

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA

ALICE BARBOZA SAMPAIO

Patrimônio Imaterial e Musealização na América Latina

VERSÃO REVISADA

São Paulo
2019

ALICE BARBOZA SAMPAIO

Patrimônio Imaterial e Musealização na América Latina

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof. Dr^a Marília da Silva Franco

São Paulo
2019

Nome: SAMPAIO, Alice Barboza

Título: Patrimônio Imaterial e Musealização na América Latina

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. 1: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. 2: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. 3: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto de uma trajetória pessoal e profissional que se sustenta em pilares diversos. É uma consequência de todos os professores, autores, artistas, amigos que me inspiraram a seguir a defesa dos direitos humanos como único caminho possível para a vida em sociedade. Bem como daqueles que me ensinaram que a cultura, como interação do ser humano com a realidade, é o meio através do qual encontramos nosso lugar na sociedade e nossa satisfação e autorrealização diante da vida. E que zelar pela cultura é zelar pela vida humana em toda a sua multiplicidade de significados.

Agradeço à família que vida me deu: à Denize, minha mãe; e a Larissa, minha irmã. Que sempre me apoiaram em minhas escolhas profissionais e compreenderam a importância que meu trabalho tem na minha vida pessoal e o quanto ambos estão entrelaçados. E a toda paciência que elas tiveram e apoio que me deram nesse percurso.

À minhas orientadoras Elizabete Mendonça e Marília Franco que acompanharam o processo de desenvolvimento dessa dissertação em suas dificuldades e conquistas.

E como nenhum conhecimento se constrói sozinho, agradeço também a todos aqueles que vieram antes de mim, os que embasaram as reflexões deste trabalho e aqueles que me inspiraram a seguir esse caminho.

RESUMO

SAMPAIO, Alice Barboza. **Patrimônio Imaterial e Musealização na América Latina**. 2019. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

As reflexões em torno do Patrimônio Imaterial são decorrentes de uma mudança na compreensão dos conceitos de patrimônio e cultura. As narrativas patrimoniais, a partir de então, voltam-se à valorização da diversidade cultural, e a compreensão de cultura passa a ser entendido como o campo de elaboração de signos e sentidos por uma comunidade ou um grupo. Nesse contexto, a Salvaguarda dos bens de natureza imaterial, frequentemente, se dá por meio do processo de Musealização desses bens, sendo possível observar que, na América Latina, existem similitudes na maneira de se trabalhar a Musealização dos bens imateriais. Assim, o presente trabalho tem por objetivo analisar como o processo de Musealização é apropriado como estratégia de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, visando verificar as associações e divergências na articulação dos processos de Patrimonialização e Musealização dos bens de natureza imaterial. Para tanto, foram analisadas as experiências do Museu de Folclore Edison Carneiro, no Brasil, e do Museu Nacional de Culturas Populares, no México. O trabalho parte, ainda, de uma compreensão da Musealização enquanto cadeia de processos de caráter infocomunicacional; de uma compreensão de Cultura enquanto campo em que os sujeitos elaboram os signos e símbolos, bem como a significação das estruturas sociais. Compreendendo a ideia de Patrimônio Imaterial como conjunto de expressões, tradições e saberes, que estão na base das identidades das comunidades, e que são transmitidos de geração em geração, o presente trabalho se caracteriza enquanto pesquisa básica, uma vez que busca preencher uma lacuna no conhecimento, e se estrutura enquanto pesquisa bibliográfica.

Palavras-chave: Musealização. Museu. Patrimonialização. Patrimônio Imaterial. América Latina

ABSTRACT

SAMPAIO, Alice Barboza. **Intangible Heritage in Latin America**. 2019. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

The reflections related to the Intangible Heritage arise from a change in the comprehension of the concepts of heritage and culture. The heritage narratives turn to a cultural diversity's appreciation, and the culture's comprehension starts to be understood as a field of elaboration of signs and meanings by a community or a group. In this context, the Safeguarding of the intangible cultural heritage often happens through a Musealization process, and it is possible to observe that in Latin America there are similarities in the way they usually tackle this issue. Therefore, this research intends to analyze how the Musealization process is appropriate as a strategy of the Safeguarding of Intangible Heritage, aiming to verify the associations and deviations in the processes of Patrimonialization and Musealization of intangible assets. Thus, we analyze the experiences of the Museum of Folklore Edison Carneiro, in Brazil, and the National Museum of Popular Cultures, in Mexico. Furthermore, this study sets out to an understanding of Musealization as a chain of infocommunicational processes, as well as a comprehension of Culture as a field in which the subjects elaborate not only the signs and symbols, but also the meaning of the social structures. We understand the Intangible Heritage as a set of expressions, traditions, and knowledge that are the foundation of the communities' identities, and that are transmitted from generation to generation. This work is characterized as basic research since it aims to fulfill a gap knowledge and it structures itself as a bibliographical research.

Key words: Musealization. Museum. Patrimonialization. Intangible Heritage. Latin America.

RESUMEN

SAMPAIO, Alice Barboza. **Patrimônio Imaterial e Musealização en América Latina**. 2019. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Las reflexiones al rededor del concepto del Patrimonio Inmaterial son decorrientes de un cambio en la comprensión de los conceptos de patrimonio y cultural. Las narrativas patrimoniales, entonces se vuelven a valorización de la diversidad cultural, y una comprensión de cultura como campo de elaboración de signos y sentidos por una comunidad o por un grupo. En ese contexto, la Salvaguardia de los bienes de naturaleza inmaterial frecuentemente ocurre por medio del proceso de Musealización de esos bienes, siendo posible observar que en América Latina existen similitudes en la manera de se trabajar la Musealización de los bienes inmateriales. Así, el presente trabajo tiene por objetivo analizar cómo el proceso de Musealización es apropiado como estrategia de Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, visando verificar las asociaciones y divergencias en la articulación de los procesos de Patrimonialización y Musealización de los bienes inmateriales, para tanto, fueron analizadas las experiencias del Museo de Folclore Edison Carneiro, en Brasil, y del Museo Nacional de Culturas Populares, en México. El trabajo parte, aún, de una comprensión de la Musealización como cadena de procesos de carácter infocomunicacional; de una comprensión de Cultura como el campo en que los sujetos elaboran los signos y símbolos, tal como la significación de las estructuras sociales. Comprendiendo la idea de Patrimonio Inmaterial como conjunto de expresiones, tradiciones y saberes, que están en la base de las identidades de las comunidades, y que son transmitidos de generación en generación. El trabajo se caracteriza como pesquisa básica una vez que busca llenar una brecha del conocimiento, y se estructura como pesquisa bibliográfica.

Palabras clave: Musealización. Museo. Patrimonialización. Patrimonio Inmaterial. América Latina.

LISTA DE SIGLAS

CDFB: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
CEMA: Conselho para a Promoção da Música e das Artes
CNFCP: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CNRC: Centro Nacional de Referência Cultural
CONACULTA: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
CRIM: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
DGCPI: Dirección General de Culturas Populares
DPI: Departamento do Patrimônio Imaterial
INAH: Instituto Nacional de Antropología e História
INBA: Instituto Nacional de Bellas Artes
INI: Instituto Nacional Indigenista
INRC: Inventário Nacional de Referência Cultural
IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MFEC: Museu de Folclore Edison Carneiro
MinC: Ministério da Cultura
MNCP: Museu Nacional de Culturas Populares
PCI: Patrimônio Cultural Imaterial
PHC: Programa das Cidades Históricas
PNPI: Programa Nacional do Patrimônio Imaterial
SEC: Secretaria de Educação e Cultural
SEP: Secretaria de Educación Pública
SIC: Sistema de Información Cultural
SPHAN: Serviço/ Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2 MUSEALIZAÇÃO E PATRIMÔNIO IMATERIAL: BREVE DESENVOLVIMENTO CONCEITUAL	15
2.1. Patrimônio e Patrimônio Imaterial: breve desenvolvimento dos conceitos	15
2.2. Musealização e Patrimonialização	31
3 POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O PATRIMÔNIO IMATERIAL	41
3.1. Políticas Públicas para a Cultura e Patrimônio: breve histórico do panorama internacional	41
3.2. Políticas Públicas para a Cultura e Patrimônio Imaterial: o contexto mexicano	52
3.3. Políticas Públicas para a Cultura e Patrimônio Imaterial: o contexto brasileiro	72
4. OS MUSEUS E O PATRIMÔNIO IMATERIAL	91
4.1. Os Museus, o Patrimônio Imaterial e o compromisso com a sociedade	91
4.2. Museu e Patrimônio Imaterial no México: O Museu Nacional de Culturas Populares	97
4.3. Museu e Patrimônio Imaterial no Brasil: O Museu de Folclore Edison Carneiro	106
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	121

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação busca analisar a contribuição do processo de musealização como forma de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial na América Latina, através das experiências do Brasil e do México. Compreendendo os museus como instituições centrais na conformação das políticas públicas para o patrimônio imaterial, serão analisadas aqui a atuação de duas instituições de caráter nacional: o Museu Nacional de Culturas Populares, no México, e o Museu de Folclore Edison Carneiro, no Brasil. Por se tratarem de museus de caráter nacional e, como tal, inseridos nas ações do Estado para a cultura, é possível entender sua participação na conformação das políticas públicas através de um duplo viés: primeiro, quando efetivamente inserido em um programa de política pública desenhado para a valorização e salvaguarda dos bens de natureza imaterial. E, segundo, quando a atuação do museu sobre o patrimônio imaterial é uma iniciativa da instituição, apesar de a política pública nacional não necessariamente estruturar sua atuação nesse sentido. Assim, observa-se uma dupla importância das instituições museais, seja como braço de uma política pública, seja como criador de uma nova forma de atuar sobre esse Patrimônio.

Este trabalho é um desenvolvimento da pesquisa iniciada em 2015 “Museu e Programa Nacional do Patrimônio Imaterial: estudo sobre as estratégias de articulação entre os processos de patrimonialização e musealização no cenário das políticas públicas de salvaguarda dos bens registrados”, desenvolvido no âmbito do Grupo de Estudo e Pesquisas em Museologia, Conhecimentos Tradicionais e Ação Social (GEMCTAS-UNIRIO), vinculado ao Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e de Documentação em Museus (NUGEP¹), ambos vinculados à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Paralelamente, foi fator de inquietação para este trabalho o intercâmbio realizado para a Universidade de Guadalajara, no México, entre 2014 e 2015. Tempo durante o qual foi possível ter contato com o pensamento crítico e decolonial latino-americano, com o Museu Nacional de Culturas Populares e, também com o trabalho de teóricos e profissionais vinculados à temática das culturas populares como Guillermo Bonfil Batalla, Maya Perez Ruiz, Lourdes Arizpe, entre tanto outros. Nesse sentido, foi mais especificamente o contato com os museus e a forma de trabalhar o patrimônio, os conhecimentos tradicionais, Patrimônio Imaterial, bem como, o entrelaçamento destas áreas, que despertaram a inquietação sobre o paralelo entre a Musealização do Patrimônio Imaterial no Brasil e no México. Dessa experiência surge a inquietação a respeito da relação entre Museus e

1 <http://www.unirio.br/nugep/o-nugep>

Patrimônio Imaterial na América Latina. O que se buscava era pensar essa relação, não apenas através de um estudo comparativo entre os países, mas também por meio de um referencial teórico que pense a América Latina através de um olhar não eurocêntrico.

O campo dos Museus, da Museologia e do Patrimônio como se estrutura hoje é, em muito, herdeiro da modernidade como concebida pela Europa e especialmente pela França. Nesse sentido, se faz necessária uma reflexão a respeito do entrecruzamento de ditos conceitos a partir da realidade latino-americana. Exige, ainda, a revisita sobre o papel dos Museus e do Patrimônio, bem como de seus usos sociais. O reconhecimento do Patrimônio Imaterial, por sua vez, está relacionado também com uma ampliação dos conceitos de patrimônio e cultura, que, na segunda metade do século XX, passam a ser pensados a partir de sua função de estruturadores das relações sociais e simbólicas dentro de uma dada comunidade. Essas mudanças são responsáveis por uma reflexão a respeito das limitações dos conceitos de patrimônio utilizadas até então. De forma que, atualmente, compreende-se o Patrimônio Imaterial como o conjunto de “práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas [...] que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural” (UNESCO, 2003).

Tratar a temática dos Museus e do Patrimônio Imaterial na América Latina implica, ainda, pensar os processos de Musealização e de Salvaguarda do Patrimônio dentro da discussão a respeito das implicações da Modernidade no contexto latino-americano. Dessa forma, o debate possui particularidades que demandam uma reflexão específica, tanto sobre os campos teóricos, quanto sobre as práticas das instituições museus sobre o Patrimônio Imaterial. Busca-se, assim, compreender de que maneira a Museologia e os Museus podem, em sua atuação e debate, contribuir para a temática do Patrimônio Imaterial, cumprindo assim com seu papel social.

Dessa forma, busca-se também refletir nesse trabalho as compreensões de modernidade, identidade, colonialidade, cidadania, direitos culturais, para compreender de que maneira esses conceitos perpassam o papel dos Museus, da Museologia e do Patrimônio, bem como as Políticas Públicas para esses setores. A noção de modernidade é concebida pela Europa como um momento histórico no qual passa-se a valorizar a razão e o conhecimento científico como a forma válida de se chegar à verdade – em realidade, o pensamento eurocêntrico equivale razão e verdade como uma mesma coisa. Enrique Dussel, nesse sentido, trabalha em seu texto, *Europa, Modernidade e Eurocentrismo*, a existência de duas compreensões de Modernidade. A primeira delas difundida pela Europa, segundo a qual a Modernidade diz respeito a uma busca pela razão e pelo desenvolvimento. Esse processo teria

como marcos históricos e conceituais a Reforma, a Ilustração e a Revolução Francesa. Para Dussel, no entanto, tal interpretação é eurocêntrica uma vez que “indica como pontos de partida para a Modernidade fenômenos intra-europeus, e seu desenvolvimento posterior necessita unicamente Europa para explicar o processo” (DUSSEL, 2005, p. 27). Para o autor, a dominação da América implementada pela Europa Latina (Portugal e Espanha), em 1492, é determinante para o início do sistema-mundo moderno. De forma que, todos os acontecimentos que se dão posteriormente na Europa são consequência da mudança do eixo mercantil que se dá do Mediterrâneo para o Atlântico, de maneira que esta “*Europa Moderna*, desde 1492, ‘centro’ da História Mundial, constitui, pela primeira vez na história, a todas as outras culturas como sua ‘periferia’.”(grifo do autor. DUSSEL, 2005, p. 27). Anibal Quijano complementa ainda esse entendimento e destaca que a conquista da América inicia “un entero universo de nuevas relaciones materiales y intersubjetivas. [De manera que] a partir de América un nuevo espacio/tiempo se constituye, material y subjetivamente: eso es lo que mienta el concepto de modernidad” (QUIJANO, 2000, p. 206). O entrecruzamento desses autores nos permite uma compreensão da realidade histórica da América Latina através de uma visão do processo que parte da realidade latino-americana e com o objetivo de melhor compreender a dita realidade.

É no contexto da Modernidade como proposta pela Europa que os Museus se estruturam como um espaço de conhecimento e de preservação do saber. Simultaneamente a esse processo, o Patrimônio passa então a ser considerado pelo Estado Nação moderno como a representação da identidade nacional – e por muitas vezes confundido com a identidade em si. Os Museus e o Patrimônio passam então a serem entendidos como instrumentos para a construção da identidade nacional em meio à população; instrumentos de “educação” e de “construção do cidadão moderno civilizado”. Tanto dentro do Estado-Nação, quanto entre Estados, o campo dos Museus e do Patrimônio estiveram por muito tempo a serviço dos processos de dominação implementados pelo Estado Moderno nos moldes europeus.

Walter Mignolo pontua que o processo colonial implementado desde Europa sobre o restante do globo costuma não ser diretamente vinculado com a Modernidade. No entanto, na obra *La Idea de América Latina*, o autor desenvolve uma reflexão a esse respeito com o objetivo de explicitar que a colonialidade e a modernidade são, na verdade, duas faces de um mesmo processo histórico:

El “descubrimiento” de América y el genocidio de esclavos africanos e indígenas son parte indispensable de los cimientos de la “modernidad”, una parte más significativa que la Revolución Francesa y la Revolución

Industrial. Más aún, son la cara más oculta, la más oscura de la modernidad: la “colonialidad”. Por lo tanto implica comprender cómo nació Occidente y cómo se fundó el orden mundial moderno. (MIGNOLO, 2007, p.18).

De tal maneira que não pode existir Modernidade sem Colonidade. O acúmulo de capital que se dá na Europa e que financia a Revolução Industrial é consequência da exploração de materiais e vidas humanas na América Latina. Mignolo desenvolve ainda a diferenciação entre Colonidade e Colonialismo. De forma que, para o autor:

El colonialismo tiene distintas ubicaciones geográficas e históricas. La colonialidad, en cambio, es la matriz subyacente de poder colonial que siguió existiendo en Estados Unidos, América del Sur y el Caribe después de la independencia. (MIGNOLO, 2007, p. 92).

A colonialidade, portanto, é a dominação intelectual e imaginativa que se dá na América mesmo depois da independência política. É, também, a dependência e a dominação econômica que impede a autonomia dos países “independizados”. Para o autor, é o que impede a América Latina de visualizar sua realidade e seu futuro desde um ponto de vista que não o eurocêntrico.

Abandonar os paradigmas eurocêntricos e identificar a América Latina a partir da sua realidade enquanto ex-colônia é um desafio ainda extremamente atual para as ciências sociais – e para a Museologia – que se proponham a pensá-la a partir de um outro paradigma que não o da Europa. Repensar e questionar o papel das ciências sociais nesse contexto é de extrema importância, uma vez que o surgimento de ditas ciências se dá em um momento histórico em que a Europa buscava diferenciar-se enquanto sociedade moderna ocidental através de um domínio das ciências em todas as disciplinas e da equivalência entre ciência e verdade (LANDER, 2005). Edgardo Lander problematiza essa relação, entendendo que:

[...] em todo o mundo ex-colonial, as ciências sociais serviram mais para o estabelecimento de contrastes com a experiência histórica universal (*normal*) da experiência europeia (ferramentas neste sentido de identificação de carências e deficiências que *têm* de ser superadas), que para o conhecimento dessas sociedades a partir de suas especificidades histórico-culturais. (LANDER, 2005, p. 14).

Desconectar as ciências sociais do paradigma eurocêntrico e localizá-las dentro do âmbito da crítica decolonial, se mostra essencial para repensar as possibilidades libertárias para a América Latina. A mudança de paradigmas é essencial para uma nova compreensão da América Latina e para a construção de um projeto decolonial. Essa mudança de paradigma está presente em diversos autores do pensamento social contemporâneo latino-americano.

Trata-se objetivamente da decolonização do pensamento e da construção de uma epistemologia que seja efetivamente capaz de compreender e explicar os fenômenos e as realidades latino-americanas.

No campo da Museologia e do Patrimônio, desde a segunda metade do século XX, vem se estruturando uma significativa reflexão a respeito dos usos do Patrimônio e da função – e compromisso – social dos Museus, tema que tem sido objeto de estudo de diversos profissionais de ambos os campos. É importante, ainda, destacar que a América Latina – e os demais países periféricos, como um todo – tiveram grande protagonismo na construção de novos referenciais que dessem conta da amplitude do campo do Patrimônio pensado nesses termos. Atualmente, tanto a Museologia como o Patrimônio têm como prioridade absoluta a valorização do ser humano e sua prioridade sobre as “coisas”. As mudanças na concepção de Patrimônio que vão abrir espaço para a estruturação do conceito de Patrimônio Imaterial como compreendemos hoje é resultante de uma mudança na concepção de Cultura.

Até segunda metade do século XX, a compreensão de cultura se restringia aos bens e manifestações da cultura erudita. A partir desse momento, passa-se então a entendê-la enquanto o campo no qual os seres humanos constroem significados de forma coletiva. Paralelamente a isso, altera-se também a concepção de Patrimônio, que vai sendo desvinculada da ideologia francesa do nacionalismo, na qual o Patrimônio era visto como formador da identidade nacional, para vincular-se a ideia de *direitos culturais*. A Cultura passa então a ser vista como um direito básico de todos os seres humanos, bem como a participação do indivíduo na construção e gestão do Patrimônio Cultural. O campo do Patrimônio atualmente entende como sendo sua função a valorização da diversidade cultural humana e seu compromisso com a garantia dos direitos culturais. O Patrimônio, de maneira institucional, cumpre seu papel ao contribuir para a manutenção das diversas realidades humanas e salvaguardá-las como forma de combate à intolerância e ao preconceito.

A discussão a respeito da relação entre a trajetória da Museologia e do Patrimônio e seu entrecruzamento com a Modernidade, no entanto, não se esgota com a existência de ditos referenciais teóricos e compromissos institucionais. A partir do momento em que se reconhecem as dinâmicas sociais, como consequência de um mundo em conflito, bem como a cultura enquanto universo simbólico de uma população, se faz necessário entendê-la também como um espaço *de* disputa e *em* disputa. A Museologia e o Patrimônio, ao se dedicarem ao campo de ditas relações simbólicas, precisam constantemente reposicionarem-se diante de tal realidade.

A partir desse referencial teórico que a presente dissertação busca trabalhar o papel

dos Museus e da Museologia na Salvaguarda do Patrimônio Imaterial na América Latina. Nesse sentido, no capítulo 2 *Musealização e Patrimônio Imaterial: breve desenvolvimento dos conceitos*, serão trabalhados o histórico e o desenvolvimento dos conceitos de Patrimônio, Patrimônio Imaterial, Musealização e Patrimonialização, destacando a inter-relação entre esses dois procedimentos. No capítulo 3 *Políticas Públicas para o Patrimônio Imaterial*, serão trabalhados a) o histórico das políticas públicas para a cultura e para o patrimônio em âmbito internacional; b) a política pública para o Patrimônio Imaterial no contexto mexicano; c) a política pública para o Patrimônio Imaterial no contexto brasileiro. No capítulo 4 *Os Museus e o Patrimônio Imaterial*, serão analisados a) a relação entre os Museus e o Patrimônio Imaterial, partindo da compreensão de que os Museus têm por princípio compromisso social e sua atuação sobre o Patrimônio Imaterial tem que partir desse princípio; b) a inter-relação entre museus e Patrimônio Imaterial no México, a partir da análise sobre a atuação do Museu Nacional de Culturas Populares; c) a inter-relação entre museus e Patrimônio Imaterial no Brasil, através da análise do Museu de Folclore Edison Carneiro. Para ao final ser possível estruturar reflexões e considerações sobre a análise das experiências e das realidades de ambos.

2 MUSEALIZAÇÃO E PATRIMÔNIO IMATERIAL: BREVE DESENVOLVIMENTO CONCEITUAL

2.1. Patrimônio e Patrimônio Imaterial: breve desenvolvimento dos conceitos

El patrimonio cultural intangible debe entenderse como un concepto dentro de una constelación de ideas.
ARIZPE, 2013

O Patrimônio Imaterial é um conceito envolto em uma rede de ideias as quais perpassam conceitos de identidade, direitos culturais, cidadania etc. Seu reconhecimento e valorização se dão em um momento no qual se buscava ampliar as compreensões a respeito do patrimônio e da cultura – especialmente aquelas que eram utilizadas na execução e definição das políticas públicas culturais. Buscava-se com isso escapar das visões eurocêntricas vigentes em tais compreensões até meados do século XX. É como consequência da busca por ultrapassar as compreensões eurocêntricas² de patrimônio e cultura que, em outubro de 2003, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) realiza em Paris a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial³ definindo nesse momento que:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2003).

O presente capítulo buscará discutir o desenvolvimento dos conceitos de Patrimônio e Cultura para melhor compreender como se chegou ao atual entendimento a respeito do Patrimônio Imaterial. Com esse objetivo, serão tratadas aqui duas concepções de Patrimônio. Uma primeira que relaciona o surgimento do Patrimônio – enquanto conceito – com a Revolução Francesa, o qual foi muito importante para as definições das políticas públicas

2 A Convenção de Salvaguarda de 2003 é um marco nesse compromisso, no entanto, é também uma consequência de uma trajetória que já vinha se estabelecendo nesse sentido.

3 Em 2006, o Brasil promulga a convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial através do Decreto nº 5.753, de 12 de abril de 2006, afirmando que a Convenção “será executada e cumprida tão inteiramente como nela se contém”. O México, por sua vez, ratifica a convenção com a Unesco em 2005.

nesse setor. É uma segunda que entende o Patrimônio como categoria de pensamento, extrapolando, portanto, os limites conceituais da sociedade moderna ocidental, mostrando-se presente em uma infinidade de outros tipos de organizações sociais (GONÇALVES, 2005).

Compreender de que maneira a sociedade moderna entendeu o patrimônio ao longo das décadas se faz importante para entender como os Estados têm constituído seus discursos de nação durante os séculos. Em paralelo, compreender o patrimônio como categoria de pensamento nos permite entender que o discurso do Estado não esgota as possibilidades do campo patrimonial. É justamente do reconhecimento desse não esgotamento que surge o conceito de Patrimônio Imaterial como conhecemos hoje, bem como as demandas pela sua salvaguarda.

