indicadores básicos de um passado que produziu as circunstâncias do presente”, “seria impossível ter ou elaborar projetos” (2003, p.101). O projeto, ainda segundo Gilberto Velho, é expresso através do discurso e admite a existência do outro.

O caminho percorrido pelo Centro Cultural Cartola, dedicado à preservação da memória do samba no Rio de Janeiro, de maneira comprometida e profissional, testemunha a favor de que o projeto de referência “é instrumento básico de negociação da realidade com outros atores,

indivíduos ou coletivos” e que ele existe “como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações para o mundo” (VELHO, 2003, p.103).

O Centro Cultural Cartola, com apoio da Secretaria Estadual de Cultura, por meio da Superintendência de Museus, inaugurou, em meados de 2013, o Museu do Samba. Ainda que o Centro Cultural Cartola não tenha surgido com a perspectiva de dar origem ou mesmo de tornar-se Museu do Samba, sua trajetória, atuação e articulações apontaram para esse caminho.

O Centro Cultural Cartola, incluindo o Museu do Samba, na constante ampliação de sua atuação, relaciona-se com públicos diversos: sambistas, pesquisadores, turistas, fãs do Cartola, professores, comunidade local, estudantes, imprensa, governo, apoiadores, patrocinadores e outros. A instituição envolveu em suas ações, no ano de 2014, por exemplo, aproximadamente 10 mil pessoas. Pode-se dizer que o Museu do Samba é ao mesmo tempo um lugar de memória e de esquecimento, um território de poder e de resistência, uma arena de vivência e de representação, um canto propício à celebração da vida e à salvaguarda do samba do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Álea Santos de. A patrimonialização do imaterial: um estudo de caso do samba carioca. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2013.

ARAÚJO, Helena Maria Marques. *Museu da Maré: entre educação, memórias e identidades*. Tese (Doutorado em Educação). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. *Memória e Família: Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 2, n. 3, p. 29-42, 1989.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editorial Nacional, 2011.

CADERNOS do CEOM / Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina Vol.27 , n.41, Chapecó: Unochapecó, 2015, p. 11-22, p. 26-37, p. 415-420, p. 423-427. Disponível em: <http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/issue/view/168/showToc> Acessado 16 de julho de 2015.

CENTRO CULTURAL CARTOLA. Relatório Projeto implementação pontão de memória do samba carioca. Rio de Janeiro, 2010. Documento não publicado e em posse da instituição.

CENTRO CULTURAL CARTOLA. Disponível em <http://www.cartola.org.br/> Acessado em 05 de maio 2014.

CHAGAS, Magda de Souza. *Chamei a morte para a roda ela quis dançar ciranda, mudança: estudo descritivo do processo de cuidar diante da finitude*. Tese (Programa de Pós-graduação da Clínica Médica da Faculdade de Medicina) - Universidade federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

CHAGAS, Mário de Souza. *A imaginação Museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2003.

_____ e GOUVEIA, Inês. Museologia Social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). In: CADERNOS do CEOM / Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina Vol.27 , n.41, Chapecó: Unochopecó, 2015, p. 9-22. CONSTANT, Flávia M. *Tantinho, memória em verde e rosa: estudo do processo de construção de uma memória da favela da Mangueira*. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação Histórica, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2007.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Editora Paz e Terra. São Paulo, 1999..

GOMES, Maria Paula Cerqueira e MERHY, Émerson Elias(Orgs.), *Pesquisadores IN-MUNDO: um estudo da produção do acesso e barreira em saúde mental*. Porto Alegre: Rede UNIDA, 2014.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio com categoria de pensamento. In. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, p.25-33, 2003.

GUARNIERI, Waldisa. Museologia e Museu. in BRUNO, M. *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. Vol1. 978-85-99117-59-0, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro-11. Ed.-Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IPHAN. Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3962>> Acesso em: 23 de dez. de 2013.

IPHAN. Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, sambanredo (IPHAN Dossiê;10). Brasília, DF, 204 p, 2014.

MACEDO, Gisele. *A Força Feminina do Samba*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2007.

MONTEIRO, D. *Divino Cartola: uma vida em verde e rosa*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2012.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Coleção Biblioteca Carioca. 2ª edição, p.85-107, 1995.

MOUTINHO, Mário. *Museus e Sociedade: Reflexões sobre a função social do Museu*. Cadernos de Patrimônio. Monte Redondo, 1989.

_____, Definição Evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão”. In: CADERNOS do CEOM / Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina Vol.27 , n.41, Chapecó: Unochapecó, 2015, p. 423-427.

MUSAS Revista Brasileira de Museus e Museologia n 4, 2009, p.4-5 Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/musas20120327.pdf> acessado em 15 de julho de 2015.

NOGUEIRA, Glória Regina do Nascimento. Entrevista concedida à Rondelly Soares Cavulla, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 2014.

NOGUEIRA, Nilcemar. Entrevista concedida à Rondelly Soares Cavulla, Rio de Janeiro, 30 de maio de 2014.

_____, Nilcemar. *O Centro Cultural Cartola e o Processo de Patrimonialização do Samba Carioca*. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Instituto de Psicologia: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

_____, Nilcemar. Museu da Imagem e do Som. “Depoimentos Para a Posteridade”, realizado para a série especial “Memória MIS”, 2013.

_____, Nilcemar. – *De dentro da cartola: a poética de Angenor de Oliveira*. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas (RJ), 2005.

NOGUEIRA, Pedro Paulo. Entrevista concedida à Rondelly Soares Cavulla. Rio de Janeiro, 29 de maio de 2014.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993. Disponível em: < <http://www.pucsp.br/projeto-historia/downloads/revista/PHistoria10.pdf> >. Acesso em: 19 dezembro de 2014.

PHL. Personal Home Library. Disponível em:<<http://www.elysio.com.br/>>. Acesso em: 23 de dezembro de 2013.

PINTO, Rita de Cássia S.; SILVA, Carlos Esquivel G. da; LOUREIRO, Kátia A. S. (Orgs.). *Circuito das Casas Tela, caminhos de vida no Museu de Favela*. Rio de Janeiro: Museu De Favela, 2012.

SILVA, M. T., FILHO A. L. O. *Cartola: tempos idos*. Rio de Janeiro, Gryphus, 2003.

VARINE, Hugues. O museu comunitário como processo continuado. In: CADERNOS do CEOM / Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina Vol.27 , n.41, Chapecó: Unochapecó, 2015, p. 25-35.

VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.