Françoise Choay, em *Alegoria do Patrimônio*, entende que a palavra Patrimônio tem sua origem relacionada “às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo. Requalificada por diversos adjetivos (genético, natural, histórico, etc.) que fizeram dela um conceito 'nômade” (CHOAY, 2006, p.11). A autora entende ainda que tal conceito se referia ao “Bem de herança que é transmitido, segundo leis, dos pais e das mães aos filhos” (*Dictionnaire de la langue française* de É. Littré apud CHOAY, 2006, p.11). É nesse sentido que se percebe uma relação muito estreita entre as noções de patrimônio e de propriedade.

No entanto, é no final do século XVIII, com a conformação dos Estados nacionais que o conceito de patrimônio começa a vincular-se com a ideia de nação. A partir desse momento o patrimônio deixa de estar vinculado à propriedade do indivíduo para vincular-se à ideia do “agente coletivo”. O Estado francês como representante do povo, da nação, é o elemento determinante para a caracterização de um bem enquanto patrimônio cultural (LIMA, 2012, p. 34). Estabelecer quais bens conformam o patrimônio histórico e artístico passa então a ser uma prática dos Estados modernos. Através de um processo de seleção – e também por meio dos instrumentos jurídicos criados para tal – os Estados modernos passam a determinar quais bens constituem o patrimônio histórico e artístico nacional. Tendo em consideração seu valor enquanto símbolo da nação, esses bens passam então a serem alvo de medidas de proteção (LONDRES, 2005, p. 11). A construção da identidade nacional passa a estar intimamente relacionada com a estruturação de uma narrativa sobre o patrimônio. Se faz importante destacar, neste ponto, que a narrativa da identidade nacional é anterior à construção desse patrimônio e não o contrário. A narrativa da identidade nacional dá a entender que a busca pelo patrimônio levará a população a um maior conhecimento de seu passado, sua origem, sua identidade, etc., no entanto, é a partir narrativa de nação – ou do projeto nacional de um

determinado Estado – que serão selecionados quais bens melhor representam esse passado. A esse processo Canclini denomina “teatralização do patrimônio”. Segundo o autor:

A teatralização do patrimônio é o esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação a qual deveríamos atuar hoje. Essa é a base das políticas culturais autoritárias. O mundo é um palco, mas o que deve ser representado já está prescrito. As práticas e os objetos valiosos se encontram catalogados em um repertório fixo. Ser culto implica conhecer esse repertório de bens simbólicos e intervir corretamente nos rituais que os produzem. (CANCLINI, 2015, p. 162).

E complementa, ainda, que:

O fundamento “filosófico do tradicionalismo se resume na certeza de que há uma coincidência ontológica entre realidade e representação, entre a sociedade e as coleções de símbolos que a representam. O que se define como patrimônio e identidade pretende ser o reflexo fiel da essência nacional. [...] Celebra-se o patrimônio histórico constituído pelos elementos fundadores, os heróis que os protagonizaram e os objetos fetichizados que os evocam. (CANCLINI, 2015, p.163).

Essa compreensão de patrimônio enquanto uma narrativa de nação é de ampla aceitação entre autores. Entre eles, Reginaldo Gonçalves afirma que:

Intelectuais e políticos nacionalistas acreditam que os patrimônios culturais existem como uma “expressão” de algo mais primordial, isto é, a própria nação, sua história e sua identidade. Esse algo mais primordial, no entanto, somente é acessível por meio da representação, isto é, seu patrimônio cultural. Nesse sentido, a nação existe apenas por meio dos fragmentos que compõem esse patrimônio. É a apropriação do patrimônio cultural que tem como efeito a representação da nação como uma entidade individualizada. (GONÇALVES, 1986, p. 82).

Um debate mais completo a respeito da apropriação do patrimônio pela nação será realizado na discussão sobre o processo de patrimonialização. Por enquanto, o que se busca esclarecer é que a construção da ideia de nação não é posterior ao conhecimento desta sobre si mesma. Ou seja, não é debruçando-se sobre seu patrimônio que a nação descobre sua identidade; mas é a partir do projeto de nação que se constroem as narrativas sobre o patrimônio cultural, como uma consequência das narrativas sobre a identidade de nacional.

Tais reflexões a respeito das funções do patrimônio têm início na segunda metade do século XX, tendo como resultado a ampliação do conceito. Nesse momento, passa-se então a valorizar a relação do patrimônio com a sociedade e a cultura mais do que a seleção e proteção de alguns objetos específicos (LONDRES, 2009).

A expansão conceitual, que se dá a partir desse momento, tem como base o

entendimento de que o patrimônio não pode ser compreendido como um acontecimento exclusivo da modernidade ocidental. Para Reginaldo Gonçalves se faz necessário extrapolar a caracterização do patrimônio exclusivamente enquanto “inventado” ou “construído”, uma vez que “um patrimônio não depende apenas da vontade e decisão políticas de uma agência de Estado nem das iniciativas do mercado” (GONÇALVES, 2007, p. 245). De maneira que:

[...] os “patrimônios culturais” seriam entendidos mais adequadamente se situados como elementos mediadores entre diversos domínios social e simbolicamente construídos, estabelecendo pontes e cercas entre categorias cruciais, tais como passado e presente, deuses e homens, mortos e vivos, nacionais e estrangeiros, ricos e pobres, etc. (GONÇALVES, 2005, p. 16-17).

Nesse sentido, o patrimônio enquanto categoria de pensamento estaria presente nas mais diversas sociedades humanas. O autor entende ainda que esta seja provavelmente “uma categoria extremamente importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana” (GONÇALVES, 2005, p. 17). Para Gonçalves, mais do que uma construção narrativa, os patrimônios têm “ressonância” em meio a uma população, baseando-se, para tanto, no entendimento de Stephen Greenblat:

Por ressonância entendo o poder do objeto exibido de alcançar um mundo maior além de seus limites formais, de evocar em quem os vê forças culturais complexas e dinâmicas das quais emergiu e das quais pode ser considerado pelo espectador como uma metáfora ou simples sinédoque. (GREENBLAT, 1991, p. 250).

Greenblat situa, em oposição as noções de ressonância e de encantamento, pontuando, assim, que: “Por encantamento entendo o poder do objeto exibido de pregar o espectador em seu lugar, de transmitir um sentimento arrebatador de unicidade, de evocar uma atenção exaltada” (GREENBLAT, 1991, p. 250). Dessa forma, a noção de ressonância diz respeito à capacidade de um objeto de remeter às “circunstâncias históricas originais de sua produção e consumo e [permite] analisar a relação entre essas circunstâncias e as nossas” (GREENBLAT, 1991, p. 250); ao passo que o encantamento desloca o objeto de seu contexto histórico e social para exaltar o deslumbramento que esse é capaz de causar, em sua comunicação direta com o observador.

As noções de ressonância e encantamento são extremamente necessárias tanto para se trabalhar o Patrimônio Imaterial quanto para se refletir a função do Museu. A não desassociação entre um determinado bem cultural e seu contexto sociocultural é um dos objetivos centrais da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, da

Unesco. Manter a relação entre esse bem e as pessoas envolvidas em sua produção e reprodução é fundamental para a valorização das práticas e saberes dessas pessoas. Também no campo dos Museus esse debate é extremamente relevante. Tendo em vista que os museus estruturam narrativas a respeito de seu patrimônio, se faz necessário refletir se essa narrativa será estruturada visando a sua potencialidade de ressonância ou de encantamento no diálogo entre objeto e público. Tanto no âmbito do Patrimônio Imaterial quanto no dos Museus, é fundamental respeitar o universo simbólico e social no qual um determinado bem cultural está inserido.

Se faz ainda necessário frisar que a construção da identidade e da memória não ocorre exclusivamente em função da vontade de governantes. Os patrimônios necessitam encontrar ressonância na população, necessitam que sua carga simbólica seja capaz de realizar relações de mediação, seja entre o passado e o presente, entre um indivíduo e a coletividade, entre o símbolo e a vida cotidiana. Nesse sentido Gonçalves destaca que:

Se por um lado construímos intencionalmente o passado, este, por sua vez, incontrolavelmente se insinua, à nossa inteira revelia, em nossas práticas e representações. Desse modo, o trabalho de construção de identidades e memórias coletivas *não* está evidentemente condenado ao sucesso. Ele poderá, de vários modos, não se realizar. (grifo do autor. GONÇALVES, 2005, p. 21).

Gonçalves destaca ainda a ambiguidade presente na categoria de patrimônio. Não nega a existência de uma narrativa oficial para o patrimônio, mas que esse não se esgota nessa narrativa; funciona como mediador, mas está repleto de materialidade; se comunica com o passado, mas precisa encontrar reverberação no presente, etc., e, de maneira concisa, esclarece que:

O que pretendo colocar em foco é precisamente a ambiguidade presente na categoria patrimônio, aspecto definidor de sua própria natureza, uma vez que liminarmente situada entre o passado e o presente, entre o cosmos e a sociedade, entre a cultura e os indivíduos, entre a história e a memória. (GONÇALVES, 2005, p. 20).

Os bens que constituem o patrimônio fazem parte de um sistema simbólico, um sistema de pensamento, que dá coerência à vida cotidiana. No entanto, é necessário também destacar o seu papel na constituição da materialidade da vida, na forma como as pessoas comem, como se vestem, como trabalham, como caminham sobre o mundo. Os patrimônios são elementos de uma ampla rede cultural de signos e significados, que ressoam na população e que também estruturam a vida cotidiana. Dessa forma, os patrimônios “não são apenas 'bons para pensar', mas igualmente fundamentais para se viver a vida cotidiana” (GONÇALVES,

2005, p. 20). Não só bons, como necessários. A estruturação da vida simbólica é essencial na construção de qualquer coletividade humana.

As mudanças na compreensão sobre o patrimônio, que se deram a partir da segunda metade do século XX, estão profundamente vinculadas às mudanças na compreensão de cultura. Os dois termos se desenvolvem de maneira profundamente relacionada. Por esse motivo, algumas pontuações se fazem necessárias para a compreensão da trajetória do Patrimônio Imaterial.

Sob um viés epistemológico, a palavra “cultura”, deriva do verbo latim *colere*, estando relacionada principalmente à ideia de “cultivo” dentro do campo da agricultura – bem como a uma infinidade de outros sentidos –, e se desenvolvendo posteriormente para a noção de cultivo da mente humana (CHAUÍ, 2008; WILLIAMS, 2003; EAGLETON, 2005). Essa compreensão vai se modificando ao longo do tempo, no entanto, é a partir do Iluminismo que se estrutura uma das compreensões mais duradouras da palavra. Nesse momento, a cultura passa a ser compreendida como “o padrão ou critério que mede o grau de civilização de uma sociedade. Assim, a cultura passa a ser encarada como um conjunto de práticas (artes, ciências, técnicas, filosofia, os ofícios) que permite avaliar e hierarquizar o valor dos regimes políticos, segundo um critério de evolução” (CHAUÍ, 2008, p. 55). Eagleton acrescenta ainda que:

Com base em suas raízes etimológicas no trabalho rural, a palavra primeiro significa algo como “civilidade”; depois, no século XVIII, torna-se mais ou menos sinônima de “civilização”, no sentido de um processo geral de progresso intelectual, espiritual e material. Na qualidade de ideia, civilização equipara significativamente costumes e moral: ser civilizado inclui não cuspir no tapete assim como não decapitar seus prisioneiros de guerra. (EAGLETON, 2005, p. 19).

Embora essa visão tenha tido repercussão no início dos estudos da antropologia – e produzido uma série de estudos etnocêntricos e colonialistas –, é dentro da mesma antropologia que se dá a grande mudança que o conceito teve a partir do século XIX (CHAUÍ, 2008; MENESES, 1999). A partir desse momento o conceito se amplia e passa a ser tratado em uma visão mais plural, fala-se então de “culturas”. Cultura, nesse momento, diz respeito aos “modos de vida” das distintas sociedades humanas. De maneira que, nessa compreensão, “a cultura refere-se a estilos de vida particulares, articulados por meio de significados e valores comuns, oriundos de instituições e expressos no comportamento ordinário” (AZEVEDO, 2017, p. 211). Esses conceitos em voga no século XIX se perpetuam pelo início século XX, no que Reginaldo Gonçalves entende como uma desmaterialização da cultura “em

favor de noções mais abstratas, tais como estrutura, estrutura social, sistema simbólico, etc.” (GONÇALVES, 2005, p. 21).

Se em uma origem epistemológica o conceito de cultura remetia ao cuidado com a terra; ao falar-se de cultura como “desenvolvimento humano”, o conceito passa a representar uma diferenciação – e por muitas vezes uma oposição – ao conceito de “natureza”. Os aspectos culturais da sociedade humana eram aqueles aspectos não determinados por fatores naturais, ou biológicos, mas que, por sua vez, também estruturavam a comunidade humana. Essa compreensão de oposição entre natureza e cultura vigorou por muito tempo nas sociedades modernas – tal como mente x corpo; matéria x espírito; razão x emoção, etc. No contexto da modernidade – e a partir da razão iluminista – havia uma hierarquia entre esses conceitos; o ser humano ideal era aquele mais próximo à razão, à mente, à cultura; eram nesses campos que o progresso deveria ser buscado. Ao passo que a natureza, o corpo, a emoção, diziam respeito a aspectos menos evoluídos da humanidade e dos quais a sociedade civilizada deveria se afastar.

É a partir da segunda metade do século XX que o conceito de cultura toma formas mais similares com as atuais. A cultura passa, a partir de então, a não representar mais uma oposição ao conceito de natureza, mas o modo através do qual a comunidade humana interage com essa natureza. E essa interação se dá de maneira simbólica e ritualística. As comunidades humanas têm um modo de comer, um modo de vestir, um modo de plantar, de se socializar com o próximo, e todas essas ações se dão por meio de um modo de agir que representam uma significação de um todo social. De forma que:

“o termo cultura passa a ter uma abrangência que não possuía antes, sendo agora entendida como produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas do trabalho, das formas da habitação, do vestuário e da culinária, das expressões de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais, particularmente os sistemas de parentesco ou a estrutura da família, das relações de poder, da guerra e da paz, da noção de vida e morte. A cultura passa a ser compreendida como o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, o sentido da linha do tempo (passado, presente e futuro), as diferenças no interior do espaço [...], os valores como o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto, instauram a idéia de lei, e, portanto, do permitido e do proibido, determinam o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano (CHAUI, 2008, p. 57).

Uma significativa mudança conceitual se dá nesse momento. Buscava-se, então, compreender a cultura para além da dualidade “matéria x espírito”. Afirma-se a cultura justamente como a interação entre essas dualidades. A cultura é um viver *no* mundo, e não

apesar do mundo. É na interação com a natureza que o ser humano existe, e não para além dela. Nesse sentido, Raymond Williams ao tratar a dualidade entre o “material” e o “espiritual” nos debates sobre cultura, na época, argumenta que “sean cuales fueren los objetivos culturales a los que pueda servir, sus medios de producción son indiscutiblemente materiales” (WILLIAMS, 1982, p.82). O autor reitera, ainda, que:

Se dice con frecuencia, de manera convincente, que los seres humanos entraron en relaciones sociales a medida que fueron usando o transformando el mundo material no-humano. Pero esto no debiera llevar nunca aparejada la implicación (habitual de algunas ramas de la teoría) de que a través del uso y desarrollo de los recursos físicos inherentes y constituidos no se crearon relaciones sociales. Ambas formas de desarrollo son ya evidentes en un estadio evolutivo, y tanto en éste como en el desarrollo social posterior más consistente, los procesos analíticamente separables son, por lo general, inextricable en la práctica (WILLIAMS, 1982, p.82).

Entender o papel da cultura enquanto elemento formador das sociedades humanas é fundamental para compreender o desenvolvimento que o conceito vem tendo no âmbito das políticas públicas. Em consonância com as ideias de Williams e Meneses, Marilena Chauí acrescenta ainda que:

A cultura é a ruptura da adesão imediata à natureza, adesão própria aos animais, e inaugura o mundo humano propriamente dito. [...] A ordem humana, porém, é a ordem simbólica, isto é, da capacidade humana para relacionar-se com o ausente e com o possível por meio da linguagem e do trabalho. A dimensão humana da cultura é um movimento de transcendência, que põe a existência como o poder para ultrapassar uma situação dada graças a uma ação dirigida àquilo que está *ausente*. Por isso mesmo somente nessa dimensão é que se poderá falar em *história* propriamente dita. Pela linguagem e pelo trabalho o corpo humano deixa de aderir imediatamente ao meio, como o animal adere. Ultrapassa os dados imediatos dos sinais e dos objetos de uso para recriá-los numa dimensão nova. A linguagem e o trabalho revelam que a ação humana não pode ser reduzida à ação vital, expediente engenhoso para alcançar um alvo fixo, mas que há um *sentido imanente* que vincula meios e fins, que determina o desenvolvimento da ação como transformação do dado em fins e destes em meios para novos fins, definindo o homem como *agente* histórico propriamente dito com o qual inaugura-se a ordem do tempo e a descoberta do possível (grifos da autora CHAUI, 2008. p. 56-57).

Passar a compreender a cultura enquanto manifestação da vida social é determinante para o entendimento de que as comunidades humanas têm direito à cultura, a qual não pode ser tratada como privilégio de alguns, ou como campo de prioridade secundária dentro das políticas públicas. Essas noções são fundamentais para as mudanças na forma de se compreender a ação do Estado sobre o patrimônio a partir da segunda metade do século XX. Entende-se, a partir de então, que o Estado não pode ser o único gestor da cultura e,

principalmente, que a construção do patrimônio não pode mais se pautar na construção da identidade nacional. De modo que “a ideologia do nacionalismo que, durante dois séculos sustentou as políticas estatais de patrimônio, vem sendo substituída pela noção de direitos culturais como nova forma de legitimar essas políticas” (LONDRES, 2005, p. 71).

A nova compreensão de cultura que entra em voga a partir da segunda metade do século XX é responsável pela compreensão de cultura como direito. E é em alinhamento com essa compreensão que, em 1948, os direitos culturais passam a ser internacionalmente reconhecidos como direitos humanos, quando na Declaração Universal dos Direitos Humanos, a ONU define que:

Art. 22:

Todo ser humano, como membro da sociedade, tem direito à segurança social e à realização, pelo esforço nacional, pela cooperação internacional e de acordo com a organização e recursos de cada Estado, dos direitos econômicos, sociais e culturais indispensáveis à sua dignidade e ao livre desenvolvimento da sua personalidade (ONU, 1948).

A noção de direitos culturais, nesse contexto, se liga à noção de cidadania. Nesse sentido, Maria Cecília Londres vai explicitar, ainda, que:

A noção política de cidadania envolve, atualmente, uma gama diversificada de direitos: direitos políticos (de primeira geração, fundados no valor da liberdade); direitos econômicos, sociais e culturais (de segunda geração, fundados no valor da igualdade); e direitos de solidariedade (de terceira geração, fundados no valor da fraternidade). (LONDRES, 2005, p. 72).

É como consequência dessa ampliação na ideia de cidadania, e também de direitos humanos, que os direitos culturais podem se estruturar como demanda social. Segundo Londres, ainda, esse processo “só se tornou possível depois que a instrução e a educação (essa entendida como *Building*, como formação) passaram a ser consideradas bens necessários a todos e não apenas interesse de alguns” (LONDRES, 2005, p. 73). Para melhor compreender a noção de direitos culturais, a autora parte de uma distinção feita pelo padre dominicano Lebrecht entre bens “compreensíveis” e bens “incompreensíveis”, na qual bens “compreensíveis” são aqueles dos quais se pode prescindir e bens “incompreensíveis” são aqueles indispensáveis à sobrevivência. A autora complementa, então, que para Antônio Candido a noção de direitos culturais considera “bens incompreensíveis não apenas os que asseguram a sobrevivência física de níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual” (CANDIDO, 1989, p. 111 apud LONDRES, 2005, p. 78). A relação entre a cultura, cidadania e democracia, será debatida de maneira mais completa no capítulo sobre o papel das

políticas públicas para o Patrimônio Imaterial. Por quanto, o que se busca esclarecer são algumas noções dos debates a respeito da cultura e do patrimônio que foram fundamentais para o desenvolvimento do conceito de Patrimônio Imaterial, bem como as práticas relacionadas a ele.

O que se faz importante destacar é que as mudanças na concepção de cultura e patrimônio, que ocorrem a partir da segunda metade do século XX, se dão tanto no âmbito conceitual, quanto no das normativas internacionais. A partir de então, passa a existir um amplo debate sobre como agir sobre o patrimônio a partir dessas novas concepções. O instrumento do tombamento, para a preservação do bem patrimonial, se mostra cada vez menos adequado. Torna-se necessário pensar a manutenção do bem, tanto na sua dimensão material quanto na sua dimensão simbólica. Outra questão debatida no âmbito internacional, a partir de então, diz respeito ao caráter elitista e conservador das políticas de patrimônio existentes até então, “uma vez que os critérios adotados para o tombamento terminam por privilegiar bens que referem os sociais de tradição europeia” (LONDRES, 2009, p. 64). Países do Oriente – destacadamente o Japão –, da África e da América Latina, questionaram a Unesco intensamente sobre os critérios para a candidatura de lista do patrimônio mundial. Os países não europeus tinham uma grande dificuldade de inserir na lista bens patrimoniais cuja lógica de preservação não estivesse focada na manutenção física do bem:

Esse movimento é relativamente recente e, na Unesco, é fruto tanto da crítica ao eurocentrismo da noção tradicional de patrimônio histórico e artístico quanto da reivindicação de países e grupos de tradição não europeia, no sentido de serem reconhecidos os testemunhos de sua cultura como patrimônio cultural da humanidade (LONDRES, 2009, p. 64).

O que se buscar esclarecer nesse trabalho é que, por trás do conceito de Patrimônio Imaterial adotado hoje, existe uma trajetória de debates, reflexões e práticas que sustentam o conceito e dão estrutura para sua definição, tanto quanto para as ações sobre esses bens. E que, internacionalmente, vão culminar na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, da Unesco, de 2003.

Ainda no âmbito das normativas internacionais, Arizpe (2013) e Carvalho (2011) destacam, ainda, a importância da Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (Mondiacult), realizada no México, em 1982, para os debates acerca do Patrimônio Imaterial. Segundo Arizpe (2013), a Conferência estabelece internacionalmente um conceito de trabalho baseado em uma noção antropológica de cultura. A Conferência entende a cultura como “o conjunto de traços distintivos espirituais, materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam

uma sociedade e um grupo social” e que ela engloba “os modos de vidas, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, tradições e crenças” (IPHAN, 1985).

Outro aspecto importante da Mondiacult é o de evidenciar a dimensão cultural do desenvolvimento, destacando que “é indispensável humanizar o desenvolvimento”, que o objetivo do desenvolvimento do ser humano “não é a produção, o lucro ou o consumo per se, mas a sua plena realização individual e coletiva e a preservação da natureza”, e enfatiza que “o homem é o princípio e o fim do desenvolvimento” (IPHAN, 1985). A noção de desenvolvimento direcionado para plena realização do ser humano é uma ideia central para as bases da atuação sobre o Patrimônio Imaterial no âmbito das Políticas Públicas. Tanto Arizpe (2013) quanto Carvalho (2011) destacam que é na Mondiacult que, pela primeira vez, se utiliza o termo “não-material” para referir-se ao patrimônio cultural.

Arizpe (2013) e Aikama (2004) nos falam ainda das tentativas de definição do conceito de Patrimônio Imaterial que antecedeu a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 2003. Noriko Aikama, em *Visión Histórica de la Preparación de la Convención Internacional de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial*, pontua que, como parte dos preparativos para a Convenção, foi realizada em 2001, em Turim, a Mesa Redonda Internacional sobre o Patrimônio Cultural Imaterial, cujo objetivo era elaborar possíveis definições de Patrimônio Imaterial, bem como os objetivos da Convenção enquanto instrumento normativo (AIKAMA, 2004). A autora explica, ainda, que em 2002, como fruto de diversos debates, se produziu um informe final sobre “Terminologia e patrimônio imaterial: Projeto de Glossário”, no qual se ressalta: *a)* que a cultura se produz constantemente, se reproduz e se transforma; *b)* que seria usado o termo “Salvaguarda” na Convenção que estava sendo preparada para 2003 – uma vez que os termos “preservação”, “proteção” ou “conservação” não pareciam ser tão relevantes para o Patrimônio Imaterial (AIKAMA, 2004).

Nesse sentido, é importante destacar que a denominação enquanto “imaterial”, para esses patrimônios, não busca uma negação da materialidade do bem. Mas sim que:

Cabe fazer a distinção no caso dos bens culturais, entre aqueles que, uma vez produzidos, passam a apresentar relativo grau de autonomia em relação ao seu processo de produção, e aquelas manifestações que precisam ser constantemente atualizadas, por meio da mobilização de suportes físicos – corpo, instrumentos, indumentária e outros recursos de caráter material –, o que depende da ação de sujeitos capazes de atuar segundo determinados códigos. (LONDRES, 2009, p. 68).

Londres destaca ainda que:

Quando se fala em patrimônio imaterial ou intangível, não se está referindo propriamente a meras abstrações, em contraposição a bens materiais, mesmo porque, para que haja qualquer tipo de comunicação é imprescindível um suporte físico (SUASSURE, 1969). Todo signo (e não apenas os bens culturais) tem dimensão material (o canal físico de comunicação) e símbolo (o sentido, ou melhor, os sentidos), como duas faces de uma moeda. (LONDRES, 2009, p.68).

A terminologia a ser empregada também foi um ponto importante de destaque nos debates internacionais que precederam a Convenção de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Termos como “cultura expressiva”, “patrimônio cultural vivo”, “patrimônio intelectual”, entre outros, foram considerados nesse momento da discussão, no entanto, termina-se por focar nas noções de “intangível e tangível” e “intelectual e expressivo” (ARIZPE, 2013). Ainda assim, como o termo “intangible” apresenta significados diferentes em inglês e em francês, ficou acordado que seria utilizado também o termo “imaterial” (ARIZPE, 2013). Dessa forma, na literatura internacional encontramos tanto o termo “imaterial” quanto “intangível” para referir-se a esse patrimônio. E diversos autores os utilizam objetivamente como sinônimos. Ainda que, diversas vezes, tais termos pareçam não abarcar a totalidade do que se busca denominar como Patrimônio Cultural Imaterial, é possível dizer que existe um relativo consenso quanto ao que está sendo caracterizado como tal. Isso é possível uma vez que existiu efetivamente um trabalho colaborativo entre profissionais da cultura, antropólogos, gestores culturais, linguistas, advogados, grupos detentores, entre outros, para criar um acordo quanto à definição de patrimônio imaterial, visando a estruturar um novo marco cultural global (ARIZPE, 2013).

O Patrimônio Imaterial, ainda que seja um conceito amplo, pode ser compreendido de maneira um pouco mais objetiva, através de algumas definições que se complementam. Ana Carvalho, ao tratar da relação entre os Museus e o Patrimônio Imaterial, no contexto português, entende que:

O PCI [Patrimônio Cultural Imaterial] compreende um conjunto diverso de expressões e tradições que as comunidades e os grupos vão transmitindo de geração em geração, recriando-as ao sabor dos tempos. Trata-se de um património vivo que se vai expressando através da música, da dança, da oralidade, do teatro e dos objectos, fazendo parte de uma complexa teia de valores, sistemas do conhecimento e saberes que estão associados à vida humana. Considerado um pilar fundamental da diversidade cultural, o PCI está na base da(s) identidade(s) das comunidades (CARVALHO, 2011, p.21).

Laurent Lévi-Strauss tem uma compreensão paralela à de Ana Carvalho. Para o autor, o Patrimônio Imaterial engloba “uma infinidade de manifestações portadoras de valores

profundos da vida de uma população ou de uma comunidade” (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 25), e completa que a “literatura oral, os conhecimentos tradicionais, os saberes, os sistemas de valores, as artes de representar e as línguas constituem estas diversas formas de expressão que são as fontes fundamentais da identidade cultural dos povos” (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 5). Lourdes Arizpe, por sua vez, destaca que:

El patrimonio cultural intangible no es un objeto, una representación o un sitio, si bien éstos pueden incorporarlo y darle forma material. Básicamente consiste en una propagación de significados alojados en lo profundo de la memoria colectiva. [...] el mundo que construimos a través de la cultura está compuesto por un flujo incesante de creatividad cultural, puesto de relieve y captado en momentos que elegimos reservar por motivos que nos son propios. En este sentido, el patrimonio cultural intangible consta de momentos en el tiempo cultural. (ARIZPE, 2013, p. 28).

Lourdes Arizpe pontua, nesse sentido, que o patrimônio intangível deve ser compreendido como “un concepto dentro de una constelación de ideas”, tais como diversidade cultural, liberdade cultural, choque e diálogo de civilizações, conhecimento indígena, etc. (ARIZPE, 2013, p. 29). Assim, o surgimento da compreensão de patrimônio imaterial não diz respeito tanto ao surgimento de um novo bem patrimonial desprovido de materialidade, mas de uma nova maneira de olhar para os bens patrimoniais, considerando tanto sua materialidade, quanto seu valor simbólico. A mudança é epistemológica, mais do que de objeto (TAMASO, 2005, p.17). No âmbito da Unesco, ao falar sobre a Proclamação das Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, Arizpe destaca que:

No se trata únicamente de reconocer los objetos utilizados o un acontecimiento singular, sino también su evolución histórica y la labor de quienes lo crean, interpretan o le dan vida. Este reconocimiento holístico se convierte así en un tributo a la vitalidad cultural contemporánea, cualquiera que sea el contexto particular en el que ésta se manifieste. De este modo, abre el camino para la creación de una nueva “cosmocultura”, o sea, una perspectiva mundial de la creación y la comunicación humana en perpetua transformación. (ARIZPE, 2004, p. 133).

As definições e normativas que se desenvolvem para o Patrimônio Imaterial, assim, visam a abarcar o conjunto de práticas envolvidas em sua produção, buscando manter a “coherencia cultural básica” (ARIZPE, 2004, p. 137) de sua realização. Compreende-se, assim, que a manutenção de um bem na sociedade demanda mais do que a preservação física desse bem. É necessário gerar meios para que a estrutura de sua produção e reprodução também se mantenham.

A amplitude do conceito de Patrimônio Imaterial é, frequentemente, um fator de

questionamento tanto no âmbito do debate conceitual/acadêmico quanto no âmbito das políticas públicas – sendo argumentada a necessidade de restringir mais o conceito, antes de definir os objetos de ditas políticas. O que se faz necessário esclarecer, nesse sentido, é que, no âmbito conceitual, é fundamental absorver as modificações nos conceitos de cultura, patrimônio, direitos culturais, participação dos detentores, para que o Patrimônio Imaterial possa ser compreendido em sua totalidade. O conceito é amplo, porque traz em si uma série de paradigmas e conceitos relacionados que precisam ser pensados como totalidade para melhor compreender os bens patrimoniais. É o caso, por exemplo, do conceito de cultura, que pensado enquanto um todo simbólico, que dá sentido às vivências humanas, deriva-se para uma nova compreensão de patrimônio e de bens patrimoniais. Ao mesmo tempo, no âmbito das normativas internacionais, é necessário frisar que os vários Estados Membros da Unesco tiveram compreensões muito distintas de quais bens seriam representados na classificação de Patrimônio Imaterial. Mais do que uma impossibilidade de definição objetiva do termo, o fator determinante para a amplitude do conceito foi justamente a compreensão de que os países deveriam ter liberdade para definir quais bens seriam entendidos como Patrimônio Imaterial, em função de suas diferenças culturais e epistêmicas. Também seria responsabilidade interna dos países definir quais as melhores práticas de salvaguarda se aplicariam aos seus bens imateriais. Noriko Aikawa é bem objetiva nesse ponto, ao falar da preparação para a Convenção de 2003:

En enero de 2002, la Unesco convocó una reunión de expertos en cultura y leyes en Rio de Janeiro para debatir sobre las esferas prioritarias que debían ser contempladas en la futura convención. Los expertos, dirigidos por el juez Mohammed Bedjaoui en calidad de Presidente, recomendaron que se aplicara un concepto flexible para las actuaciones de salvaguardia; a escala nacional, cada país debe determinar los ámbitos prioritarios y a escala internacional na Convención debía aprovechar las experiencias del proyecto de proclamación encaminado a fomentar la concienciación pública de este patrimonio y hacer la selección sobre la base de criterios internos y externos. (AIKAWA, 2004, p. 147).

Em consequência desse entendimento amplo e flexível de Patrimônio Imaterial no âmbito das normativas, é bem observável hoje que os países possuem entendimentos diferentes quanto aos bens que compõem o Patrimônio Imaterial no âmbito nacional. É objetivo também desse trabalho analisar as diferenças e semelhanças entre Brasil e México quanto a seus respectivos entendimentos a respeito do Patrimônio Imaterial e sua salvaguarda.

Nos debates em torno do Patrimônio Imaterial, se faz relevante, ainda, discutir a noção de Referência Cultural. Maria Cecília Londres esclarece que o termo “referência cultural” é

introduzido no vocabulário das políticas culturais brasileiras na década de 1970 (LONDRES, 2000, p. 111), no entanto, mais do que uma caracterização de bens dentro da política pública nacional, o termo se apresenta como valioso complemento para a melhor compreensão do Patrimônio Imaterial.

Antônio Augusto Arantes, nesse sentido, define Referências Culturais como “as práticas e os objetos por meio dos quais os grupos representam, realimentam e modificam a sua identidade e localizam sua territorialidade”. Assim, Referências Culturais “são sentidos atribuídos a suportes tangíveis ou não. Elas podem estar nos objetos, assim como nas práticas, nos espaços físicos, assim como nos lugares socialmente construídos” (ARANTES, 2001, p.130-131). Londres, completa ainda, que:

Quando se fala em referências culturais, se pressupõem sujeitos para os quais essas referências façam sentido (referências para quem?). Essa perspectiva veio deslocar o foco dos bens [...] para a dinâmica de atribuição de sentidos e valores. Ou seja, para o fato de que os bens culturais não valem por si mesmos, não têm um valor intrínseco. O valor lhes é sempre atribuído por sujeitos particulares e em função de determinados critérios e interesses historicamente condicionados. (LONDRES, 2000, p. 112).

Assim, a ideia de referência cultural tem uma forte relação com uma concepção antropológica de cultura. Nesse sentido, Londres entende ainda que estruturar uma ação de preservação a partir da ideia de referência cultural “significa buscar formas de se aproximar do ponto de vista dos sujeitos diretamente envolvidos com a dinâmica da produção, circulação e consumo dos bens culturais”, ou seja, significa “reconhecer-lhes o estatuto de legítimos detentores não apenas de um *saber-fazer*, como também do destino de sua própria cultura” (LONDRES, 2000, p.118). Dessa forma, é possível visualizar a noção de *constelação de ideias* que nos falava Arizpe, reafirmando a compreensão de que o conceito de Patrimônio Imaterial carrega consigo uma série de outras noções e paradigmas. Desvinculá-lo desse conjunto de noções adjacentes implicaria perda do seu significado bem como o comprometimento da efetividade das práticas de Salvaguarda para esses bens. O Patrimônio Imaterial está profundamente vinculado aos princípios de respeito à diversidade cultural e de defesa dos direitos culturais. Mais do que um conceito que determina um novo “objeto” de ação das políticas de salvaguarda, o Patrimônio Imaterial é uma forma de olhar para os bens patrimoniais, a cultura, as estruturas sociais que mantém essa rede simbólica. Busca-se, através do Patrimônio Imaterial, refletir a cultura como um todo social, uma rede de significados que estrutura a vida humana em si mesma; bem como o direito de toda a população humana de viver e gerir sua própria cultura.

Os museus têm profunda inter-relação com o campo do Patrimônio e com as narrativas a respeito deste, Pensar essa relação e suas possibilidades, suas limitações e seus compromissos é objetivo central deste trabalho. E, para tanto, se faz necessário um breve debate sobre os conceitos de Musealização e Patrimonialização, ponto que será trabalhado no próximo tópico.

2.2. Musealização e Patrimonialização

O século XX é marcado por mudanças sociais, políticas e filosóficas que impactaram profundamente a forma de compreender o homem e a sociedade. Essas mudanças afetaram profundamente o campo da Museologia e abriram espaço para se repensar o papel dos Museus, da Museologia e dos museólogos na sociedade em que se inserem. Em 1972, é realizada a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, que buscava desvincular os museus e a museologia do modelo europeu – notadamente o modelo francês – de se pensar os museus e sua atuação. A Mesa-Redonda buscava pensar os museus a partir da América Latina, e em função de seus desafios e dilemas. Afirma-se, então, a função social do museu, caracterizando-se por ser uma: “instituição a serviço da sociedade, que adquire, comunica, e notadamente expõe, para fins de estudo, conservação, educação e cultura, os testemunhos representativos da evolução da natureza e do homem” (ICOM, 1972). A afirmação da função social do museu e do fato museal como um fato social total dão início à chamada Nova Museologia, marcando o início de uma inédita forma de se compreender o museu, a museologia e o processo de musealização.

Os conceitos de Fato, Fenômeno e Processo Museológico se consolidam nesse contexto social, que buscava compreender as responsabilidades do Museus e dos museólogos diante da realidade em que estão inseridos. Mais especificamente, diante da realidade em conflito que se apresentava durante a segunda metade do século XX: ditaduras na América Latina, ameaça de guerra, perseguição aos direitos civis, e violações aos direitos humanos. A década de 1960 – especialmente a partir dos movimentos sociais de 1968 – é fortemente marcada pela ebulição dos movimentos antissistêmicos; notadamente os movimentos contra o racismo e o sexismo, bem como pela preservação do meio ambiente.

A partir desse momento é possível observar uma dupla mudança nos movimentos sociais; uma primeira em seus objetivos, que deixam de buscar a comunidade futura igualitária, para buscar mudanças na realidade imediata. E uma segunda mudança que diz respeito a sua estrutura, a qual deixa de ser centralizada (notadamente na luta de classes) para adquirir uma estrutura mais rizomática (abarcando diferentes movimentos antissistêmicos). É o que Wallerstein chama de “un movimiento de movimientos”, o qual – ainda que de estrutura rizomática – tem como característica essencial a consciência de ter em comum o combate às mais diversas formas de opressão (WALLERSTEIN, 2008). Assim, é num contexto de um profundo questionamento da estrutura social que a Nova Museologia vai repensar os conceitos do campo museológico.

O conceito de Fato Museal diz respeito à relação específica entre homem e objeto, dentro de um cenário. No entanto, dá-se nesse momento uma profunda modificação das noções de “homem”, “objeto” e “cenário”, no campo museológico:

O homem, antes entendido como público passivo, passa a ser tomado como um grupo social culturalmente identificado com quem o museu quer dialogar. O objeto, até então compreendido como as coleções, torna-se mais abrangente na expressão das referências patrimoniais ou do patrimônio integrado. O cenário, tradicionalmente um espaço institucionalizado, ultrapassa as paredes do museu e passa a constituir um território de intervenção. (CÂNDIDO, 2013, p. 40).

É nesse sentido que a autora vai afirmar que o “museu passa a ser compreendido como o espaço de interação social com o patrimônio” (CÂNDIDO, 2013, p. 40). Deixa-se de pensar o museu enquanto um edifício, passa-se então a entendê-lo como um território, no qual se dão as interações. Em vez de se ter como foco as coleções, agora os bens são pensados enquanto patrimônio cultural, frisando que suas relações simbólicas ultrapassam as do conjunto de bens do museu; o objeto sempre tem uma vida externa ao museu, que tem que ser tomada em consideração ao se pensar sua representação. E se o público era antes pensado enquanto um conjunto de especialistas, ou aficionados, este passa a ser pensado agora como o conjunto formado tanto pelos visitantes quanto pela comunidade com a qual o museu se comunica, seja ela a comunidade em torno do museu, os detentores dos bens que o museu guarda, ou a comunidade de interessados no tema. Parte importante dessa mudança é também um novo compromisso que passa a ser cobrado da instituição e que diz respeito a sua interação com seu entorno. O museu não pode mais ser entendido de forma isolada do bairro, cidade, ou comunidade na qual está fisicamente inserido. Passa-se a cobrar da instituição que seja capaz de interagir com o seu entorno e colaborar para a solução dos conflitos e dos problemas que estão ao seu redor⁴. O museu não deve mais se limitar aos muros da instituição, mas deve buscar meios de se compreender como mais um dos elementos conformadores de um espaço, e buscar meios de atuar sobre dito espaço.

A relação específica da museologia, entre homem e objeto, em um dado cenário, se caracteriza ainda também por um caráter preservacionista, cujo objetivo é a conscientização do ser humano sobre seu patrimônio cultura e, portanto, de vocação educacional. Trata-se, portanto de um “guardar para transmitir” (GODELIER, 2007, p. 85 apud BRULON, 2016, p. 40). A guarda do patrimônio só faz sentido, assim, quando pensado na sua transmissão. Trata-

4 Um exemplo relevante é o Projeto Extramuros, da Pinacoteca de São Paulo. Um projeto do setor educativo da instituição, que dentro de um paradigma de acessibilidade social, busca atrair para dentro da instituição a população em situação de rua, que vive nos arredores da instituição. Esse tipo de ação é hoje compreendida como umas das funções sociais do museu.

se de um “por que, ou para que, guardar?”. E é no âmbito dessas noções que podemos falar de um museu a serviço da sociedade. É a potencialidade do museu enquanto um agente social que justifica sua existência na sociedade. Assim, o Fato Museal é o objeto primeiro de estudo da Museologia. De maneira que o Fenômeno Museológico diz respeito à análise e interpretação do Fato Museal, podendo ser compreendido como o momento de construção do conhecimento museológico. Trata-se, portanto, do “campo de interlocução” que, como o define Cândido, é quando “tem-se a identificação e interpretação do comportamento humano perante o patrimônio, um olhar interpretativo que torna o ‘museal’ – fato, em museológico – fenômeno” (CÂNDIDO, 2013, p.60).

Os processos de Musealização e de Patrimonialização apresentam objetivos e procedimentos em comum, no entanto, possuem particularidades práticas e conceituais que – especialmente no âmbito do Patrimônio Imaterial – vão determinar a importância de se musealizar bens culturais já patrimonializados como forma de reforçar a Salvaguarda de uma referência cultural.

Diana Lima (2016) e Bruno Brulon (2016) entendem a Musealização enquanto um procedimento no qual se pode observar a intervenção do “poder simbólico” trabalhado por Pierre Bourdieu, bem como a construção do “capital cultural”. A esse respeito, Lima argumenta que através da Musealização se dá um processo de apropriação das manifestações culturais e que, portanto:

[...] estamos falando de apropriação de cunho cultural cuja interferência representa uma ideia – o mesmo que uma imagem, um pensamento – sustentada por um discurso de agentes, entidades e profissionais, sedimentada em interpretações qualificadoras dotadas de atributos que estabelecem valores e caracterizam o elemento objeto da musealização, destacando-o. (LIMA, 2016, p. 28).

A autora acrescenta, ainda, que o “capital cultural” é, nesse sentido, compreendido como uma:

construção acumulada de saberes (e poderes...) [que] tem sua dimensão avaliada e referendada por um grau de reconhecimento da atividade cultural, a “competência” do campo (BOURDIEU, 1989, p. 61), dos seus profissionais e que se associa ao domínio da especialidade modelada. (LIMA, 2016, p. 29).

A atuação do poder simbólico sobre a construção do capital cultural também se dá no processo de Patrimonialização, no entanto, entende-se que a atuação da cadeia museológica própria do processo de Musealização vai configurar as particularidades dessa construção

dentro do campo da Museologia.

Brulon (2016) e Lima (2016) dialogam ainda ao compreenderem que a Musealização atribui um novo valor cultural ao bem musealizado. Para Lima, o bem cultural musealizado ingressa em “uma nova categoria conceitual e funcional”, por meio da qual se lhe assegura a esse bem “um novo valor, um atributo cultural que lhe é dado, melhor dizendo, determinando a condição de bem cultural, bem simbólico por excelência” (LIMA, 2016, p.31). Brulon, por sua vez, entende que, ao serem selecionados para o processo de Musealização, os bens culturais “não morrem totalmente para a sociedade de onde vêm; na verdade, adquirem uma nova vida social, ou iniciam uma nova etapa em suas trajetórias” (BRULON, 2016, p. 40).

Sintetizando o entendimento de Diana Lima (2016), ao descrever as características do processo de Musealização, é possível destacar os seguintes pontos: *a*) a musealização tem início em um processo de *separação* do bem, ocorre um deslocamento dos significados originais e uma ressignificação desse bem; *b*) o processo de musealização objetiva a preservação; *c*) os bens musealizados configuram um patrimônio coletivo; *d*) os bens musealizados possuem valor de testemunho; *e*) a musealização dá valor de autenticidade ao bem cultural; *f*) atribui ao bem *valor de documento*; *g*) os bens musealizados são fonte de pesquisa; *h*) são fonte primária de consulta; *i*) evidenciam o poder simbólico; *j*) a musealização implica sempre Patrimonialização do bem cultural – a patrimonialização, no entanto, não necessariamente implica processo de musealização.

Nesse sentido, o Processo de Musealização é onde opera a cadeia de procedimentos museológicos. Complementando esse entendimento, Manuelina Cândido destaca ainda que:

A cadeia operatória museológica, inerente à faceta de aplicação da Museologia, tem, portanto, uma série de potencialidades pedagógicas: a identificação da musealidade (incentivo à observação/percepção), o aprimoramento da percepção seletiva (exercício do olhar/identificação), o tratamento dos bens selecionados (uso qualificado das referências culturais), a valorização dos bens patrimoniais (constituição da herança cultural), a interpretação/extroversão/difusão dos bens selecionados (divulgação e contextualização sociocultural). (CÂNDIDO, 2013, p. 61).

É possível, assim, entender a Musealização como o campo prático da atuação museológica, no qual, através de um conjunto de procedimentos, se estruturam as ações de salvaguarda e comunicação do Fato Museal. É no Processo de Musealização que se dá a dimensão aplicada da Museologia, sendo possível observar tanto uma dimensão teórica – de estruturação de uma base epistemológica, de conceituação do Fato Museal – quanto na sua dimensão prática, através da qual se dará efetivamente a atuação da cadeia de procedimentos

museológicos, ou seja, a Musealização em si.

O processo de Patrimonialização, por sua vez, está principalmente relacionado a uma ideia de preservação. No entanto, tendo em vista que o presente trabalho tem como um dos focos de análise as políticas públicas culturais que incidem sobre o Patrimônio Imaterial, se faz importante destacar que, exclusivamente no âmbito das políticas públicas para o patrimônio cultural, a Patrimonialização é aqui compreendida como o ato jurídico através do qual “o Estado declara um fato cultural como patrimônio nacional e passa a tratá-lo como bem cultural de interesse público. Patrimonializar pode ser compreendido como um ato jurídico tanto como político” (VIANNA e TEIXEIRA, 2008, p. 122). E, de maneira mais ampla, compreende-se a Patrimonialização segundo a definição de Lima, na qual trata-se do “ato que incorpora à dimensão social o discurso da necessidade do estatuto da Preservação”(2012, p.34). A Preservação⁵, tanto no campo da Museologia quanto do Patrimônio, se justifica na transmissão desse bem cultural e de seus valores às gerações futuras. Nesse sentido, Lima (2016, p. 32) entende ainda que o processo de Musealização “baseia-se no objetivo de preservar, conservar”, enfatizando que a ação de preservar se sustenta na concepção de que os bens culturais musealizados configuram um patrimônio coletivo. É possível traçar um paralelo com a percepção de Brulon sobre a Musealização, uma vez que, para o autor, o princípio da Musealização está na ideia de um “guardar para transmitir” (GODELIER, 2007, p.85 apud BRULON, 2016, p. 40). Baseando-se nesse preceito, Brulon vai afirmar a Musealização como um conceito social.

Nesse sentido, se mostra importante destacar que a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, da Unesco, de 2003, sugere a substituição do termo Preservação para Salvaguarda e estipula que:

Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não-formal – e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos. (UNESCO, 2003).

Essa modificação se dá em função de um entendimento de que o termo preservação poderia denotar a necessidade de uma maior atenção aos aspectos materiais do bem

5 Segundo Cassares (2000), “Preservação é um conjunto de medidas e estratégias de ordem administrativa, política e operacional que contribui direta ou indiretamente para a manutenção da integridade material da referência cultural”. Mendonça (2015, p. 91) destaca ainda que “este conjunto de medida e estratégias também contribui direta ou indiretamente para a potencialidade informacional sobre a referência cultural. Reúne teoria e prática, consciência política individual e/ou coletiva, particular e/ou institucional. Visa a proteger e a salvaguardar, focando hoje nas perguntas por quê e para quem preservar”.

patrimonial, em detrimento dos aspectos simbólicos. O termo Salva-guarda, assim, é adotado como forma de destacar a importância de se garantir a perpetuação dos aspectos não-materiais vinculados ao bem patrimonializado.

Em *Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão*, Diana Lima contextualiza a longa trajetória que estabelece a relação existente entre Patrimônio-Patrimonialização e Museologia-Museu-Musealização, afirmando que sempre houve grande ação do campo museológico em favor das questões de Patrimônio:

Em se tratando da Museologia, o Patrimônio identificado ao conjunto de bens simbólicos, relacionado à ambiência cultural e integrado ao complexo natural, espaço-mundo coletivo dos mais diferentes grupos e coisas, não se afigura só como um tema. Representa um contexto para interseções museológicas fundado nas relações existentes nos níveis da teoria e prática. Desse modo, o panorama do campo da Museologia reveste-se de configuração singular: uma composição cujos elementos constituem-se de manifestações do Patrimônio. (LIMA, 2012, p. 32).

Os museus e os processos de musealização cumprem, nesse contexto, um importante papel na Salva-guarda dos bens patrimonializados. Para tanto, é necessário perceber a Musealização enquanto conjunto de procedimento, tendo claro que:

[...] a musealização, como processo científico, compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.) ou, segundo outro ponto de vista, das atividades ligadas à seleção, à indexação e à apresentação daquilo que se tornou musealia. (DESVALLÉES e MEIRESSE, 2010, p. 57-58).

Tal entendimento do processo de Musealização se complementa com a visão de Mendonça (2015), de Lima (2015), de Desvallées (2010), entre outros autores, segundo os quais o processo de patrimonialização compreende a valorização seletiva e de atribuição de valor a uma referência cultural. Ambos os processos são caracterizados por procedimentos e finalidades em comum, no entanto, musealizar bens culturais já patrimonializados colabora para a salva-guarda do bem; uma vez que põe em ação os procedimentos da cadeia operatória da museologia, ou seja, executa o processo de musealização em si.

De maneira similar, a musealização dos bens constituintes do Patrimônio Imaterial também colabora para a salva-guarda desses bens. Ana Carvalho desenvolve tal reflexão ao analisar a relação entre o Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) e os museus, no contexto de Portugal. A autora nesse estudo confirma que o alargamento da noção de Patrimônio

impulsionou-o com o campo de atuação dos museus, destacando que essa atuação já não se limitava à manutenção dos aspectos materiais de suas coleções, mas atuava em uma visão integrada e mais completa que abarca o material e imaterial. Nesse sentido, sua reflexão tem por objetivo afirmar que o museu se configura como uma instituição estratégica para a implementação de planos de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial. Isso se deve à compreensão de que o museu apresenta a possibilidade de uma abordagem integrada de ações voltadas à valorização, salvaguarda e difusão de referências culturais imateriais. A compreensão das relações históricas existentes entre a Museologia e o Patrimônio permite entender porque se busca musealizar os bens já patrimonializados, especialmente no campo do Patrimônio Imaterial.

No Brasil, especialmente após o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, vai se dar continuamente um processo de inter-relação das ações de Patrimonialização e das ações de Musealização como forma de reforçar a importância da Salvaguarda de um bem cultural, enquanto no México, o Museu de Culturas Populares se mostra como uma referência na reflexão e nas práticas sobre o papel da instituição museal na salvaguarda dos bens de natureza imaterial. A Musealização surge, neste contexto, como forma de garantir a proteção e disseminação dos bens já patrimonializados e as informações referentes a estes bens, entendendo que a ação conjunta da Musealização com a Patrimonialização reforça a preservação desse bem imaterial. Compreender, portanto, a Musealização como um conjunto de processos se faz essencial, uma vez que não basta apenas o reconhecimento da significação que esse bem possui dentro da sociedade mas é, também, necessário uma ação conjunta entre registro, Salvaguarda e comunicação para garantir que uma dada manifestação se perpetue na sociedade.

Compreender a Musealização enquanto um conceito social e defender os usos sociais do Patrimônio implica obrigatoriamente uma reflexão a respeito de qual sociedade se está falando. Se faz necessário, portanto, posicionar a reflexão a partir da realidade latino-americana para repensar o papel dos Museus, da Museologia e do Patrimônio dentro desse contexto. Compreender que a construção de narrativas a respeito da realidade latino-americana tem se dado a partir de paradigmas eurocêntricos ressalta a importância de posicionar os campos da Museologia e do Patrimônio dentro do pensamento crítico. Significa, também, negar a construção de realidade que é narrada a partir de uma visão que universaliza a história europeia enquanto história da humanidade para pensar as especificidades de cada contexto social. E essa reflexão tem se dado tanto no campo da Museologia, desde a Mesa-Redonda de Santiago, quanto no campo do Patrimônio, com as reflexões a respeito do caráter

simbólico do patrimônio cultural.

Outro ponto que tem peso nessa discussão é a respeito do caráter eminentemente desigual da sociedade na qual vivemos hoje. A função social do museu e o museólogo diz respeito ao seu compromisso com a sociedade, em um contexto no qual o Fato Museal diz respeito à relação específica que se dá entre o ser humano e o objeto em um cenário específico. Ainda que as noções de “função social”, “homem”, “objeto” e “cenário” estejam em constante debate dentro do campo museológico, parece interessante notar a ampla possibilidade de ação que esses conceitos permitem aos museus. O campo museológico, tal qual o museu, é um processo continuamente em construção. E isso nos permite pensar alternativas das mais variadas para a construção de um pensamento museológico e uma ação museal não totalitários. É importante frisar que é no campo da cultura e do patrimônio que se disputam os sentidos e significados que estruturam a sociedade. O museu, enquanto instituição inserida no mundo cultural dos seres humanos, está dentro dessa disputa e seu posicionamento nessa disputa é constantemente demandado pela sociedade.

A amplitude de possibilidade museais que nos oferecem as concepções de Fato Museal permite, inclusive, que o Museu seja uma torre de observação, caso a instituição e a sociedade considerem que essa é a melhor forma de cumprir sua função social. No entanto, permite-nos ainda entender uma amplíssima gama de outras possibilidades, inclusive a de posicionar a museologia em um contexto crítico e em uma práxis libertária simultaneamente. Defende-se, para tanto, a materialidade das opressões sociais e da desigualdade existente hoje na sociedade global e seu acelerado avanço: em 2015, segundo relatório da Oxfam, realizado com base nos dados do banco Credit Suisse, 1% da população global concentrava metade da riqueza mundial (REUBEN, 2016), o que significa dizer que 1% da população possui a mesma riqueza que os outros 99% dividem. Foi a primeira vez na história que os índices de desigualdade chegaram a níveis tão alarmantes. Em 2018 o mesmo relatório, conclui agora que 82% da riqueza mundial está nas mãos do 1% mais rico da população mundial (MACIEL, 2018). Desigualdade essa que é inclusive epistemológica (SANTOS, 2010), a partir do momento em que América Latina, África e Ásia configuram 85% da população global, enquanto a Europa e Estados Unidos, ainda que dirijam o destino e o conhecimento mundiais, não representam mais que 15% dessa população. (DUSSEL, 1998; SANTOS, 2016). Esse contexto de desigualdade social implica uma desigualdade na construção das estruturas simbólicas de uma sociedade, de forma que, frequentemente, estas estão associadas quando falamos de bens em risco de desaparecimento. Ao posicionar-se em defesa de um bem cultural, os museus e as políticas públicas também se posicionam em favor de uma

comunidade, em favor das pessoas que detêm esse bem cultural. E em defesa de seus direitos culturais, como direitos humanos. Ainda que direitos culturais não sejam o mesmo que direitos epistêmicos, é possível compreender que a garantia dos direitos culturais caminha em sincronia com os direitos de uma população ou um grupo viver de acordo com seu referencial simbólico. E que esse é um passo importantíssimo para a garantia dos direitos epistêmicos de um grupo. Esse assunto será tratado mais a fundo quando falarmos do paradigma da Democracia Cultural nas políticas públicas para a cultura e para o patrimônio, por enquanto o que se busca destacar é a relação existente entre desigualdade e culturas subjugadas, para melhor localizar o papel dos museus diante dessa realidade.

Os museus e a museologia, portanto, têm um compromisso com a sociedade e esse compromisso inclui também uma reflexão a respeito da profunda desigualdade existente no mundo contemporâneo. A partir dessa reflexão o museu tem a possibilidade também de se posicionar diante de tal situação social, buscando colaborar para sua modificação. O museu é um espaço de poder e, como tal, pode contribuir para que esse poder seja partilhado pelas diferentes camadas da sociedade. Até que ponto teriam os museus o direito de não o fazer? Poderia uma instituição que se entende como detentora de poder não se posicionar diante da possibilidade de colaborar para a Salvaguarda dos bens de natureza imaterial?

Os museus são instituições de poder, constroem narrativas e dão voz a grupos, pessoas, governos ou outras instituições. A Musealização e a Patrimonialização são processos que atribuem valor a bens culturais – e, juntamente com os bens, aos contextos sociais a que tais bens fazem referência. Se dão poder e atribuem valor, é essencial questionar a quem esse poder está sendo dado? Qual população tem tido seu universo simbólico valorizado, narrado, divulgado e preservado para as futuras gerações?

Os espaços museais estão constantemente em disputa e é essencial que assim seja. Da mesma maneira é essencial exigir que a voz seja dada aos silenciados, aos que tiveram sua cultura, sua história e sua visão de mundo apagadas ao longo dos séculos. É necessário, ainda, posicionar a Museologia e o Patrimônio em um contexto crítico e em uma prática libertária para que se abandone definitivamente a trajetória que essas áreas tiveram enquanto consolidadoras do processo civilizatório europeu.

Tal discussão não é recente e tampouco está perto de se esgotar. Uma reflexão que não se esgota no tempo, na medida em que não foi superada, e não foi superada porque a desigualdade não foi superada, como tão pouco foi superada a pergunta a respeito dos usos sociais do Patrimônio e dos Museus. É necessário, portanto, voltar uma e outra vez a afirmá-los enquanto espaços com obrigações com a sociedade e reposicioná-los uma e outra vez no

combate a um sistema gerador de desigualdade e opressão.

3 POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O PATRIMÔNIO IMATERIAL

A compreensão que se tem atualmente sobre como garantir a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial é fruto dos debates sobre como melhor estruturar uma Política Pública para a Cultura. Esses debates permearam quase todo o século XX. De forma que, compreender o histórico e o desenvolvimento de tais Políticas Públicas para a Cultura é fundamental para entender como se estruturam hoje as Políticas para o Patrimônio Imaterial.

Se faz necessário destacar, no entanto, que apesar da existência do que poderíamos chamar uma orientação internacional para as políticas públicas culturais, cada país irá implementá-las em função das suas necessidades e possibilidades. Assim, o presente capítulo se dedica a, primeiramente, realizar um breve histórico das políticas públicas para a cultura em âmbito internacional para, em seguida, se debruçar sobre como o Brasil e o México implementam suas respectivas políticas públicas para o Patrimônio Imaterial.

3.1. Políticas Públicas para a Cultura e Patrimônio: breve histórico do panorama internacional

O marco fundacional das políticas culturais no ocidente é geralmente localizado entre as décadas de 30 e 60 do século XX (FERNÁNDEZ, 2007; RUBIM, 2009). Nesse período, três iniciativas se destacam: as propostas implementadas pela Segunda República Espanhola, entre os anos de 1931 e 1939; a criação do *Art Concil*, na Inglaterra em 1946; e a instituição do Ministério de Assuntos Culturais, na França, em 1959, com André Malraux, durante o governo de Chales De Gaulle. Das três iniciativas, no entanto, o caso francês é o comumente reconhecido como “o marco fundacional das políticas públicas culturais”. Assim, Xan Bouzadas Fernández destaca que:

[...] la creación del ministerio de Cultura en Francia constituye de entre todas la experiencia más acabada de institucionalización de la cultura. O si se prefiere, representa el caso más claro de un poder político que apuesta por asumir y orientar la gestión efectiva y emocional de los contenidos y actores artísticos. (FERNÁNDEZ, 2007, p.113).

Apesar do marco, enquanto política, ser estruturado pela França, as experiências da Espanha e da Inglaterra inspiraram muitos modelos adotados nas décadas seguintes por vários países. Fernández explica que as ações político-culturais implementadas pela Segunda República Espanhola tiveram como objetivo ampliar o repertório artístico e cultural da

população, especialmente da população rural do país e que, nesse sentido “su objetivo central fue el de elevar el nivel cívico y cultural del pueblo” (FERNÁNDEZ, 2007, p. 115). O autor explicita ainda que, entre as ações realizadas no país, havia aquelas que consistiam especificamente em “desplazar a un grupo de artistas, intelectuales y promotores culturales hasta los lugares más alejados y marginales de la geografía española para acercarlos el aliento de las artes y la cultura”, e que havia dentro do projeto “una clara conciencia de que ejercían como una semilla y no como un mero divertimento populista coyuntural” (FERNÁNDEZ, 2007, p. 116). O trabalho de Fernández nos esclarece algumas características fundamentais das ações político-culturais da Segunda República Espanhola. Tem destaque na atuação do governo uma forte atenção ao caráter educativo da Cultura, e ao seu potencial na “formação do cidadão”. Importante, também, é o fato de que as políticas implementadas pela Espanha para a cultura, nesse momento, eram na verdade políticas para a arte erudita. O governo espanhol pretendia com isso, ainda, combater o conservadorismo católico muito presente nas áreas rurais através da democratização do acesso à arte erudita ocidental.

O caso da Inglaterra, na década de 40, apresenta muitas diferenças na sua estruturação e princípios, porém o mesmo objeto cultural. Também no caso inglês as ações sobre a cultura se voltavam somente para a arte erudita e um forte caráter de combate ao conservadorismo. No entanto, na Inglaterra a política implementada não surge por parte dos governos, mas tem seu início nos círculos artísticos, notadamente do chamando Grupo de Bloomsbury. O Grupo de Bloomsbury é um coletivo formado por intelectuais, escritores e artistas, comprometidos com ideais libertários – pacifismo, feminismo, liberdade de expressão, etc. – e destacadamente contra as tradições vitorianas. O grupo realizou uma série de projetos de apoio a artistas, entre eles: a Associação de Artistas de Londres, a Sociedade de Arte Contemporânea, as Oficinas Omega ou Hogarth's Press, etc. (FERNÁNDEZ, 2007). John Maynard Keynes fez parte do Grupo de Bloomsbury e, em 1942, é chamado para dirigir o Conselho para a Promoção da Música e das Artes – CEMA, uma associação filantrópica de promoção da atividade artística. Em 1946, o CEMA se converte no que vem a ser o *Art Concil*. Com *Art Concil*, Keynes estrutura uma forma de atuação do Estado sobre a cultura. O mesmo modelo implementado no CEMA com verba privada passa agora a ser implementado *Art Concil*, com verba pública.

Esse modelo de gestão vai ser usado pelas próximas décadas na Inglaterra e importado para muitos países. Fernández, nesse sentido, explicita ainda que:

[...] la propuesta inglesa de política del arte tenía como soportes

fundamentales valores tales como el antiburocratismo y la independencia respecto del poder político, el despliegue de recursos garantizadores de la libre expresión y de la capacidad creativa de los artistas, la relevancia otorgada al papel de la alta cultura, así como el apoyo a los creadores para el mejor desempeño de su labor innovadora y fecundadora de la cultura en su múltiple cometido civilizatorio y cultural así como de desarrollo ciudadano y educativo. (FERNÁNDES, 2007, p. 122).

Podemos observar, assim, que ainda que implementada pelo Estado Inglês, é uma política pública muito embasada nos moldes privados de gerir a cultura. Tem ainda como característica uma priorização da arte erudita e um forte protagonismo do gestor cultural como definidor dessas políticas.

As experiências de atuação do Estado sobre a cultura implementadas pela Espanha e pela Inglaterra são, sem dúvidas, inovadoras e serviram de modelo para uma série de outros países posteriormente. No entanto, é o Estado francês que consegue desenvolver e implementar efetivamente um paradigma de política pública para a cultura: o paradigma da democratização da cultura.

Em 1959, Charles De Gaulle confia a André Malraux a estruturação e chefia do futuro Ministério de Assuntos Culturais da França. Malraux tinha como objetivo ampliar o acesso da população francesa aos bens da alta cultura, até então somente acessível a uma restrita elite. Malraux entendia a arte enquanto uma dimensão religiosa do espírito humano e que “se mostrava como un soporte propicio para reconstruir y re-ligar simbólicamente una comunidad nacional como la francesa aquejada a la sazón de una profunda crisis histórica y política” (FERNÁNDEZ, 2007, p. 125). Nesse sentido, Antonio Rubim destaca ainda que a “intervenção do novo Ministério, não se deve esquecer, objetivava também a retomada do poderio cultural francês no ocidente e no mundo” (RUBIM, 2009, p. 95). Dessa forma, o Ministério de Assuntos Culturais da França buscava organizar o campo cultural francês através de uma política de intensa intervenção estatal (LACERDA, 2009). No entanto, as políticas de democratização da cultural se enfocavam prioritariamente na necessidade de criar condições de acesso, ou seja, essas políticas visavam a ampliar a distribuição da cultural ocidental entre as classes populares, como forma de levá-las à erudição. As políticas de democratização da cultura tinham, dessa forma, um caráter intensamente vertical, hierarquizado e centralizador (RUBIM, 2008). Isso se dava principalmente porque – também como os casos da Espanha e da Inglaterra – tratava-se de uma política que considerava como “cultura” essencialmente como arte erudita, legitimada pelas elites e desconsiderando, assim, a cultura popular e a diversidade cultural. Alice Lacerda explicita, ainda, que o paradigma da democratização da cultura apresenta também o problema de considerar o público como

homogêneo e cuja função era essencialmente a de fruição da produção cultural:

O paradigma da democratização cultural considera que somente a fruição, quanto momento do sistema cultural, contribui para a formação do capital cultural do indivíduo, desprezando a relevância de processos de produção cultural para a constituição desse capital. (LACERDA, 2010, p. 04).

No projeto político de Malraux “a Arte e o Grande Patrimônio eram concebidos como uma espécie de substitutos funcionais para a religião” (LOPES, 2009, p. 02) e estava, portanto, fortemente assentado nos valores do Iluminismo, e no imaginário da Revolução, de forma que:

[...] a ideologia das Luzes toma a cultura no singular, enquanto totalidade, entidade que se opõe intrinsecamente à Natureza constituindo o cariz distintivo da humanidade e, por conseguinte, aproximando-se do processo civilizacional, centrando-se a cultura no afinamento das disposições individuais e a civilização nas dinâmicas coletivas (LOPES, 2009, p. 3).

João Teixeira Lopes, em seu trabalho, lista quais são as características de uma política pública baseada no paradigma da democratização da cultura. Segundo o autor, seriam: *a*) “concepção *descendente* da transmissão cultural”, isto é, a cultura é transmitida a partir de uma pequena elite de especialistas renomados, para amplos grupos populacionais; *b*) “concepção *paternalista* das políticas culturais”, na qual o Estado levaria a cultura e a civilização à população entendida como consumidores passivos e não enquanto agentes que integram e reinterpretam os bens culturais; *c*) “concepção fortemente *hierarquizada* de cultural”, dividida entre cultural erudita, cultura de massas e cultura popular, das quais somente a primeira seria possuidora de valor patrimonial; *d*) “concepção *arbitrária* do que é ou não é cultura”, demarcada nos moldes iluministas, negava-se a possibilidade de compreensão da cultura enquanto diversidade de manifestações (grifo nosso). (LOPES, 2009, p. 04).

A partir de 1966, com a publicação da obra *O amor pela arte*, de Boudieu, Darbel e Schnapper, as políticas culturais baseadas na democratização da cultura começam a ser contestadas. Começa-se, nesse momento, a compreender que as diferenciações no acesso à cultura entre distintos grupos não eram de ordem material, mas de ordem simbólica (LOPES, 2009). A esse respeito, Isaura Botelho explicita ainda, que:

A vida cultural do indivíduo não se faz apenas através do uso do chamado tempo livre e do dispêndio de dinheiro, mas comporta também atitudes em períodos em que o que domina não parece ser cultural, como o tempo do trabalho, do transporte, por exemplo. (BOTELHO, 2001, p.73).

A partir dessas reflexões e do impacto dos movimentos de 1968, o Conselho da Europa passa por uma reorientação entre 1970 e 1974, concluindo então que “a cultura não é apenas um bem de consumo, mas também um espaço para que os cidadãos possam formar a sua própria cultura” (LOPES, 2009, p. 5). É dentro dessa percepção, na qual a cultura é tida como um direito do ser humano, que se começa a pensar a gestão da cultura através de um paradigma de democracia cultural. É importante, no entanto, destacar que, apesar das muitas críticas, o paradigma da democratização da cultura “teve um papel crucial na formação de paradigmas para a formulação de políticas culturais em todo o mundo, sendo, até os dias atuais, norteador de ações que constituem a atuação de muitos órgãos públicos e privados” (LACERDA, 2010, p. 05). Os movimentos da França, de 1968, começam a questionar diretamente o protagonismo do Estado na gestão cultural e o acusa diretamente de utilizar uma definição elitista de cultura. Demandava-se, nesse momento, que se ampliasse a participação popular na gestão dos bens culturais, bem como uma ampliação do conceito de cultura utilizado por essas políticas.

A partir das constantes críticas ao modelo de gestão da democratização da cultura, a França e a UNESCO começam a difundir, a partir de 1968, o paradigma da democracia cultural (LACERDA, 2010). Isaura Botelho relaciona de maneira muito interessante como se dá essa mudança:

Hoje, parece claro que a democratização cultural não é induzir 100% da população a fazerem determinadas coisas, mas sim oferecer a todos – colocando os meios à disposição – a possibilidade de escolher entre gostar ou não de algumas delas, o que é chamado democracia cultural. Como já mencionei, isso exige uma mudança de foco fundamental, ou seja, não se trata de colocar a cultura (que cultura?) ao alcance de todos, mas de fazer com que todos os grupos possam viver sua própria cultura. (BOTELHO, 2001, p. 82).

Alice Lacerda complementa ainda que no modelo proposto pelo paradigma da democracia cultural o ponto central da forma de atuar do Estado está em que “é o entendimento da diversidade cultural como estratégia para formulação de políticas culturais” (LACERDA, 2010, p. 07). A autora pontua, ainda, que esse segundo modelo parte de uma noção menos verticalizada das políticas para a cultura; entende a necessidade de participação de outros setores da sociedade; favorece o desenvolvimento de expressões culturais locais; aproxima a sociedade e o setor público; reconhece a pluralidade de públicos e a diversidade de suas visões e interesses (LACERDA, 2010). Nesse sentido, é importante complementar, ainda, a compreensão de Lopes, na qual defende:

[...] a democracia cultural enquanto *empowerment* por parte das populações, auto-consciência dos constrangimentos holísticos a que estão submetidas e das possibilidades de emancipação, fundada, por isso, numa acção vivencial e comunitária atravessada por práticas culturais *comprometidas*. A acção cultural é doravante encarada de *baixo para cima e de dentro para fora*, a partir das necessidades e aspirações das populações (grifo do autor, LOPES, 2009, p. 5)⁶.

Lopes entende, dessa maneira, que a estruturação de uma política cultural baseada no paradigma da democracia cultural precisaria basear-se em alguns princípios: *a)* a negação dos usos hierarquizados da cultura, no qual o autor entende a perpetuação de uma violência simbólica; *b)* a democracia cultural converge, ao mesmo tempo, para um direito individual e coletivo à cultura, o qual se encontra “centrado na própria ideia de liberdade: só há democracia cultural na dignificação social, política e ontológica de todas as linguagens e formas de expressão cultural” (LOPES, 2009, p. 9); *c)* a existência de uma transversalidade na criação, distribuição e recepção dos bens culturais.

Dessa forma, o paradigma da democracia cultural, ainda que tendo se desenvolvido a partir do paradigma da democratização da cultura, vai confrontá-lo ao argumentar que não se trata mais de levar uma certa cultura tida como superior às populações desprovidas de cultura. Trata-se agora de reconhecer que toda população tem sua cultura, que ela está presente em todos os aspectos da vida cotidiana e que não basta a fruição (a ideia de público simplesmente como receptor) da cultura, é necessário que a criação cultural seja estimulada, que as populações possam expressar-se culturalmente de maneira democrática e diversa. Trata-se, portanto, de possibilitar “aos indivíduos a formação de seu próprio capital cultural” (LACERDA, 2010, p.11). Dessa forma, “estabelecer a democracia cultural numa sociedade contemporânea consiste em proporcionar condições que tornem possível o acesso, fruição, produção e distribuição da cultura por todos os cidadãos” (LACERDA, 2010, p. 08). De maneira que fazer política pública para a área da cultura, dentro do modelo proposto pelo paradigma da democracia cultural, é permitir que as diversas manifestações culturais tenham espaço dentro das políticas públicas para garantir a Salvaguarda de suas referências culturais.

Entre os anos 1970 e 1980, a Unesco realizou um grande número de atividades para discutir e elaborar possibilidades para as políticas públicas de cultura – debates, programas de formação, encontros, normativas, etc. Rubim destaca, ainda, que “o expressivo conjunto de iniciativas [...] torna evidente a prioridade dada ao tema naquela conjuntura social, que, não

⁶ Lopes explicita mais à frente que “o *empowerment*, com clara ressonância marxista, pretende transformar os sujeitos em protagonistas activos da sua própria história sem perder, todavia, o enfoque privilegiado do quotidiano: das suas tensões, experiências e pulsões (clara influência da escola de Paulo Freire). A auto-consciência é um processo social indispensável para combater a dominação social e cultural” (LOPES, 2009, p. 6).

por acaso, coincide com o momento de mutações das políticas culturais na França, em busca de um novo modelo” (RUBIM, 2009, p. 98). Outra característica importante desse momento é que países não-europeus começam a participar mais ativamente das decisões da Unesco a respeito da cultura. Com a participação desses países se ampliam inclusive as temáticas tratadas nos encontros:

Na conferência regional da Europa [em 1970] o tema destacado é a democratização da cultura. As conferências regionais da África (1975) e da América Latina e Caribe (1978), não por acaso, deslocam seu centro de atenções e colocam em cena o tema da identidade cultural, que reaparece com força e ligado ao patrimônio na Conferência Mundial acontecida em 1982, na cidade do México. Nela, outros assuntos assumem importância, tais como: impulsionar o desenvolvimento cultural; indicar que este processo requer afirmação cultural (identidade, patrimônio e criatividade) e a famosa nova definição (ampla) de cultura, que tanta repercussão tem nas intervenções posteriores da Unesco e nas políticas culturais elaboradas em todo mundo (RUBIM, 2009, p. 99).

A partir da década de 1980, no entanto, esse cenário se modifica internacionalmente, e “a hegemonia neoliberal determina o colapso desta associação, ao impor a retração do estado e ao inibir sua iniciativa em quase todas as áreas de atuação, inclusive na cultural” (RUBIM, 2009, p. 101). A Unesco perde força e centralidade internacional no desenvolvimento das políticas públicas. Estados Unidos e Reino Unido se retiram da Unesco, marcando o esvaziamento da força dessa instituição. Ao mesmo tempo, esses dois países vão ser responsáveis por implementar o modelo de gestão neoliberal na cultura. Suas experiências tiveram reflexo em vários outros países, incluindo o Brasil e o México.

A segunda metade do século XX tem sido notadamente descrita como um momento no qual a sociedade ocidental tem se definido com uma sociedade do conhecimento, ou da informação. Rubim destaca a existência de uma “convergente contemplação do conhecimento como lugar central na caracterização da sociedade contemporânea” (RUBIM, 2009, p. 102). Nesse contexto, os termos “capitalismo cognitivo” ou “capitalismo da informação” têm sido muito utilizados para descrever o atual cenário de disputa neoliberal. Termos como “economia criativa” ou “indústria criativa” se tornaram muito frequentes nas políticas públicas, para definir uma ação sobre a cultura que entenda a cultura como um impulsionador econômico (CHAUÍ, 1993).

A diminuição da centralidade da Unesco na temática da gestão cultural nos anos 80, as críticas ao protagonismo estatal na gestão da cultura, a necessidade de novos modelos e o impacto das experiências do EUA e da Inglaterra fazem com que, neste momento, se amplie uma gestão privada da cultura. Empresas privadas, fundações filantrópicas (geralmente

vinculadas a empresas de grande porte), megaconglomerados transnacionais de cultura, geram um novo modelo de gerir a cultura. Esse modelo, no entanto, não é paralelo à ação do Estado, ao contrário, eles estruturam uma nova forma de fazer política pública que – como no caso das primeiras experiências inglesas – o que passa a ocorrer é uma ação do Estado na qual a gestão da política pública é transferida para empresas privadas, através de leis de incentivo. O Estado quase sempre continua financiando com as políticas culturais, no entanto abre mão de sua gestão. O que se dá nesse momento no campo cultural é o que Milton Santos e Garcia Canclini entendem como uma associação entre cidadania e consumo, muito comum ao neoliberalismo. Sendo essa, também, a base da crítica que se faz hoje a uma gestão privada da cultura.

Para esses autores, as sociedades neoliberais vão gradativamente desenvolvendo uma associação entre os conceitos de cidadania e consumo. Isso porque o ato de participar socialmente de uma comunidade se confunde com o ato de ter acesso – financeiro – aos seus bens de consumo, lazer, saúde, educação, etc. A esse processo, no qual a mediação entre o indivíduo e suas necessidades se dá através do dinheiro, Milton Santos denomina “economização da vida social” (SANTOS, 1993). E acrescenta que, em tais sociedades, “em lugar do *cidadão*, formou-se um *consumidor*, que aceita ser chamado de *usuário*” (SANTOS, 1993, p.13, grifo do autor). Tendo como consequência a exclusão daqueles que não tem condições financeiras de participar de tal dinâmica, a “economização” da vida aprofunda a desigualdade social, ao não permitir que a dignidade humana esteja garantida através dos direitos.

O respeito ao indivíduo é a consagração da cidadania, pela qual uma lista de princípios gerais e abstratos se impõem com um corpo de direitos concretos individualizados. A cidadania é uma lei que a sociedade que, sem distinção, atinge a todos e investe cada qual com a força de se ver respeitado contra a força, em qualquer circunstância. (SANTOS, 1993, p. 07).

A diferenciação entre cidadania e consumo, assim, está no possuir ou não direitos enquanto indivíduo. A partir do momento que a garantia dos direitos passa pela mediação financeira, uma significativa parcela da população passa a não ter mais assegurada tal garantia. No âmbito da cultura, essa divisão social entre aqueles que possuem e os que não possuem seus direitos assegurados se reflete em uma hierarquização cultural, onde aqueles que tem condições de consumir e preservar seu repertório cultural terão mais possibilidades de construir seu repertório simbólico, enquanto aqueles não possuem tal condição correm o risco de ter esse repertório marginalizado e, conseqüentemente, apagado. O que passa a estar

em disputa é então o direito ou não de viver e expressar-se dentro de um conjunto de símbolos e referências que dão sentido a vida em si.

Canclini entende que embora as possibilidades e as formas de exercer a cidadania sempre tenham estado relacionadas a possibilidade de consumo de certos bens e serviços, acreditava-se que a participação política equilibraria as diferenças de acesso inerentes ao sistema econômico (CANCLINI, 1999). No entanto, a degradação política e de participação popular faz com que as desigualdades sociais se ampliem e que uma ampla parcela da população já não possa ter acesso aos direitos mais básicos.

A noção de cidadania de Canclini e de Santos se relacionam com aquela proposta por Marshall (1967), na qual trata-se do desenvolvimento de direitos – civis, políticos e sociais. De forma que ser cidadão implica possuir e ampliar direitos. Para Chauí “graças aos direitos, os desiguais conquistam a igualdade, entrando no espaço político para reivindicar a participação nos direitos existentes e sobretudo para criar *novos direitos*” (CHAUÍ, 2008, p. 68, grifo da autora). A associação entre cidadania e consumo se reflete nas políticas públicas para a área da cultura através do que Marilena Chauí denomina “tradição neoliberal”, na qual “a tradução administrativa dessa ideologia é a compra de serviços culturais oferecidos por empresas que administram a cultura a partir dos critérios do mercado, alimentando privilégios e exclusões” (CHAUÍ, 1993, p. 13). A autora pontua ainda a relação entre as políticas culturais e suas consequências para a ampliação de uma democracia efetiva⁷. Chauí entende que “numa sociedade de classes, de exploração, dominação e exclusão social, a cultura é um direito do cidadão, direito de acesso aos bens e obras culturais, direito de fazer cultura e de participar das decisões sobre a política cultural” (CHAUÍ, 2008, p. 61). Afirma-se, assim, a relação existente entre a Democracia Cultural e a construção de uma democracia efetiva.

O momento atual das políticas públicas para a cultura não é mais o de uma hegemonia na concepção neoliberal da cultura. A grande mudança se dá a partir dos anos 90, quando a Unesco coloca em debate as questões da “diversidade cultural” e em seguida dos “direitos culturais”, para voltar a afirmar a necessidade de gestão do Estado sobre a cultura. No entanto, dessa vez, sem um viés de afirmação da identidade nacional.

Na década de 90, a França cunha o termo *exception culturelle* visando a “impedir que a cultura fosse tratada como uma mercadoria qualquer” (RUBIM, 2009, p.107). Tratar a

7 Argumenta ainda que “uma sociedade – e não um simples regime de governo – é democrático quando, além de eleições, partidos políticos, divisão dos três poderes da república, respeito à vontade da maioria e das minorias, institui algo mais profundo, que é condição do próprio regime político, ou seja, quando institui *direitos* e que essa instituição é uma criação social, de tal maneira que a atividade democrática social realiza-se como um contrapoder social que determina, dirige, controla e modifica a ação estatal e o poder dos governantes”. (CHAUÍ, 2008, p. 69)

cultura como mercadoria e incluí-la nas estruturas do livre comércio internacional estava nos planos de ação dos Estados Unidos nesse momento. A Organização Mundial do Comércio, OMC, estava debatendo em seus fóruns a temática da ampliação do livre comércio aos bens de serviço, notadamente no campo da cultura (RUBIM, 2009). A França e a Unesco começam a propor alternativas a esse cenário e o critério de *exception culturelle* é o primeiro cunhado especificamente para limitar a ação da OMC sobre a cultura. Esse debate não deixa de ter um forte cunho de autonomia política. A França se viu potencialmente ameaçada de perder a autonomia na gestão da sua cultura e patrimônio se o modelo dos EUA fosse bem sucedido. Muitas das ações do neoliberalismo na cultura passam por privatização da gestão das instituições culturais e abertura para o capital estrangeiro. A França poderia perder também o seu poderio cultural sobre o mundo que, embora nunca completamente restabelecido, foi um dos motivos de criação do Ministério de Assuntos Culturais, em 1959.

Ao mesmo tempo, o termo *exception culturelle* vai perdendo força e se desenvolve a noção de “diversidade cultural”, compreendida como riqueza da humanidade e dos grupos. De forma que a partir de então “a assimilação crescente da temática e o papel desempenhado pela UNESCO colocam esta organização multilateral no cerne do novo momento de visibilidade das políticas culturais na cena internacional” (RUBIM, 2009, p. 107). Inúmeros documentos são publicados a partir de então, reafirmando sempre alguns pontos específicos como: a necessidade de se defender a diversidade cultural; a incapacidade do livre mercado de gerir a cultura; e a necessidade de os Estados-Membros intervirem para a proteção e promoção da cultura. Entre os documentos e encontros produzidos pela Unesco podemos listar: *Proclamação das Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*, de 1997; o relatório *Nossa Diversidade Criativa*, de 1996; a *Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento*, em 1998; *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*, de 2001; a *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, de 2003; *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, de 2005; entre tantos outros produzidos desde então.

A produção da Unesco no âmbito cultural desde então tem reafirmado a proteção a diversidade cultural como a base da implementação de uma política pública para cultura, dentro de uma concepção de direito cultural como direito humano básico. Nesse cenário, o paradigma da democracia cultural volta ao foco dos estudos sobre políticas culturais. Parte-se de uma compreensão de que tal modelo é o que melhor se adapta à necessidade de uma política cultura capaz de ampliar os direitos dos cidadãos no âmbito cultural; e estruturar uma gestão compartilhada da cultura, permitindo que a diversidade cultural se estruture como

norteadora de toda essa política.

Esses debates estão na base da política pública para o Patrimônio Imaterial. É nessa compreensão de cultura como direito e de respeito à diversidade cultural dos povos que se estrutura o escopo teórico que embasa as reflexões a respeito do Patrimônio Imaterial. Essa vinculação pode ser observada tanto no âmbito internacional, quanto dentro dos países que implementam ações político-culturais para os bens de natureza imaterial.

3.2. Políticas Públicas para a Cultura e Patrimônio Imaterial: o contexto mexicano

Trabalhar temas como cultura, identidade e patrimônio na América Latina apresenta certas particularidades. Muito disso se deve a um longo histórico de colonização, não só política e econômica, mas como definem alguns autores – Enrique Dussel, Walter Mignolo, Boaventura Sousa Santos – também a uma colonização epistêmica e epistemológica: uma colonização sobre o saber, o que é a razão, o civilizado, e inclusive sobre o que é a América Latina. Trata-se de uma colonidade que diz respeito a um projeto político sobre o que a América Latina deveria ser, projeto esse implementado externamente, desde Europa e Estados Unidos. Os modelos de administração social que foram transplantados da Europa, muitas vezes, sem que fosse tomado em conta as diferenças históricas e populacionais (conflito de civilizações) que existiam e seguem existindo entre essas duas realidades. Esses impactos também marcaram a forma de se gerir e a cultura e o patrimônio na América Latina, no entanto, ao longo das décadas, diferentes propostas foram feitas para que as políticas para a cultura e o patrimônio abarcassem de maneira mais adequada a forma de se lidar com a temática cultural neste contexto específico.

No presente tópico busca-se analisar a trajetória dos trabalhos realizados no México sobre o Patrimônio Imaterial, no âmbito das políticas públicas e no âmbito das contribuições teóricas para o campo. Nesse sentido, vamos partir de três focos de análise: primeiramente, será realizado um breve histórico das políticas públicas para a cultura e o patrimônio no contexto mexicano. Em seguida vamos analisar a estruturação do Patrimônio Imaterial no México em âmbito institucional; seu conjunto de bens registrados, o processo de patrimonialização, políticas de salvaguarda, relação com a Unesco, etc. Por fim, vamos analisar a Teoria do Controle Cultural, de Guillermo Bonfil Batalla, buscando analisar as contribuições desse referencial teórico para as reflexões e práticas no âmbito do Patrimônio Imaterial.

Breve histórico das Políticas Públicas para a Cultura e o Patrimônio no México

Lia Calabre e Lucina Jiménez destacam alguns momentos centrais nas políticas públicas para a cultura no México. Jiménez aponta que apesar da existência de algumas iniciativas, ainda no tempo da colônia, por parte da elite crioula, de pesquisa sobre as áreas arqueológicas, é após a Independência Mexicana – e principalmente no cenário da Reforma – que se observa o início do que viriam a ser as políticas públicas para a cultura. Após a

Independência tem início a estruturação de uma série de instituições culturais, muito vinculada ao pensamento liberal da época, que Jiménez entende como sendo “expresión del surgimiento de una nacionalidad diferenciada en la literatura, la música y la plástica” (JIMÉNEZ, 2008, p. 202). Destacando ainda que “no estuvo México, durante este período exento de movimientos europeizantes o bien de visones criollas que se niegan a reconocer la presencia indígena como parte de la realidad nacional” (JIMÉNEZ, 2008, p. 202). Hugo Achugar destaca ainda que a construção dos estados nacionais na América Latina teve grande influência dos modelos europeus de gestão da cultura e da educação, modelos esses fortemente baseados em uma homogeneização da cultura, que visava à construção da identidade nacional:

Nos tempos da organização e construção dos Estados nacionais latino-americanos, no final do século XIX, a vontade política nacionalista ofereceu/impulsionou um modelo homogêneo de educação e cultura. A civilização — racional, iluminista e com fé absoluta nos progressos moral e material dos povos — deveria cobrir homogeneamente os territórios nacionais. A diferença cultural dos subalternos devia ser subjugada ou, mais ainda, confinada ao espaço do folclore. (ACHUGAR, 1994, p. 217).

Os modelos para a gestão de educação, e cultura, utilizados pelas ex-colônias eram também modelos Europeus e que Calabre pontua, ainda, como:

Modelo esse [de educação e de cultura] baseado em uma visão elitista e europeizante de educação e de cultura, associado ao ideal de civilização. No final do século XIX e início do XX, no campo das políticas internacionais dentro do continente, permaneciam em cena as disputas pela definição das fronteiras nacionais. (CALABRE, 2010, p. 88).

A construção da identidade nacional sempre foi um tema de extrema importância para as ex-colônias. Especialmente na América, de colonização espanhola, a questão da identidade era, também, um fator determinante para estabelecer as fronteiras dos países. Determinar uma identidade era necessário para evitar a anexação por parte de outras nações, também recém-surgidas. E as instituições culturais tiveram um forte papel nesse momento. Walter Mignolo destaca nesse sentido que:

[...] la “cultura” contribuyó a la creación de la unidad nacional. Las lenguas nacionales, las literaturas nacionales, las banderas y los himnos nacionales eran todos ellos manifestaciones de una “cultura nacional”. La “cultura” se utilizó como instrumento para nombrar y instituir la homogeneidad del Estado-Nación. (MIGNOLO, 2007, p.22).

Para o autor, a estruturação do que futuramente vem a ser o Estado-Nação na América

Latina tem forte impacto do imaginário dessas elites crioulas e do que eram os seus referências de identidade e de autoconsciência, no entanto, “la consciencia criolla era más bien una doble consciencia: la de no ser lo que se suponía que debían ser (es decir, europeos). Ese ser que en verdad es un no-ser es la marca de la *colonidad del ser*.” (grifo do autor. MIGNOLO, 2007, p. 87). Quer dizer, existia uma consciência de que o modelo de civilização, de cidadão, de ser humano, a ser seguido era o modelo europeu. A elite crioula buscava adaptar-se a essa modelo tendo sempre a consciência de que não o era efetivamente. De forma que:

Después de la independencia, las distintas comunidades de criollos/mestizos se encontraron en la situación de tener que inventarse a si mismas, y lo hicieron mediante la restitución de la “civilización más viable”, que no era la indígena ni la africana, sino la europea” (MIGNOLO, 2007, p. 88).

A estruturação de uma civilização de embasamento europeu na América Latina foi um violento processo de apagamento das identidades indígenas e africanas, como parte do discurso da civilização contra a barbárie, do “moderno” contra o “primitivo”. O indígena, o negro, o nativo deveriam ser civilizados, para que assim a nação entrasse na Modernidade, como imaginada pela Europa. A repercussão desse imaginário nas políticas culturais resultou em um forte caráter de erudição e priorização das belas artes no conceito de cultura utilizado nesse momento e de busca de homogeneização cultural, como dito por Achugar.

Com a Revolução Mexicana, a partir 1910, marca-se uma grande ruptura com os modelos de cultura e educação utilizados até então. Jiménez destaca a esse respeito que a Revolução estava fortemente embasada no direito à educação e à terra. Em 1921 é criada a Secretaria de Educação Pública, que tinha “como ejes rectores de la educación, la alfabetización, la formación estética, el aprendizaje de oficios y las reglas básicas de la salud”. (JIMÉNEZ, 2010, p. 203). A autora destaca ainda que a Revolução trouxe consigo um forte momento de reflexão estética e de criação artística que marcaram profundamente o cenário mexicano. O período define-se ainda como um momento de forte intervenção estatal na cultura. Criou-se o Instituto Nacional de Belas Artes (INBA), o Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH), o Instituto Nacional Indigenista (INI), entre outras instituições que apresentam até hoje imensa relevância na gestão cultural mexicana. A esse respeito, Jiménez aponta ainda que:

Estos organismos avanzaron de manera significativa en la estructuración de una política artística y relativa al patrimonio cultural, que sin embargo, a la fecha no ha logrado abarcar la diversidad del patrimonio cultural de México, si bien crearon una intensa red de museos, sitios, zonas arqueológicas y

escuelas de arte que constituyen parte del enorme sector cultural mexicano. (JIMÉNEZ, 2008, p. 204).

Para o antropólogo Bonfil Batalla o que se dá nesse momento é um processo em que “La identidad criolla cede su lugar a la ideología del México mestizo, pero sus contenidos de fondo no cambian. [...] El México mestizo, imaginario [...], nunca rompe con occidente, ni intenta hacerlo” (BATALLA, 1989, p. 160). Para o autor, o que está por trás do ideário mestiço é, na verdade, uma nova busca pela homogeneidade no país que trazia como transfundo o apagamento indígena: “México debía ser una sociedad homogénea. ¿Sobre cuáles bases podría lograrse la unidad? La opción fue, una vez más, el mestizaje: se pensó que México *era* un país mestizo y los remanentes que no lo fueran debían integrarse cuanto antes”. (BATALLA, 1989, p. 164). O que surge nesse momento é uma política social de assimilação do indígena dentro da estrutura social do país, bem como a criação de um imaginário no qual o indígena e sua cultura pertenciam a um passado em extinção, a uma sociedade que antecedeu, mas que deveria “evoluir” para a sociedade mestiça mexicana. Bonfil Batalla entende da seguinte maneira o novo imaginário projetado para a nação mexicana:

La concepción ideológica del México mestizo de la Revolución no fue, no ha sido, tarea fácil. Esquemáticamente, la versión que predomina puede enunciarse así: la raíz profunda de nuestra nacionalidad está en el pasado indio, de donde arranca nuestra historia. Es un pasado glorioso que se derrumba con la Conquista. A partir de entonces surge el verdadero mexicano, el mestizo, que va conquistando su historia a través de una cadena de luchas (la Independencia, la Reforma) que se eslabonan armónicamente hasta desembocar en la Revolución. La Revolución es el punto final de la lucha del pueblo mexicano, el pueblo mestizo; es un hecho necesario, previsto y anticipado por la historia. A partir de la Revolución será posible la incorporación plena del mexicano a la cultura universal. (BATALLA, 1989, p. 166).

O que o autor pontua é que nesse momento se dá uma mudança no imaginário mexicano, ou seja, uma mudança na narrativa de identidade do país. Se após a Independência o que existe é uma identidade mexicana baseada na elite crioula, o que passa a existir então é o imperativo da identidade mestiça. Mas ainda assim se perpetua o apagamento do indígena, que, apesar de ser idealizado como uma das bases dessa identidade, é construído sempre em um tempo passado, o tempo da tradição, da cultura que não existe mais. Para o autor, “se trata de incorporar al indio, es decir, desindianizarlo, hacerlo perder su especificidad cultural, histórica”. (BATALLA, 1989, p. 171). Não era tomado em conta que o indígena ainda existia – e existe –, nem havia uma preocupação pela manutenção da sua cultura, pelo contrário,

existia um projeto de nação que buscava relegar essa população e sua cultura definitivamente ao passado.

Nas décadas seguintes o projeto político instituído pela Revolução vai se estruturando e se firmando no poder. No campo da cultura, entre as décadas de 1940 e 1970, o que se observa é um crescimento significativo das instituições culturais no México, de maneira altamente centralizada sob gestão do Estado (JIMÉNEZ, 2008; CALABRE, 2013). O Estado buscava estruturar novas instituições “para atender cada uno de los renglones de lo que consideró como cultura durante todo el siglo XIX y XX: bibliotecas, edición de libros, fomento a la lectura, patrimonio cultural, difusión y educación artísticas” (JIMÉNEZ, 2008, p. 204/205).

Durante a década de 1970, tem destaque a criação da Direção Geral de Arte Popular⁸, que “ante la necesidad de reconocer que también lo popular, entendido como las creaciones y las culturas de origen tradicional y especialmente rural e indígena, podía crecer al amparo del Estado” (JIMÉNEZ, 2008, p. 205). E destaca ainda que:

La política artística había privilegiado más la comúnmente llamada “alta cultura”, que si bien durante la revolución y luego de su etapa más inmediata propició todo un movimiento nacionalista en las artes, a veces basada en lo popular, no reconocía abiertamente como sujeto de política pública las creaciones emanadas directamente de los grupos subalternos. (JIMÉNEZ, 2008, p. 205).

Os anos 1980 são marcados pelo que Jiménez entende como um retrocesso nas políticas públicas instituídas até então. Com forte influência de um neoliberalismo no campo cultural. O investimento do Estado no campo cultural vai abrindo espaço para o investimento privado e várias editoras e distribuidoras públicas são fechadas (JIMÉNEZ, 2008, p. 205). O momento era ainda marcado por um ideário de democratização do acesso e do direito à produção dos bens culturais que vai ser perpetuar também pela década de 1990 (CALABRE, 2013).

O que se observa nesse momento é uma separação entre as políticas públicas que efetivamente estavam sendo implementadas e o debate em torno das políticas públicas para a cultura, os quais apresentam um forte avanço a respeito dos direitos culturais e democracia efetiva no campo cultural. Em 1982, é realizada no México a Mondiacult que, como tratado anteriormente, é um marco nos debates sobre Patrimônio Imaterial, direitos culturais,

⁸ Em 1977, a Direção Geral de Culturas Populares (DGCP) substitui a Direção Geral de Artes Populares. A DGCP foi uma proposta de Rodolfo Stavenhagen, que esteve à frente da sua direção durante os primeiros anos.

democracia cultural, e a necessidade de tratar a cultura como um direito e não como uma mercadoria.

Em 1985, com o terremoto da Cidade do México, tem início um forte movimento de autogestão da população, que se organiza autonomamente para combater as consequências do terremoto e reconstruir as cidades. Jiménez destaca nesse sentido que essa mobilização cidadã tem impactos também na cultura e nas demandas desses cidadãos para o campo cultural. Em 1988 se dá a criação do Conselho Nacional para a Cultura e as Artes, CONACULTA, que, juntamente com a delegação de Cultura da Secretaria de Educação Pública (SEP), vão dividir a responsabilidades para a política cultural no México (JIMÉNEZ, 2008; CALABRE, 2013). Até 2015, o CONACULTA e a SEP eram as principais responsáveis por administrar quase todas as instituições culturais existentes no país. A partir desse momento é criada a Secretaria de Cultura, ampliando os poderes do CONACULTA e delegando a este as responsabilidades sobre a arte e a cultura que antes competiam à SEP. Ainda assim, existe nos anos 1980 um aumento da institucionalização das políticas públicas para a cultura no México, ao mesmo tempo em que se dá um esvaziamento financeiro no setor.

A década de 1990 é marcada por um aumento do corte de verbas que vinha se dando desde os anos 80. Em 1994, o México assina o Tratado de Livre Comércio com Estados Unidos, marcando um novo momento de abertura ao investimento internacional, no entanto, “sin haber negociado de manera diferenciada el sector cultural, lo que se tradujo en condiciones de desventaja para varios sectores como el cinematográfico, editorial y artesanal, con cada vez menor apoyo estatal” (JIMÉNEZ, 2008, p. 207). O campo cultural ficou cada vez mais esvaziado, embora sempre em disputa por setores da população que demandavam maior participação do estado na gestão cultural.

A década de 2000 é marcada pela implementação do Programa Nacional de Cultura, que “é apresentado como o resultado de uma grande consulta popular e como a base para a realização da necessária atualização do modelo de administração da cultura e da definição das políticas culturais” (CALABRE, 2013, p. 343). Calabre pontua ainda que o Programa apresenta oito eixos centrais de ação, que seriam: *a*) patrimônio e diversidade cultural; *b*) infraestrutura cultural; *c*) promoção cultural nacional e internacional; *d*) estímulos públicos; *e*) a criação e mecenato; *f*) formação e investigação antropológica, histórica, cultural e artística; *g*) equipamento cultural e fomento à leitura; *h*) cultura e turismo; e indústrias culturais.

Jiménez destaca que atualmente a política cultural mexicana ainda tem muito o que caminhar para poder se estruturar de maneira mais sólida e efetiva. Entre os problemas, a autora pontua: a falta de um marco jurídico que defina funções e atribuições entre as

instâncias da federação; a descentralização dos polos culturais, que atualmente se concentram na Cidade do México e nas outras cinco maiores cidades do país; e destaca ainda a necessidade de um “replanteamiento de los esquemas de fomento a la diversidad cultural y los derechos de los pueblos indígenas [los cuales] constituyen un tema de atención prioritario” (JIMÉNEZ, 2008, p. 226). A autora pontua ainda a necessidade de atualizar as estruturas e paradigmas de gestão da cultura para o país. Os debates em torno da cultura e dos direitos culturais – que envolvem a autonomia de gestão cultural, a participação dos detentores e da população civil como um todo; a diversidade cultural; etc. – tiveram um grande desenvolvimento no cenário mexicano. Muito disso em função da preocupação a respeito da realidade de apagamento e opressão vivenciado por uma grande parcela da população. No entanto, a reverberação desses debates na institucionalização de políticas públicas para a cultura não apresentou o mesmo avanço, em um país em que o indígena, as classes populares e seu universo simbólico ainda são muito mais tratados como mitificação do que como atores participantes na formulação das políticas públicas.

Patrimônio Imaterial no México

O México e o Brasil possuem tanto uma metodologia quanto uma estrutura administrativa diferentes para lidar com o Patrimônio Imaterial. Por isso alguns termos precisam ser detalhados, especialmente no que diz respeito ao Inventário. No Brasil, existe o Inventário e o Registro. O inventário no Brasil tem principalmente um caráter de produção de conhecimento, sendo entendido como um instrumento de pesquisa. E, no caso da política para o Patrimônio Imaterial, é realizado previamente para dar entrada no processo de Registro, que será analisado e julgado por uma comissão designada: o Departamento do Patrimônio Imaterial. No Brasil somente o Registro tem função de Patrimonialização. No México o Inventário Nacional é a forma de registro público realizada pelo país: é o Inventário que tem função de Patrimonialização. Mas também a compreensão de inventário é diferente entre os dois países. No Brasil o inventário é realizado sobre o bem, quer dizer, é realizada uma investigação aprofundada a respeito de um determinado bem. No México, por outro lado, realiza-se um inventário sobre o território, ou seja, o objetivo do governo é mapear todos os bens entendidos como Imateriais no país. Em consequência disso, o número de bens registrados no Brasil é muito menor do que o dos bens inventariados no México; no entanto, no Brasil⁹, como os inventários são realizados sobre o bem, são no geral mais detalhados em

9 O Iphan também realiza inventários geográficos, para mapear os bens existentes em um determinado

sua descrição.

O México possui atualmente 498¹⁰ bens inventariados como Patrimônio Imaterial Mexicano. E todos os inventários podem ser consultados na página do Sistema de Informação Cultural (SIC), órgão vinculado ao CONACULTA e a Secretaria de Cultura. A base de dados disponibilizada para uso público na página do SIC somente permite a busca por região geográfica ou palavra-chave (sobre o nome de registro do bem), por esse motivo não foi possível uma análise pela tipologia do bem, que permitiria entender quais elementos culturais são classificados como Patrimônio Imaterial no México. No entanto, uma busca na base de dados, ainda que através das palavras-chave, nos permite um panorama desse cenário:

Palavras-Chave	Nº de registros
“lengua”	70
“agrupación lingüística”	40
“textil”	25
“fiesta”	48
“danza”	40
“música”	13

Fonte: a autora.

Se faz necessário destacar que esse tipo de busca permite notificações duplicadas, por exemplo, no caso da “Danza o fiesta de los taztoanes”, que aparece tanto na busca por “danza”, quanto na busca por “fiestas”. No entanto, foi possível observar que os casos de subnotificação são um problema muito maior esse tipo de análise. Como é o caso, por exemplo, do “Cora”, do “Huichol”, do “Chocholteco” ou o “Kickapoo”, todos caracterizados como “Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial”, mas que não podem ser encontrados na busca, a menos que digitando o nome do bem diretamente. Os três bens citados como exemplo possuem inventários muito sucintos, que apontam apenas para a necessidade de estudá-los mais a fundo. Essa é mais uma questão que vem à tona quando se realizam inventários por territórios: enquanto alguns bens são inventariados extensivamente, outros apresentam apenas algumas linhas, indicando não muito mais do que a sua existência. Os casos de subnotificação são muito notados também ao

território. No entanto, como essa não constitui a prática central do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, não vamos nos debruçar profundamente sobre ela. A lista desses inventários pode ser acessada na seguinte página: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/681/>.

10 O número é referente a janeiro de 2019. E pode ser acessado na seguinte página:

https://sic.cultura.gob.mx/lista.php?table=frpintangible&estado_id=0&municipio_id=-1

buscarmos por práticas culinárias – onde podem ser encontradas em “dulces”, “gastronomía”, “comida”, “cocina”, ou ainda pelo nome do prato efetivamente – e no caso das artes populares e artesanato, onde pode ser denominado tanto como “artesanía”, como apenas através do nome do bem como as “Muñecas.Collares”, ou o “Somé”, o que faz com que sua busca só seja possível através do nome do bem efetivamente.

A análise da base de dados do Sistema de Informação Cultural, apesar das restrições acima citadas, permitiu observar que os bens inventariados são, em geral, componentes da cultura popular mexicana. São inventariados bens culturais como festas, procissões, culinária, saberes (como o caso das parteiras, ou de formas de medicina tradicional), ofícios, “artesanías”, músicas, danças, e em alguns casos conjuntos culturais como um todo, quer dizer, é realizado um inventário sobre todo o conjunto cultural de um determinado grupo social ou étnico. É possível observar ainda a consonância entre os bens selecionados e o que a Convenção de Salvaguarda da Unesco preconiza como bens culturais imateriais, ou seja “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas [...] que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural” (UNESCO, 2003).

O Inventário disponibilizado para uso público possui, ainda, os seguintes campos de preenchimento: *a)* “Clave”, que consiste em um código do bem, ainda que nem todos tenham esse campo aparente, podendo indicar que nem sempre é obrigatória a criação de um número de registro; *b)* “Ámbitos representados por el elemento”, que pode ser entendido como a tipologia do bem, “artes y oficio”; “fiesta”, “tradiciones y expresiones orales”, etc; *c)* “Dimensión geográfica del elemento”, podendo ser municipal, estadual ou nacional; *d)* “Comunidades, grupos o individuos involucrados”; *e)* “Descripción”, que pode constar com uma descrição antropológica profunda do bem e do contexto social ou simbólico em que ele se insere, ou apenas uma breve descrição em algumas linhas e a indicação da necessidade de se aprofundar a pesquisa; e *f)* “Riesgos”, onde são descritas as principais ameaças ao bem patrimonial e em alguns casos sugestões de como combater tais ameaças.

Aparte o Inventário do Patrimônio Cultural Imaterial, de gestão do CONACULTA e da Secretaria de Cultura, é necessário ainda destacar a existência de um outro projeto: o Arquivo do Patrimônio Imaterial, desenvolvido pelo CRIM. O projeto se iniciou em 2004 e conta um acervo de entrevistas, fichas e documentários, desenvolvidos a partir do trabalho de campo dos pesquisadores da instituição (AMESCUA-CHÁVEZ e ARIZPE, 2017). No entanto, diferentemente do Inventário, não foi encontrada uma base de dados online onde constassem tais informações do Arquivo do Patrimônio Imaterial, para que pudessem disponibilizá-las

para consulta. Por esse motivo não foram realizadas maiores análises do Arquivo, ou uma maior análise dos bens imateriais a partir dessa fonte, como foi realizado com o Inventário. No entanto, no âmbito da pesquisa, se mostra relevante destacar a existência do projeto.

Internacionalmente, o México possui, ainda, 11 inscrições nas listas do Patrimônio Imaterial da Unesco. A Unesco conta com 3 listas para o Patrimônio Imaterial: Lista de Patrimônio Cultural Imaterial que Requer Medidas Urgentes de Salvaguarda; Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade; e o Registro de Boas Práticas de Salvaguarda. O México possui 10 bens registrados na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade; um (1) bem no Registro de Boas Práticas de Salvaguarda e nenhum na Lista de Patrimônio Cultural Imaterial que Requer Medidas Urgentes de Salvaguarda. Os bens inscritos nas Listas da Unesco¹¹ são os seguintes:

Lista: Registro de Boas Práticas de Salvaguarda	
2012	Xtaxkgakget Makgkaxtlawana: el Centro de las Artes Indígenas y su contribución a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial del pueblo totonaca de Veracruz, México

Lista: Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade	
2018	La romería de Zapopan: ciclo ritual de La Llevada de la Virgen
2016	La charrería, tradición ecuestre en México
2011	El Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta
2010	Los parachicos en la fiesta tradicional de enero de Chiapa de Corzo
	La pirekua, canto tradicional de los p'urhépechas
	La cocina tradicional mexicana, cultura comunitaria, ancestral y viva - El paradigma de Michoacán
2009	Lugares de memoria y tradiciones vivas de los otomí-chichimecas de Tolimán: la Peña de Bernal, guardiana de un territorio sagrado
	La ceremonia ritual de los Voladores
2008	Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos

Os dados referentes às inscrições realizadas pelo México nas Listas da Unesco são significativos porque denotam uma preocupação do país em garantir um reconhecimento internacional a respeito da importância desses bens. Em diversos países, a inscrição nas Listas Unescos são o principal instrumento de Salvaguarda desse bem. A esse respeito, Montserrat Rebollo Cruz, nos enfatiza ainda que:

11 As informações foram obtidas na página da base de dados da Unesco: <https://ich.unesco.org/es/listas>

En el caso de México, por ejemplo, la adopción de la Lista Representativa ha sido un tema polémico, pues los gobiernos locales lo han considerado como “la estrategia” de salvaguarda y ha atraído considerables impactos a nivel local; bien es cierto que México al ser un país rico en diversidad cultural tiene una gama de posibilidades para buscar y lograr estos reconocimientos. (CRUZ, 2018, p. 193).

A respeito das ações para além do Inventário Nacional, Anna Goycoolea, em uma videoconferência do III Congresso Internacional sobre Experiências na Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, destaca que “no hay una legislación federal que nos permita la protección y que además obligue al Estado, al gobierno federal, a tomar cartas sobre el tema del Patrimonio Inmaterial” (GOYCOOLEA, 2015). Goycoolea aponta ainda que esse fato apresenta duas consequências principais: a primeira delas é que o México estaria baseando-se somente na Convenção de Salvaguarda da Unesco de 2003 para desenvolver trabalhos que dizem respeito à salvaguarda do Patrimônio Imaterial. E que a existência uma lei federal tornaria obrigatória a ação do Estado sobre os bens que constituem esse patrimônio; além de permitir a existência de formas de financiamento para tratar a temática do PCI. A segunda consequência diz respeito às estruturas organizacionais. Para trabalhar o Patrimônio Imaterial se faz essencial a participação das comunidades detentoras, no entanto, dificilmente as burocracias institucionais estão preparadas para fazê-lo. Para Goycoolea, o INAH se mostra como a instituição que deveria ser responsável pela implementação de ações sobre o Patrimônio Imaterial, no entanto, sua estrutura institucional não permite trabalhar o Patrimônio Imaterial diretamente com as comunidades. O CONACULTA, por sua vez, que também realiza ações sobre esses bens, embora conte com meios para realizar ações diretamente com as comunidades detentoras, não conta com pesquisadores especializados. Goycoolea, por fim, aponta a necessidade dessas instituições formularem ações em conjunto para o âmbito do Patrimônio Imaterial, ainda que esse seja um grande desafio dentro da estrutura da política cultural como institucionalizada hoje.

Se faz importante ainda destacar que, desde 2011, o México possui Cátedra Unesco em Pesquisa sobre Patrimônio Cultural Imaterial e Diversidade Cultural, através do Centro Regional de Investigações Multidisciplinares, CRIM; integrante da Universidade Nacional Autônoma de México, UNAM. Ainda no âmbito da pesquisa, o INAH realiza, com periodicidade bianual, o Congresso Internacional sobre Experiências na Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, que teve sua quarta edição realizada em 2017.

A temática e os dilemas do Patrimônio Imaterial dentro das políticas culturais de um país extrapolam significativamente as possibilidades dessa dissertação. No entanto, o que se

busca destacar é que tais debates perpassam uma ampla gama de atores sociais: sociedade civil, detentores, acadêmicos, instituições governamentais, etc. A análise do cenário mexicano permite observar a complexidade da atuação sobre o Patrimônio Imaterial e também a necessidade de se debater – e defender – a estruturação de políticas públicas voltadas objetivamente para o Patrimônio Imaterial.

A Convenção de Salvaguarda da Unesco não dá conta da complexidade interna dos países para desenvolver políticas de salvaguarda. Se faz, portanto, completamente necessário que cada país reflita e implemente tais políticas em função das suas possibilidades e necessidades. O México, nesse sentido, sofre com entraves burocráticos em função da ausência de tais políticas. Esse problema no entanto, não é exclusivo do contexto mexicano. O Patrimônio Imaterial possui um modo de pensar o patrimônio que questiona os modelos tradicionais de gestão patrimonial: não são os bens físicos que importam, mas sua socialização enquanto bem simbólico; não são os especialistas, mas as comunidades que devem gerir esse patrimônio; não são os gestores públicos, mas as comunidades que devem determinar como serão realizadas as ações do Estado sobre esse bem. As ações necessárias para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, no geral, vão contra a estrutura jurídica inicialmente existente para o patrimônio. Por isso se faz tão necessário pensar as políticas públicas para esses bens.

O cenário mexicano nos mostra essa realidade. Apesar dos reconhecimentos internacionais, o país tem dificuldade de estruturar ações de salvaguarda para além dos inventários desses bens. Trata-se de um país que é referência internacional na pesquisa do Patrimônio Imaterial, mas que tem uma profunda dificuldade em atuar sobre esses bens. A ausência de uma legislação, logo de uma política pública, para esses bens dificulta o processo de salvaguarda justamente pela ausência de uma estrutura institucional. No entanto, essa realidade não passa despercebida pelos profissionais ou acadêmicos do país, que estão frequentemente a alertar para a necessidade de fixar os detentores e as comunidades no centro da gestão desse patrimônio. Estão, também, a alertar sobre os riscos de esvaziamento simbólico que ameaçam esses bens quando entram para o mercado cultural e turístico. Esses bens passam, então, a funcionar apenas como estereotipação vendável de uma população ou um lugar sem que os detentores participem desse processo ou das vantagens que trariam.

Contribuições do México ao campo da Cultura e do Patrimônio

Neste tópico vamos tentar trabalhar dois questionamentos muito frequentes quando se fala de Patrimônio Imaterial. O primeiro diz respeito ao binômio materialidade e

imaterialidade; compreendendo que estes conceitos não são opostos quando se trata de Patrimônio Imaterial, mas antes um olhar sobre um bem cultural. O segundo questionamento diz respeito a quem detém o direito de decidir sobre o Patrimônio Imaterial, tanto na seleção dos bens que virão a ser patrimonializados, como na gestão desse bem após a patrimonialização.

Existe hoje uma série de debates que buscam chegar a uma definição mais estreita/restritiva a respeito do que seria ou não o Patrimônio Imaterial. Parece que se busca ainda com mais ênfase o que não seria Patrimônio Imaterial, ou seja, um conceito restritivo através do qual seria possível excluir os bens que não se enquadram em dita definição. Alguns autores entendem que esse critério definidor poderia estar no caráter de mutabilidade do Patrimônio Imaterial. Embora essa seja uma particularidade das normativas para o Patrimônio Imaterial entende-se, nesse trabalho, que a mutabilidade está presente nos processos culturais como um todo, não sendo uma especificidade dos bens imateriais, mas sim das normativas para sua gestão. O fato de um bem se modificar ao longo do tempo não o configura enquanto um Patrimônio Imaterial, embora, no caso desse tipo, bem configura regra básica na estruturação dos processos de salvaguarda. De forma que nem todo bem cultural de natureza mutável vai se tornar alvo de uma política pública de patrimônio imaterial.

Outros autores ainda defendem que não há uma pertinência no termo Imaterial para esses bens culturais, argumentando que todo elemento cultural possui materialidade e imaterialidade. É necessário aqui reafirmar o Patrimônio enquanto categoria de pensamento e explicitar algumas consequências dessa compreensão. Categorizar um bem enquanto patrimônio não significa reconhecer uma característica implícita nesse bem, mas defini-lo enquanto tal. Quando se categoriza um edifício como patrimônio arquitetônico, por exemplo, ele não deixa de ser compreendido também como patrimônio histórico, ou artístico. O que se define é o olhar que será dado sobre esse bem e quais os melhores processos para garantir sua preservação no tempo. Trata-se, dessa forma, de como as informações a respeito desse bem serão trabalhadas e quais aspectos irão receber mais atenção durante os processos de conservação, documentação, comunicação, etc. No entanto, esse bem – no caso, um edifício – não deixa de ser observado em seu caráter histórico ou artístico pelo fato de ter sido categorizado enquanto arquitetônico. O mesmo se dá para o Patrimônio Imaterial, não se trata de ignorar a materialidade do bem, mas de destacar que a pura preservação material do bem não garantirá a sua salvaguarda. Lourdes Arizpe, nesse sentido, ao falar da *Proclamação das Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*, da Unesco, um instrumento anterior à Convenção de 2003 e considerada como experiência que veio a formar as bases da

Convenção de Salvaguarda, considera que:

Uno de los aportes más valiosos de la *Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad* es que preserva la integridad de sentido de cada actividad escogida. No se trata únicamente de reconocer los objetos utilizados o un acontecimiento singular, sino también su evolución histórica y la labor de quienes lo crean, interpretan o le dan vida. Este reconocimiento holístico se convierte así en un tributo a la vitalidad cultural contemporánea, cualquiera que sea el contexto particular en el que ésta se manifieste. De este modo, abre el camino para la creación de una nueva “cosmocultura”, o sea, una perspectiva mundial de la creación y la comunicación humana en perpetua transformación. (ARIZPE, 2003. p. 133).

Trata-se, assim, de um olhar que é posto sobre o bem e sobre o conjunto de processos culturais e sociais que estão relacionados a esse bem. Não se trata de afirmar que esses bens não possuem materialidade, ou que seus aspectos materiais não são significativos. Trata-se, na verdade, de afirmar que também os aspectos imateriais que compõem o bem apresentam significância e devem ser alvo de uma política de salvaguarda. A importância dada aos aspectos imateriais, ou seja, culturais, sociais, simbólicos, etc., presentes em um bem, também não é exclusividade do Patrimônio Imaterial. Essa é uma questão levantada há muito pelos profissionais do campo da antropologia, da etnologia, da arqueologia, da documentação, da museologia etc. Essa discussão diz respeito a localizar um bem em seu contexto de criação de tal forma que os olhares sobre ele possam ir além do estético ou utilitário para abarcar também o contexto cultural no qual aquele bem existe ou existiu.

Outra questão considerada fundamental nas discussões a respeito do Patrimônio Imaterial diz respeito a quem detém ou não o direito de decidir sobre esses bens. Para essa questão vamos trabalhar a Teoria do Controle Cultural, de Bonfil Batalla. A Teoria do Controle Cultural é um sistema de análise da relação entre culturas, especialmente voltada para as relações culturais dos grupos sociais que passaram pelo processo de colonização. A Teoria do Controle Cultural e sua terminologia não buscam uma definição para a cultura, ou um elemento cultural, mas uma caracterização para uma relação que se dá no entre duas culturas, com poderes sociais, políticos e financeiros assimétricos. Nesse sentido se afasta do multiculturalismo anglo-saxão e do relativismo cultural, uma vez que sua análise se dá sobre a relação cultural e não sobre a cultura em si (PÉREZ RUIZ, 2013). O Controle Cultural é tanto um modelo analítico quanto um processo; compreende-se que a relação entre culturas se dá de maneira dinâmica no tempo e, dessa forma, ainda em continuidade. Se destina a analisar a presente relação entre duas culturas e quem são os que hoje atuam sobre os elementos culturais de um dado grupo. A esse respeito Maya Lorena Pérez Ruiz, explicita que:

Bonfil define el control cultural como la capacidad social de decisión que tiene un grupo sobre los elementos culturales (vistos como recursos) que son necesarios para formular y realizar un propósito social, la cual tiene implícita una dimensión política relacionada con la mayor o la menor capacidad que tiene ese grupo subalterno para el ejercicio del poder. (PÉREZ RUIZ, 2013, p. 124).

E pontua ainda a importância prática que a teoria do controle cultural apresenta para o direito a autogestão dessas populações e, por consequência, para a garantia dos direitos culturais desses grupos:

En ese contexto Bonfil propone el control de la toma de decisiones sobre la permanencia o el cambio cultural como vía política para que los grupos subalternos luchan por conservar su autonomía y su identidad propia. (PÉREZ RUIZ, 2013, p. 124).

A Teoria do Controle Cultural é estruturada à luz da realidade mexicana e muito voltada para a questão do direito à autodeterminação dos povos indígenas. Nesse sentido, os conceitos de contato interétnico, grupo étnico, cultura étnica, identidade étnica, etc., são basilares na estruturação do sistema analítico do autor. No entanto, esses conceitos não são suficientemente adequados para tratar, por exemplo, da realidade das populações afrodescendentes, uma vez que até mesmo a relação dessas populações com o território americano se dá de maneira distinta àquelas dos povos originários. Por esse motivo, falaremos aqui em “grupo cultural”, em vez de “grupo étnico” e em “contato entre culturas”, em vez de “contato interétnico”. Essa diferenciação, no entanto, não compromete a pertinência das categorias para as dinâmicas das relações culturais estruturadas pelo autor. Não é ambição desse trabalho adaptar o método analítico de Bonfil Batalla para o contexto brasileiro, mas sim pensar de que maneira as categorias estruturadas pelo autor permitem uma reflexão a respeito do lugar que ocupam os detentores na seleção e gestão dos bens que compõem o Patrimônio Imaterial. E, posteriormente, pensar como os Museus podem estruturar suas ações de forma a não suplantarem os detentores no processo de tomada de decisão.

Bonfil Batalla parte de dois elementos básicos de análise: a origem do elemento cultural¹² e quem detém o poder de decisão sobre esse elemento. A partir do cruzamento entre a origem de um elemento cultural e da capacidade que o grupo de origem ainda possui de decidir sobre esse elemento se estruturam relações culturais que podem ser de “cultura autônoma”, “cultura apropriada”, “cultura alienada” e “cultura imposta”. Sendo importante destacar que:

12 O termo “elemento cultural” será utilizado aqui por ser aquele mais frequentemente utilizado pelos autores. No entanto, entende-se igualmente como “bem cultural”.

El contenido de tales ámbitos culturales [...] no está predeterminado y varía de acuerdo con procesos sociales específicos como producto de las relaciones totales que mantienen un grupo social con otros, incluyendo a los dominantes. (PÉREZ RUIZ, 2013, p. 124).

A origem do elemento cultural determina se eles são próprios ou alheios de uma comunidade. São elementos culturais próprios aqueles que “la unidad social considerada ha recibido como patrimonio cultural heredado de generaciones anteriores y los que produce, reproduce, mantiene o transmite” (BATALLA, 1988, p. 7). No extremo oposto estão os elementos culturais alheios, são aqueles que “forman parte de la cultura que vive el grupo, pero que éste no ha producido ni reproducido”(BATALLA, 1988, p. 7). O autor destaca ainda que quando existe uma relação assimétrica de poder, especialmente entre populações que passaram pelo processo de colonização, o total dos elementos culturais do grupo incluirá tanto elementos próprios como elementos alheios (BATALLA, 1988, p. 7). Dessa compreensão resultam quatro categorias, que compõem a cultura total de um grupo:

Elementos Culturais	Poder de Decisão	
	Próprias	Alheias
Próprios	Cultura Autônoma	Cultura Alienada
Alheios	Cultura Apropriada	Cultura Imposta

Fonte: a autora.

Cultura Autônoma é o âmbito da cultural em que “la unidad social (el grupo) toma las decisiones sobre elementos culturales que son propios porque los produce o porque los conserva como patrimonio preexistente” (BATALLA, 1988, p. 7). O autor complementa ainda que a “autonomía de este campo de la cultura consiste precisamente en que no hay dependencia externa en relación a los elementos culturales sobre los que se ejerce control” (BATALLA, 1988, p. 7).

Cultura Imposta diz respeito ao campo da cultura em que “ni los elementos ni las decisiones son propios del grupo” (BATALLA, 1988, p. 7). O autor cita, ainda, como exemplo o ensino escolar tradicional nas comunidades indígenas, onde nem as decisões que regulam o ensino são dadas pela comunidade (calendário escolar, programa de aulas, formação dos professores, etc), nem os elementos culturais (livros, conteúdos de ensino, idioma, etc.). (BATALLA, 1988, p. 7).

Cultura Apropriada é o âmbito da cultura que “se forma cuando el grupo adquiere capacidad de decisión sobre elementos culturales ajenos y los usa en acciones que responden a decisiones propias” (BATALLA, 1988, p. 8). E complementa que:

Los elementos continúan siendo ajenos en cuanto el grupo no adquiere también la capacidad de producirlos o reproducirlos por sí mismos; por lo tanto, hay dependencia en cuanto a la disponibilidad de esos elementos culturales, pero no en cuanto a las decisiones sobre su uso. (BATALLA, 1988, p. 8).

O autor cita o uso de aparelhos de rádio e gravadores por grupos tradicionais, como exemplo de cultura apropriada. Podemos citar também, pensando no Patrimônio Imaterial no Brasil, o uso de instrumentos de produção externa à comunidade como liquidificadores, panelas de inox e aparelhos industriais em geral, na produção de alimentos, como o Acarajé, Queijo de Minas, etc, ou mesmo a fabricação dos Sinos no caso do Ofício dos Sineiros¹³. O mesmo vale para os instrumentos musicais constituintes da Capoeira, Samba e Tambor de Crioula¹⁴, nos quais não necessariamente os instrumentos são de produção interna da comunidade.

Cultura Alienada, por sua vez, diz respeito ao âmbito da cultura que “se forma con los elementos culturales que son propios del grupo, pero sobre los cuales ha perdido la capacidad de decidir; es decir, son elementos que forman parte del patrimonio cultural del grupo pero que se ponen en juego a partir de decisiones ajenas” (BATALLA, 1988, p. 8). Ao longo da trajetória das políticas para o patrimônio existe uma série de exemplos de bens culturais cujo poder de decisão foi alienado das comunidades, diz respeito a quando o Estado legisla sobre como deve se dar a manifestação, que conteúdos deve abarcar, como deve ser produzido, etc. A alienação dos bens culturais, e sua descaracterização, são preocupações frequentes tanto no âmbito das políticas públicas quanto no âmbito dos museus. Ou mesmo a utilização por parte do governo de festas tradicionais para usos turísticos, nos casos em que elementos materiais ou simbólicos fica sob decisão do governo e não mais da comunidade.

Determinar a categoria de cada um dos âmbitos da cultura de um grupo requer um estudo empírico profundo de cada um desses aspectos e das relações sociais simbólicas de poder, que se estruturam dentro do grupo. No entanto, isso não impede que essas categorias sejam utilizadas para pensar o lugar de membros externos à comunidade, na gestão do

13 Nos exemplos citados o alvo da patrimonialização está no saber envolvido nas três práticas e não sobre o seu produto final.

14 Nos exemplos, a patrimonialização se dá sobre a Forma de Expressão na qual o bem se encontra. É possível refletir, dessa forma, que o foco da patrimonialização está nos aspectos dos bens que permanecem sob gestão da comunidade detentora.

patrimônio. Não se trata de dizer que museus, entes do Estado, ou pesquisadores não devem interferir no processo de salvaguarda. Trata-se antes de refletir qual é, e até onde pode ir, o papel desses profissionais na gestão dos bens culturais de natureza imaterial.

Se faz importante destacar que, nas dinâmicas das relações culturais, a cultura apropriada constitui parte da cultura própria de um grupo, quer dizer, faz parte da cultura interna desse grupo. Ao passo que a cultura alienada faz parte de uma dinâmica alheia a essa comunidade, sendo possível, inclusive, que em um determinado momento deixe de fazer parte de complexo cultural desse grupo. Baseando-se, assim, no poder de decisão que os grupos possuem ou não sobre seus elementos culturais, Bonfil Batalla estrutura seis tipos de relações possíveis nas dinâmicas culturais. São elas:

Dinâmica das Relações Culturais	
Dinâmicas Próprias	Dinâmicas Alheias
Resistência	Imposição
Apropriação	Supressão
Inovação	Alienação

Fonte: a autora.

Resistência é o processo através do qual “el grupo dominado o subalterno actúa en el sentido de preservar los contenidos concretos del ámbito de su cultura autónoma” (BATALLA, 1988, p. 15). O autor pontua ainda que a resistência pode ser implícita ou explícita, consciente ou inconsciente; se manifesta na ideia de manutenção de um costume, na recusa de iniciativas externas à comunidade e pode se dar de forma aberta ou clandestina. Todos os bens constituintes do Patrimônio Imaterial são, em maior ou menor medida, fruto do processo de resistência cultural. Seja porque em algum momento sua prática foi considerada ilegal – como o Samba e a Capoeira –, seja porque sofreram perseguição política – religiosidades afrodescendentes, práticas médicas tradicionais –, seja porque a burocracia do Estado não condiz com as suas práticas – caso do Queijo de Minas e do Acarajé, que em algum momento entraram em conflito com a Cartilha da Vigilância Sanitária, do Ministério da Saúde no Brasil.

Apropriação, por sua vez, diz respeito ao processo no qual “el grupo adquiere capacidad de decisión sobre elementos culturales ajenos” (BATALLA, 1988, p. 15). O processo de apropriação encontra seu ápice quando o grupo, além do poder decisão sobre o elemento cultural, tem também a capacidade de produzir e reproduzir esses bem. Ou seja, seu

ápice se dá quando a cultura apropriada passa a ser cultura própria.

Inovação é o processo através do qual “un grupo crea nuevos elementos culturales propios, que en primera instancia pasan a formar parte de su cultura autónoma” (BATALLA, 1988, p. 15). A inovação está no âmbito da cultura autônoma; são novos elementos culturais que surgem dentro da comunidade, sob seu poder de decisão e de produção.

Resistência, Apropriação e Inovação são Dinâmicas Próprias da comunidade. Através delas um grupo consegue deter o controle sobre suas práticas culturais, em maior ou menor grau. Fazem parte, portanto, do conjunto de processos através dos quais uma comunidade se autodetermina. Esses processos se dão no interior da comunidade. Ao passo que Imposição, Supressão e Alienação são processos que se dão no interior do grupo dominante e sobre uma comunidade dominada. Bonfil Batalla pontua, ainda, que, embora exista correspondência entre esses processos, deve-se evitar a construção de sistemas simétricos, uma vez que estes não abarcariam as complexidades das relações culturais, tendo em vista que “se están analizando relaciones que no son simétricas sino de dominación y subordinación” (BATALLA, 1988, p. 16).

Imposição, assim, é o processo “mediante el cual el grupo dominante introduce elementos culturales ajenos en el universo del grupo [...] considerado” (BATALLA, 1988, p. 16). Um elemento cultural imposto se diferencia de um elemento apropriado em função de quem detém o controle cultural desse bem. No caso de elemento imposto, o controle se mantém com o grupo dominante, enquanto no elemento apropriado o controle pertence ao grupo dominado. Em ambos os casos, trata-se de um elemento cultural alheio.

Supressão diz respeito ao “proceso por el cual el grupo dominante prohíbe o elimina espacios de la cultura propia del grupo subalterno” (BATALLA, 1988, p. 16). A supressão pode se dar sobre o elemento cultural, sobre o poder de decisão dos grupos, ou simultaneamente sobre ambos, atuando assim sobre o elemento e sobre o poder de decisão. Já citaram-se, anteriormente, exemplos de práticas culturais que foram em algum momento proibidas, perseguidas, ou regulamentadas por elementos externos ao grupo detentor.

Alienação é o processo através do qual “el grupo dominante aumenta su control cultural al obtener capacidad de decisión sobre elementos culturales propios del grupo subalterno” (BATALLA, 1988, p. 16). Nesse processo as práticas da comunidade não são proibidas ou eliminadas, mas o poder de decisão é retirado da comunidade e passa ao grupo dominante. De forma que um elemento cultural originalmente pertencente à comunidade, passa a estar a serviço dos interesses e projetos políticos de um grupo dominante.

Os conceitos de grupo subalterno e grupo dominado estruturados por Bonfil Batalla

são demasiados amplos para serem debatido no âmbito dessa dissertação¹⁵. Podemos, no entanto, pontuar que as comunidades tradicionais – cujos elementos culturais são alvos das políticas de Patrimônio Imaterial – são geralmente minorias políticas, possuindo pouco ou nenhum poder no cenário da política nacional como um todo. Trata-se, assim, de uma relação assimétrica de poder, seja esse poder financeiro, político, social, simbólico ou mesmo militar – se pensarmos nos casos em que foi dado à polícia a responsabilidade de coibir as manifestações culturais das comunidades.

O que não se deve perder de vista é que o Patrimônio Imaterial abarca bens culturais que só existem atualmente graças a um intenso processo de resistência cultural, levado pelas comunidades detentoras ao longo dos anos – e, em mais de um caso, ao longo dos séculos. Em muitos casos, a legislação nacional foi, e continua sendo, um impedimento dessas práticas.

É, portanto, no âmbito do poder político – especificamente legislativo – que as políticas públicas para o Patrimônio Imaterial se tornam essenciais para a construção de uma democracia efetiva. Como muito bem pontuado por Marilena Chauí, “a democracia não é o regime do consenso, mas do trabalho dos e sobre os conflitos” (CHAUÍ, 2008, p. 68). Conflitos esses que se estendem ao campo cultural, uma vez que são as assimetrias de poder dentro de uma sociedade que estruturam as dinâmicas do Controle Cultural, enquanto um processo social. Dessa forma, é no âmbito das políticas culturais – e estas dentro do paradigma da Democracia Cultural – que os conflitos gerados por tais assimetrias podem ser trabalhados na sociedade, permitindo a construção de uma democracia efetiva.

15 O autor se debruça sobre essa temática no livro *México Profundo: una civilización negada*, no qual são debatidas as complexidades políticas, sociais, culturais, simbólicas, das relações coloniais no contexto mexicano. Sua reflexão, no entanto, apresenta imensa pertinência para a compreensão de tais relações na América Latina como um todo.

3.3. Políticas Públicas para a Cultura e Patrimônio Imaterial: o contexto brasileiro

Não é objetivo desse trabalho estruturar um paralelo simétrico entre os contextos do Brasil e do México a respeito do Patrimônio Imaterial. Busca-se, no entanto, refletir o que cada experiência – em suas similitudes e divergências – tem a contribuir para as reflexões e práticas no âmbito do Patrimônio Imaterial.

Nesse sentido, o presente tópico será voltado para as políticas públicas para a cultura e para o Patrimônio Imaterial no Brasil, pensando o que pode ser acrescido a partir dessas experiências. Serão trabalhados aqui três eixos de reflexão: em um primeiro momento, será feito um breve histórico das políticas públicas para a cultura no país. Em seguida, será apresentado o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, PNPI, do Brasil, entendendo que este é um importante marco nas políticas públicas para os bens de natureza imaterial. Por último, trataremos o histórico das ações que antecederam o PNPI, entendendo que essas são importantes experiências sobre como é possível articular ações de políticas públicas para os bens de natureza imaterial, ainda que fora de um programa de política pública estruturado para tal função.

Breve Histórico das Políticas Públicas no Brasil

No Brasil, considera-se que o início das políticas públicas para a cultura se deu a partir da década de 1930, com o governo de Getúlio Vargas (CALABRE, 2013; LONDRES, 2005; RUBIM, 2008), mais especificamente em 1936, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional¹⁶, SPHAN, com a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Maria Cecília Londres (2005) denomina como Fase *Heroica*¹⁷ esse primeiro momento das ações do Estado sobre o Patrimônio nacional. A autora entende que esse momento é marcado pela defesa do patrimônio nacional – tanto entre os órgãos públicos quanto entre a população –, bem como pela importância em preservá-lo e valorizá-lo.

O SPHAN começa a funcionar, ainda de forma experimental, em 1936 e passa a funcionar oficialmente a partir de 1937¹⁸. A partir de então, o SPHAN torna-se o principal órgão de proteção do patrimônio nacional até meados da década de 1970, quando as ações do

16 Em 1946 o SPHAN passa a chamar-se Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico (DPHAN) e em 1970, o DPHAN passa a chamar-se Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

17 A fase heroica abarca o período de 1936 a 1967 e diz respeito ao período da gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade à frente da instituição.

18 Através da Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, o Sphan passando a formar parte do Ministério da Educação e Saúde. (LONDRE, 2005, p. 97)

Estado passam a ser menos centralizadas sob a tutela da instituição (LONDRES, 2005). Nesse primeiro momento de atuação do SPHAN, foram privilegiados os bens pertencentes à arquitetura religiosa colonial, especialmente aqueles pertencentes ao período barroco, constituindo o chamado *patrimônio de pedra e cal* (LONDRES, 2005). A autora identifica ainda as seguintes características de atuação do SPHAN: *a*) a escolha dos bens era legitimada pela autoridade dos técnicos que faziam sua seleção, não sendo discutidos os critérios dessa escolha; *b*) o fator estético era privilegiado entre os bens; *c*) o valor histórico recebia menor atenção, a não ser pela validação da autenticidade; *d*) era priorizada a inscrição do bem no Livro do Tombo como forma de assegurar sua proteção legal (LONDRES, 2005). Existia, assim, um forte caráter de erudição nas ações do Estado sobre o Patrimônio, marcado por uma definição notadamente estreita do que era entendido por cultura pelos órgãos estatais. Lia Calabre, ao tratar esse primeiro momento das políticas públicas no país, entende que “a questão que se coloca é a do próprio conceito de cultura com o qual a política opera” (CALABRE, 2013, p. 325). Trata-se dessa forma de:

Uma política elaborada a partir do conceito de cultura definido como sinônimo de civilização, aos moldes de século XIX, vai priorizar o conhecimento, o letramento, as manifestações artísticas eruditas, a literatura universal, a música clássica, enfim toda uma herança europeia e que se contrapõe ao conceito mais amplo que toma a cultura como o conjunto de fazeres e saberes (CALABRE, 2013, p. 325).

Reginaldo Gonçalves¹⁹ entende que essa política patrimonial voltada para uma cultura entendida enquanto erudição faz parte de uma narrativa que estava se construindo nesse momento para o que o Brasil deveria vir a ser. O autor entende que a atuação do SPHAN nesse momento estava vinculada ao discurso e à política sustentados por Rodrigo M. F. de Andrade a respeito do que seria o patrimônio histórico e artístico nacional. Discurso e políticas, esses que estariam “fundados num determinado paradigma de história enquanto uma disciplina acadêmica” (GONÇALVES, 1996, p. 43). E segundo os quais o patrimônio brasileiro estaria sendo “concebido como um instrumento para educar a população a respeito da 'unidade e permanência' da nação” (GONÇALVES, 1996, p. 64). A educação seria assim o meio através do qual o Brasil “se *tornará* uma nação plenamente moderna, civilizada e madura, na medida em que os brasileiros venham a reconhecer, assumir e defender sua cultura ou 'tradição', como parte da civilização universal” (GONÇALVES, 1996, p. 46-47, grifo do

¹⁹ Em *A Retórica da Perda*, Reginaldo Gonçalves argumenta a existência de duas narrativas centrais nas políticas públicas para o patrimônio no Brasil. Uma narrativa civilizatória sob a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade e uma narrativa de valorização da pluralidade cultural, sob a gestão de Aloísio Magalhães (GONÇALVES, 1996, p. 37).

autor). Gonçalves argumenta que existe na narrativa de Rodrigo M. F. de Andrade o objetivo de “civilizar” o Brasil através da preservação de sua “tradição” (GONÇALVES, 1996, p. 53). Um caráter claramente colonialista que visava a formar o cidadão brasileiro, fazer dele o que ele deveria ser. Um modelo de política cultural claramente inspirado nos primeiros paradigmas franceses e com um caráter profundamente autoritário. Gonçalves entende que havia nesse momento uma concepção de “Brasil como tradição e civilização” (GONÇALVES, 1996, p. 39). Tradição essa que dizia respeito aos bens culturais remanescentes do período colonial, de origem europeia, bem como a civilização pretendida nesse então.

No período entre 1967 e 1979 tem início o que Londres entende como Fase *Intermediária*. Após a aposentadoria de Rodrigo M. F. de Andrade, Renato Soeiro assume o – nesse momento, denominado – Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico, DPHAN. Renato Soeiro dá prosseguimento ao trabalho de Rodrigo M. F. de Andrade, e ao modo como vinha sendo trabalhado o patrimônio no Brasil. No entanto, sem o mesmo prestígio de seu antecessor. A respeito desse período, Lia Calabre destaca ainda que:

É importante ressaltar que as ideias de política cultural das décadas de 1960 e 1970, que circulavam pelo continente, estão dialogando com o modelo implantado na França, com as decisões centralizadas nas mãos do Estado. (CALABRE, 2013, p. 331).

Apesar disso, a atuação do IPHAN vinha sofrendo fortes críticas por parte da UNESCO, já que existia na narrativa construída por Rodrigo M. F. de Andrade uma oposição entre os valores de tradição e de desenvolvimento. Trava-se, nesse então de “demonstrar a relação entre valor cultural e valor econômico” (LONDRES, 2005, p. 142).

Internamente o IPHAN também vinha sendo duramente criticado:

[...] as críticas dirigidas ao Iphan não se limitavam a suas carências operacionais. Também em termos conceituais, a ênfase dada aos monumentos da cultura do colonizador tornava problemática, nos anos 70, uma identificação social mais abrangente com o patrimônio. [...] Para setores modernos e nacionalistas do governo, era necessário não só modernizar a administração dos bens tombados, como também atualizar a própria composição do patrimônio, considerada limitada a uma vertente formadora da nacionalidade luso-brasileira, a determinados períodos históricos, e elitistas na seleção e no trato dos bens culturais, praticamente excluindo as manifestações culturais mais recentes, a partir da segunda metade do século XIX, e também a cultura popular. Essa atualização era a proposta do CNRC. (LONDRES, 2005, p. 143).

Ainda na década de 1970, tem início a ascensão política de Aloísio Magalhães nas políticas culturais do Brasil. A ação de Aloísio Magalhães dá início ao que Maria Cecília

Londres denomina Fase *Moderna*. A década de 1970 é marcante nas políticas públicas para o patrimônio no Brasil. Em 1975 surge o Centro Nacional de Referência Cultural²⁰, CNRC, e tem início uma reformulação na maneira do IPHAN atuar sobre o patrimônio marcada pela posse, em 1979, de Aloísio Magalhães à frente do IPHAN (LONDRES, 2005).

O CNRC é criado em 1975 fora da burocracia estatal, por um grupo em que “participavam o empresário e então ministro da Indústria e Comércio Severo Gomes, o embaixador Vladimir Murtinho, então secretário da Educação e Cultura do DF, além do próprio Aloísio, designer e artista plástico de renome” (LONDRES, 2005, p. 143). Reginaldo Gonçalves entende que existia na narrativa de Aloísio Magalhães um entendimento do “Brasil como uma nação jovem, culturalmente diversa e em desenvolvimento” (GONÇALVES, 1996, p. 51). O autor pontua, ainda, a esse respeito, que a narrativa de Aloísio Magalhães para o patrimônio nacional se aproxima de uma noção da antropologia social – ou cultural – para o patrimônio. Essa noção se baseava nas ideias de “desenvolvimento” e de “diversidade cultural”, de maneira que propósito de Aloísio Magalhães “relevar a diversidade cultural brasileira e assegurar que ela seja levada em conta no processo de desenvolvimento” (GONÇALVES, 1996, p. 52-53). Em 1979 se dá a nomeação de Aloísio Magalhães para o IPHAN e, em seguida, a fusão deste com o CNRC²¹. A atuação de Aloísio Magalhães à frente do IPHAN teve muito em comum com o que vinha sendo proposto pelo CNRC até então. O IPHAN volta, então, seu olhar para a cultura popular e para o que será posteriormente chamado “patrimônio não-consagrado”, entendendo que seria necessário suprir uma lacuna que o IPHAN havia deixado no processo de seleção dos patrimônios a serem preservados (LONDRES, p. 2005).

A ideia da “lacuna a ser suprida” é um discurso recorrente nas narrativas patrimoniais, no entanto, como já trabalhado anteriormente, é necessário frisar que a identidade nacional existe a partir do momento em que é buscada. Nesse sentido, a construção do patrimônio cultural implica também a seleção de qual identidade nacional está sendo construída e por quais grupos. Dessa forma é necessário interpretar o debate em torno do “patrimônio cultural brasileiro” como “dimensões de uma luta política pela autoridade cultural para definir ostensivamente o que seja o patrimônio cultural brasileiro e como deva ser protegido” (GONÇALVES, 1996, p. 37). Dessa forma, é necessário pensar a política implementada por

20 Os detalhes da estruturação do CNRC serão trabalhados quando falarmos das ações que antecederam a estruturação do PNPI. Por hora, trata-se de destacar sua função na nova forma de gestão do patrimônio implementada pelas políticas públicas.

21 Em 1979, no momento da nomeação de Aloísio Magalhães para diretor do Iphan, ocorre a fusão de três frentes de trabalho do Estado para o patrimônio nacional: o Iphan, o CNRC e o PCH (Programa das Cidades Históricas). (LONDRES, 2005, p. 154).

Aloísio Magalhães, nesse momento, como parte de uma narrativa da identidade nacional que entende o Brasil enquanto uma “pluralidade de grupos sociais, segmentos, comunidades e suas respectivas culturas, compondo um quadro marcado pela heterogeneidade” (GONÇALVES, 1996, p.87). Dessa forma, a seleção dos bens culturais que serão patrimonializados tem como pano de fundo uma narrativa que busca representar a nação através do destaque de sua diversidade e heterogeneidade.

Em 1982, com a morte de Aloísio Magalhães, Marcos Vinícius Vilaça assume a Secretaria de Educação e Cultural (SEC), em seu lugar, dando continuidade ao trabalho de Aloísio Magalhães. E em 1985 é criado o Ministério da Cultura, Minc. No entanto:

[...] a atuação modernizadora de Aloísio, na verdade, vinha ao encontro do interesse do Estado, então na época pós-milagre econômico e passando por uma crise de legitimidade, no sentido de fornecer um ideário nacionalista novo e adequado para diluir, no nível da ideologia, as contradições e os conflitos que, naquele momento marcavam a sociedade brasileira. (LONDRES, 2005, 165).

As iniciativas adotadas nos anos 1970, que haviam sido propostas por Aloísio Magalhães, já não encontram a mesma receptividade dos governos anteriores (LONDRES, 2005, p. 167-168). A respeito da criação do Ministério da Cultura, Lia Calabre pontua que:

Foi uma ação realizada sem muito planejamento. Logo de início, o Ministério enfrentou muitos problemas, tanto de ordem financeira como administrativa. Na tentativa de criar novas fontes de recursos, para impulsionar o campo de produção artístico-cultural, foi promulgada a Lei no 7.505, de 2 de junho de 1986, a primeira lei de incentivos fiscais para a cultura, que ficou conhecida como Lei Sarney. (CALABRE, 2013, p.335).

Tem-se, nesse momento, a estruturação de uma política pública para a cultura de forte caráter neoliberal, na qual a principal preocupação do governo era “buscar superar as dificuldades financeiras que o campo da administração pública federal da cultura sempre enfrentou” (CALABRE, 2013, p. 335). Nesse momento, as leis de incentivo à cultura se tornam a principal forma de atuação do Estado sobre a cultura, em um modelo de gestão no qual “o eixo decisório foi deslocado do Estado para as empresas que patrocinavam as atividades através do processo de isenção fiscal”, de forma que “o país caminhou em direção ao modelo neoliberal que recomendava a presença de um Estado mínimo e a transferência dos centros decisórios para a iniciativa privada” (CALABRE, 2013, p. 335). Esse processo, que se inicia ainda na ditadura, não retrocede após a redemocratização, ao contrário ele vai se intensificar. Fernando Henrique Cardoso junto com Francisco Weffort, como Ministro da Cultura, através das leis de incentivo à cultura, estruturam uma política pública na qual as leis

de mercado se tornam também reguladores do campo cultural (RUBIM, 2009, p. 101). Esse processo se deu de maneira tão intensa, que Rubim entende que:

Tais leis [de incentivo à cultura], de imediato, ocuparam quase integralmente o lugar das políticas de financiamento e – ato contínuo – tomaram o espaço das políticas de culturais. Assim, o estado retraiu seu poder de deliberação político-cultural e passou a uma atitude quase passiva, através da qual apenas tinha a função de isentar, muitas vezes em 100%, as empresas que “investiam” no campo cultural. Em resumo, ainda que o recurso fosse, em sua quase totalidade, público, o poder de decisão sobre quais atividades deveriam ser apoiadas passou a ser de responsabilidade apenas das empresas (RUBIM, 2009, p. 101).

Outra consequência desse tipo de regulação nas políticas públicas é que a temática da identidade nacional deixa de ser reguladora da política cultural, e em seu lugar passa a existir “a prevalência do mercado sobre a política como modalidade de organização da sociedade e da cultura” (RUBIM, 2009, p. 101). Além da noção de identidade nacional também as concepções de direitos culturais e democracia cultural são suplantadas por esse tipo de modelo de gestão. Uma gestão na qual o Estado alega passar para a sociedade a gestão cultural, mas que em verdade passa para as empresas, em um processo em que os demais atores sociais perdem a capacidade de atuação em função da disparidade de poder econômico, ou mesmo pela falta de instrumentos legais para fazê-lo.

Os anos 2000 são marcados por uma mudança na política pública para a cultura marcadas pela gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura, entre 2003 e 2006, e continuadas pela gestão de Juca Ferreira. Lia Calabre destaca, nesse sentido, que “ocorreram avanços significativos no sentido de colocar a cultura dentro da agenda política do governo, fazendo com que ela deixasse de ter um papel praticamente decorativo entre as políticas governamentais” (CALABRE, 2013, p.340). E pontua:

No primeiro ano da gestão do ministro Gil, foi elaborado um plano de extensa reformulação da estrutura do MinC, da ampliação do campo de atuação mesmo. Também foi identificada a necessidade da reformulação de lei de incentivo fiscal, a Lei Rouanet, naquele momento a principal ação do Ministério e praticamente a única fonte de financiamento. Ocorreu uma reforma interna, buscando proporcionar agilidade operacional ao órgão, permitindo uma racionalização do trabalho. (CALABRE, 2013, p. 340).

A autora detalha, ainda, de que maneira essa reforma interna foi estruturada:

Para a nova estrutura foram criadas a Secretaria de Articulação Institucional, a Secretaria de Políticas Culturais, a Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura, a Secretaria de Programas e Projetos Culturais, a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural e mantida a Secretaria do Audiovisual. Estava formada uma nova estrutura administrativa para dar suporte à

elaboração de projetos, ações e políticas diferenciadas. Pela primeira vez, o Ministério se propunha a empreender uma política de aproximação com outros ministérios, com estados e com municípios, além de outras entidades e órgãos com finalidades públicas (Sesc, Sesi, Senai, etc.). (CALABRE, 2013, p. 340).

As políticas implementadas pela gestão Gil/Juca tiveram um forte impacto na cena cultural do país, apresentando um amplo espectro de ações articuladas para o setor, como foi o caso do Plano Nacional de Cultural e o Plano Nacional Setorial de Museus, que abarcou ações estruturadas a médio e longo prazo para os setores, prevendo inclusive a avaliação e revisão dos planos originais.

Ainda assim, o campo das políticas culturais para a cultura sofre constantes instabilidades na cena nacional, sendo sistematicamente condicionado pela gestão governamental. Temos observado isso nesse momento da cena política nacional, em que nos últimos anos o campo da cultura veio sofrendo um constante esvaziamento que culminou inclusive na extinção, em janeiro de 2019, do Ministério da Cultura. Apesar de estar se vivendo no Brasil um governo assumidamente reacionário e de um autoritarismo não visto no país desde a redemocratização, se faz necessário pontuar que o esvaziamento da cultura já vinha se desenhando ao longo dos últimos anos; tendo se intensificado notadamente a partir do governo Michel Temer, desde 2016. Se faz pertinente, dessa forma, refletir a desatenção ao campo da cultura não só em função do discurso reacionário do atual governo, mas também como um possível resultado de uma política neoliberal. Política essa na qual se adota o discurso da desobrigação do Estado, frente às demandas culturais, bem como da necessidade de fazer da cultura um vetor econômico. No entanto, a análise do histórico das políticas públicas permite apreender que a afirmação de modelos de gestão democráticos para a cultura são essenciais para o campo, inclusive em tempos de baixa aplicabilidade institucional destes. Se faz necessário, assim, afirmar que trabalhar a cultura como um vetor econômico ou deixá-la sob as regulações do mercado são um modelo de política pública incompatível com as dinâmicas do Patrimônio Imaterial, da defesa dos direitos culturais, do paradigma da democracia cultural, bem como da ampliação da democracia como um todo.

O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, PNPI, tem início com o Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000. O Decreto 3.551 institui a criação do PNPI e também

estabelece o Registro dos Bens Culturais²² de natureza imaterial constituintes do patrimônio cultural brasileiro. O Decreto representa um marco no compromisso do Estado com a Salvaguarda dos bens de natureza imaterial, ainda que não represente o início das ações de Salvaguarda para esses bens.

O Decreto 3.551, de 2000, não apresenta uma definição restritiva do que seria considerado Patrimônio Imaterial— embora os Livros de Registro possam indicar quais tipos de bens seriam entendidos como tal. No entanto, em 2006, é aprovado o Decreto nº 5.753, de 12 de abril de 2006. Através dele promulga-se a Convenção de Salvaguarda da Unesco, de 2003, e afirma-se que a Convenção “será executada e cumprida tão inteiramente como nela se contém” (BRASIL, 2006). A partir desse decreto é possível compreender que o Estado brasileiro entende como Patrimônio Imaterial o conjunto de “práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas [...] que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural” (UNESCO, 2003).

Londres aponta, ainda, que a Constituição Federal de 1988 amplia seu entendimento de patrimônio cultural brasileiro, uma vez que passa a considerar tanto os bens de natureza material quanto os bens de natureza imaterial como formadores do patrimônio brasileiro (LONDRES, 2003). Nesse momento, se dá a inserção do Patrimônio Imaterial como alvo de Política Pública do Estado brasileiro, através da sua inserção na Carta Magna de 1988, ao estabelecer que:

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

- I. as formas de expressão;
- II. os modos de criar, fazer e viver;
- III. as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV. as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V. os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988)

Apesar de seu reconhecimento enquanto constituinte do patrimônio cultural brasileiro, os bens de natureza imaterial não contavam com instrumentos legais que garantissem a sua

²² Souza Filho a partir da conceituação jurídica de Bem Cultural coloca que “Pela leitura da lei e da Constituição de 1988, bem cultural é aquele bem jurídico que, além de ser objeto de direito, está protegido por ser representativo, evocativo ou identificador de uma expressão cultural relevante. Ao bem cultural assim reconhecido é agregada uma qualidade jurídica modificadora, embora a dominialidade ou propriedade não se lhe altere. Todos os bens culturais são gravados de um especial interesse público – seja ele de propriedade particular ou não” (SOUZA FILHO, 2009, p. 36)

proteção. Para Cecília Londres, essa falta de acautelamento era consequência de uma noção restritiva de “preservação”, que apresentava como resultado que o tombamento²³ se tornasse o principal meio jurídico de proteção do patrimônio cultural no país (LONDRES, 2009, p. 64).

O Decreto 3.551, de 2000, visa, portanto, a preencher uma lacuna existente nos instrumentos legais para a proteção do Patrimônio Imaterial. O PNPI, dessa forma, apresenta objetivos, diretrizes, linhas de ação²⁴ e instrumentos possíveis (embora não restritivos) de atuação sobre os bens de natureza imaterial. O Programa se concentra em quatro linhas centrais de ação sobre o Patrimônio Imaterial: *a*) Sustentabilidade, na qual o Programa “incentiva ações de reconhecimento e valorização de detentores de saberes e formas de expressão tradicionais, e apoia condições sociais e materiais de continuidade desses conhecimentos”; *b*) Organização Comunitária, em que “apoia ações de organização comunitária e gerencial de produtores ou detentores de bens culturais, ações de melhoria das condições de produção e circulação de bens culturais imateriais para preservação do meio ambiente e de **proteção de contextos culturais específico**” (grifo nosso); *c*) Promoção: a partir dessa linha de ação, o IPHAN entende que é de sua responsabilidade a realização de “ações de sensibilização da população para a importância do Patrimônio Cultural Imaterial na formação da sociedade brasileira, além de divulgação e promoção de bens culturais imateriais registrados ou inventariados, estão entre as diretrizes do Programa”; *d*) Capacitação, em que se “promove a formação e capacitação de agentes de identificação, reconhecimento e apoio à salvaguarda do patrimônio cultural imaterial”; sendo importante ainda destacar que essa linha de ação também “apoia instituições e centros de formação que realizam capacitação e desenvolvimento metodológico no campo da preservação e transmissão de conhecimentos tradicionais”.

O Decreto 3.551, de 2000, também institui a criação dos quatro Livros de Registro para o Patrimônio Imaterial, em função de sua particularidade. São eles:

- I – **Livro 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, santuárias, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem

23 A esse respeito é necessário frisar que o termo “tombamento” é considerado inadequado para tratar da patrimonialização dos bens imateriais. O processo que se dá no Brasil, com esse fim, é denominado Registro.

24 As informações são disponibilizadas através da página do IPHAN:
<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/857/>

práticas culturais coletivas. (grifo nosso. BRASIL. 2000)

O Decreto prevê ainda a possível abertura de outros livros de registro, para os bens de natureza imaterial, que não se enquadrem nesses livros primeiramente estipulados no Decreto. Dessa forma, embora o Decreto 3.551 não apresente uma definição restritiva de Patrimônio Imaterial, os Livros de Registro já permitiam compreender quais bens culturais viriam a ser entendidos como Patrimônio Imaterial do Brasil, mesmo antes da Convenção de Salvaguarda, de 2003, e de sua promulgação no Brasil, em 2006. O Decreto prevê, ainda, um processo de revalidação desses bens, que deve se dar a partir de 10 anos da Patrimonialização do bem. A revalidação visa a realização de um novo inventário para acompanhar as modificações e possíveis descaracterizações que esses bens possam ter vindo a sofrer.

Até o presente momento, o Brasil possui 47²⁵ bens registrados como Patrimônio Imaterial brasileiro, divididos nos seguintes Livros:

Livros de Registro	Nº de Bens
Saberes	13
Celebrações	18
Formas de Expressão	12
Lugares	04

Fonte: a autora.

As manifestações podem ter abrangência local, estadual, regional ou nacional, sendo, portanto, vinculadas a uma comunidade e a um espaço. A abrangência não tem relação com seu caráter enquanto “patrimônio nacional”, apenas quanto aos grupos e espaços relacionados ao bem.

Internacionalmente, o Brasil também possui oito inscrições nas Listas do Patrimônio Imaterial da Unesco²⁶. Sendo cinco bens registrados na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade; dois bens no Registro de Boas Práticas de Salvaguarda; e um bem na Lista de Patrimônio Cultural Imaterial que requer medidas urgentes de salvaguarda. Sendo eles:

Lista: Registro de Boas Práticas de Salvaguarda

25 O número é referente a janeiro de 2019. E as informações podem ser acessadas na seguinte página:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20Bens%20Registrados%20por%20estado.pdf>

26 As informações foram obtidas na página da base de dados da Unesco: [https://ich.unesco.org/es/listas?text=&country\[\]=00033&multinational=3&display1=candidature_typeID#tabs](https://ich.unesco.org/es/listas?text=&country[]=00033&multinational=3&display1=candidature_typeID#tabs) Acesso: 10.02.2019.

2011	Concurso de projetos do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial
	Museu Vivo do Fandango

Lista: Patrimônio Cultural Imaterial que requer medidas urgentes de salvaguarda	
2011	O Yaokwa, ritual do povo Enawene Nawe, para a manutenção da ordem social e cósmica

Lista: Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade	
2014	O círculo da capoeira
2013	O Círio de Nazaré: procissão da imagem de Nossa Senhora de Nazaré na cidade de Belém (PA)
2012	Frevo: arte do espetáculo do carnaval de Recife
2008	O samba da Roda do Recôncavo da Bahia
	As expressões orais e gráficas do Wajapi

As inscrições nas Listas da Unesco denotam, por parte do Brasil, uma preocupação com o reconhecimento internacional sobre esses bens. É importante destacar, nesse sentido, que embora as inscrições nas Listas da Unesco não configurem um instrumento de Salvaguarda dos bens de natureza imaterial, no Brasil, elas colaboram para a valorização do bem dentro do país. Ser reconhecido como Patrimônio pela Unesco oferece prestígio ao bem cultural, colaborando com a divulgação e a promoção do bem em meio à população não detentora.

No Brasil, a Salvaguarda dos bens registrados como Patrimônio Imaterial se dá através do Plano de Salvaguarda do bem. O desenvolvimento dos Planos de Salvaguarda sempre foi uma das etapas do conjunto de ações posteriores à patrimonialização, e as ações centrais para sua estruturação já estão previstas no Dossiê do bem. O Dossiê é gerado após a aprovação da patrimonialização do bem pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. O Dossiê é uma publicação realizada pelo Iphan a partir dos Inventários apresentados quando se dá entrada no pedido de patrimonialização e tem como objetivo a divulgação²⁷ do bem patrimonial para o grande público. Após a patrimonialização do bem, tem início a construção do Plano de Salvaguarda. De forma que:

O conhecimento gerado durante os processos de inventário e registro é o que permite identificar de modo bastante preciso as formas mais adequadas de salvaguarda. Essas formas podem variar da ajuda financeira a detentores de saberes específicos com vistas à sua transmissão, até, por exemplo, a

²⁷ Os Dossiês são disponibilizados pelo Iphan em sua versão digital através da página: <http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=22&busca=&pagina=1>

organização comunitária ou a facilitação de acesso a matérias primas. (IPHAN. PLANO DE SALVAGUARDA)

Dessa forma, o Plano de Salvaguarda é estruturado sempre a partir das necessidades específicas identificadas na estruturação de cada bem. No entanto, ao longo dos anos, foi possível observar uma série de ações através das quais é possível facilitar a estruturação da Salvaguarda do bem. Essa compreensão, por parte do IPHAN, está explicitada no Termo de Referência para a Salvaguarda de Bens Registrados:

Embora cada processo de salvaguarda deva ser desenvolvido respeitando as particularidades do contexto sociocultural de cada bem, por meio do trabalho empírico foi possível elencar tipos de ações e procedimentos que tendem os princípios da política de salvaguarda para o patrimônio imaterial. (IPHAN, 2015. p. 7).

O Termo de Referência para a Salvaguarda de Bens Registrados dispõe sobre os procedimentos para a execução de ações e planos de Salvaguarda para os Bens Registrados como Patrimônio Cultural do Brasil. O Termo é instituído em 2015, quando é aprovada a Portaria nº 299, de 17 de julho de 2015, e é entendido como fruto desse acúmulo de experiências. As obrigações e objetivos do Termo não estão voltadas para normatizar a atuação das comunidades ou dos detentores, mas para orientar as ações e obrigações do IPHAN para com os bens patrimonializados. Essa é uma característica da política pública estruturada pelo Brasil para o Patrimônio Imaterial: a leitura dos decretos, normativas, portarias, permite observar que a legislação para o Patrimônio Imaterial está mais voltada a definir obrigações e limites para a ação do Estado, do que normatizar a atuação das comunidades de detentores. A legislação para o Patrimônio Imaterial possui mais intensamente um caráter de garantia de direitos, do que de definição das obrigações dos indivíduos envolvidos. O Termo entende que “a salvaguarda do bem Registrado deve ser compreendida como um *processo*. Processo este que deverá resultar, por um lado, na autonomia dos detentores e, por outro, na sustentabilidade do bem cultural e de sua salvaguarda” (grifo do original, IPHAN, 2015, p. 8). O documento explicita, ainda, a compreensão que se tem de sustentabilidade:

Isto é, o empoderamento dos detentores como agentes autônomos e a atuação de outros órgãos viabilizará meios de garantir a integridade da produção e reprodução do bem cultural Registrado, assim como o engajamento necessário para evitar o aparecimento de riscos ou ameaças a sua existência. Por esse motivo, a CGSG recomenda a criação dos *coletivos deliberativos da salvaguarda*. (grifo do original. IPHAN, 2015, p. 8)

Tendo como objetivo o processo de autonomização dos detentores, o Termo de

Referência para a Salvaguarda de Bens Registrados estrutura os quatro eixos de ação:

- Eixo 1: Mobilização Social e Alcance da Política
- Eixo 2: Gestão Participativa no processo de salvaguarda
- Eixo 3: Difusão e Valorização
- Eixo 4: Produção e Reprodução Cultural

Cada um dos eixos de ação conta com conjunto específico de ações, com atividades, produtos e resultados esperados de cada uma delas, os quais são discriminados no Termo. Dessa forma, o *Eixo 1: Mobilização Social e Alcance da Política*, prevê: 1.1. Mobilização e Articulação de comunidades e grupos detentores; 1.2. Articulação Institucional e Política Integrada; 1.3. Pesquisas, Mapeamentos e Inventários Participativos. O Eixo 1 é voltado para sensibilização da comunidade para as possibilidades da política pública para o patrimônio imaterial; para a integração entre comunidade, município, estado e federação; e para a criação de ações complementares de produção de conhecimento.

O *Eixo 2: Gestão Participativa no processo de salvaguarda*, por sua vez, prevê: 2.1. Apoio à criação e manutenção de coletivo deliberativo e elaboração de Plano de Salvaguarda; 2.2. Capacitação de quadros técnicos para a implementação e gestão de políticas patrimoniais. As ações do Eixo 2 são voltadas especificamente para a autonomização das comunidades gestoras.

O *Eixo 3: Difusão e Valorização* visa a sensibilizar a ampla população para a importância do bens constituintes do Patrimônio Imaterial do Brasil. Por se tratar, muitas vezes, de bens patrimoniais denominados “não consagrados”, seu valor cultural tem geralmente que ser afirmado para a grande população. Dessa forma, são previstas as seguintes linhas de ação: 3.1. Difusão sobre o universo cultural do bem Registrado; 3.2. Constituição, conservação e disponibilização de acervos sobre o universo cultural do bem Registrado; 3.3. Ação Educativa para diferentes públicos; 3.4. Editais e prêmios para iniciativas de salvaguarda; 3.5. Ampliação de mercado com benefício exclusivo dos produtores primários dos bens culturais imateriais (essa é uma ação exclusiva para aqueles bens em que a relação com o mercado foi explicitada no Dossiê de registro como fundamental no conjunto cultural), é o caso do Ofício das Paneleiras de Goiabeira, do Ofício das Baianas de Acarajé; da Feira de Caruaru; do Modo Artesanal de Fazer Queijo de Minas; só para citar alguns dos muitos exemplos de Patrimônio Imaterial com profunda relação com o mercado. A valorização mercadológica do bem imaterial, dessa forma, só é um objetivo do Plano de Salvaguarda se

houver sido anteriormente explicitada seu caráter estruturante para o universo cultural do bem.

O *Eixo 4: Produção e Reprodução Cultural* busca garantir a perpetuação do bem cultural e do protagonismo das comunidades detentoras na sua produção. Dessa maneira, são pensadas as seguintes ações sobre o bem: 4.1. Transmissão de saberes relativos ao bem Registrado; 4.2. Apoio às condições materiais de produção do bem cultural Registrado; 4.3. Ocupação, aproveitamento e adequação de espaço físico para Centro de Referência; 4.4. Atenção à propriedade intelectual dos saberes e direitos coletivos; 4.5. Medidas administrativas e/ou judiciais de proteção em situação de ameaça ao bem cultural Registrado.

O Termo de Referência para a Salvaguarda de Bens Registrados, dessa forma, busca orientar as ações da Política Pública para o Patrimônio Imaterial sem que seja ameaçada a específica necessidade de cada bem dentro do processo de Salvaguarda. O meio encontrado para fazê-lo foi estimulando a autonomização das comunidades detentoras, de modo que, sejam estas a determinar quais serão as especificidades das ações instituídas. Analisar detalhadamente os objetivos e resultados esperados de cada ação do Termo, ou do PNPI, está muito além dos limites dessa dissertação. O que se buscou nesse momento foi explicar um pouco como o Brasil estruturou a criação e o desenvolvimento de um programa de política pública voltado especificamente para o Patrimônio Imaterial, buscando respeitar suas particularidades bem como as necessidades de um bem patrimonial no qual o foco da ação do Estado está sobre o universo simbólico, e não sobre a materialidade do bem.

O Decreto 3.551, de 2000, é, sem dúvida, um marco do compromisso do Estado com a Salvaguarda dos bens de natureza imaterial. No entanto, é importante destacar que o Decreto não representa o início das ações de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial. O PNPI é efeito de uma trajetória nas políticas culturais para o patrimônio bem como da ação de artistas, antropólogos e folcloristas, que colaboraram tanto para o desenvolvimento de um conceito mais amplo de patrimônio que incluísse as referências da cultura popular quanto para a formulação prática de ações para a salvaguarda deste patrimônio.

Antecedentes do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

As ações e o embasamento teórico que estruturam o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial são especificamente voltados para as particularidades e necessidades dos bens de natureza imaterial. Embora tal estruturação seja inédita no âmbito das políticas públicas para a cultura e o patrimônio no país, elas são fruto de um amadurecimento do campo que vem se

dando ao longo do último século. Dessa forma se faz essencial pontuar que o desenvolvimento das políticas públicas para o Patrimônio Imaterial no Brasil abarca a existência de ações anteriores que demonstram a preocupação com a Salvaguarda desses bens. No presente trabalho serão trabalhadas quatro dessas ações, consideradas as mais centrais no âmbito do PNPI, são elas: a Carta de Fortaleza de 1997; o Centro Nacional de Referências Culturais, de 1975; a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, de 1958; assim como o anteprojeto de criação do SPHAN – o, já tratado, antecessor do IPHAN – do ano de 1936, redigido por Mário de Andrade. Este último, ainda que não adotado em sua totalidade, fez parte de um projeto dos artistas do Modernismo para atuar sobre o que viriam futuramente a ser entendidas como as referências culturais que conformam a sociedade brasileira.

Na década de 1930, desenhava-se o que viria a ser a Política Nacional do Brasil para o seu Patrimônio Cultural – à época entendido como Patrimônio Histórico e Artístico. Nesse momento, é encomendado a Mário de Andrade um projeto para a estruturação do futuro Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o já tratado SPHAN. O documento final acaba por ser redigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade, tendo se voltado muito mais para garantir a propriedade, e tutela, do Estado sobre os bens patrimonializados. E o documento redigido por Mário de Andrade passa a ser entendido como o Anteprojeto do SPHAN. O Anteprojeto, no entanto, demonstra a existência de uma preocupação com um patrimônio nacional segundo um entendimento de cultura e patrimônio mais amplos que aquele à época utilizado e implementado pelo SPHAN. Assim, Anteprojeto explicita, por exemplo, que:

Entende-se por Patrimônio Artístico Nacional todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, as particulares estrangeiras, residentes no Brasil. (IPHAN, 1980, p. 55).

O Anteprojeto compreende ainda o patrimônio nacional dentro das seguintes categorias: *a)* arte arqueológica; *b)* arte ameríndia; *c)* arte popular; *d)* arte histórica; *e)* arte erudita nacional; *f)* arte erudita estrangeira; *g)* arte aplicadas nacionais; e *h)* arte aplicadas estrangeiras. Dessa forma, o texto redigido por Mário de Andrade mostra uma preocupação em proteger um amplo conjunto de bens do patrimônio nacional.

Observa-se também, no Anteprojeto, uma preocupação com a valorização do popular e com formas específicas de disseminação desse saber. Essa preocupação era fruto de uma compreensão de que o tombo realizado isoladamente não garantiria a coletivização desse

saber. Mario de Andrade propunha a estruturação de atividades comunicativas e vinculação entre cultura e educação (LONDRES, 2005). Dessa forma, observa-se no conjunto de propostas de Mário de Andrade uma preocupação no diz que respeito à função social do SPHAN, tendo “o popular enquanto objeto e o povo enquanto alvo” (LONDRES, 2005, p. 101). Dessa forma, ainda que o projeto final de estruturação do SPHAN tenha suprimido as ações previstas para os bens que futuramente vieram a ser entendidos como Patrimônio Imaterial do Brasil, o Anteprojeto de Mário de Andrade e o esforço dos modernistas pela valorização da cultura popular tiveram uma influência nos debates a respeito do patrimônio e das políticas públicas que deveriam ser implantadas para sua proteção.

Décadas mais tarde, em 1958, tem início a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (DCFB). A Campanha é resultado da ação do Movimento Folclórico Brasileiro, que se inicia no final da década de 1940, envolvendo pesquisadores, artistas, professores, diplomatas, entre outros grupos, resultando posteriormente no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (MENDONÇA, 2008; VIANNA e TEIXEIRA, 2008, p. 3). A Campanha é responsável pela criação da Biblioteca Amadeu Amaral, especializada na temática folclórica; por estruturar convênios com universidades para a realização de levantamentos sobre o folclore nacional; por realizar festivais folclóricos; por criar a Revista Brasileira de Folclore; e em 1968, pela criação do Museu do Folclore²⁸, em convênio com o Museu Histórico Nacional²⁹.

Nesse sentido, Vianna e Teixeira entendem que a prática realizada pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro não era voltada para a patrimonialização dos bens, mas para uma série de ações que visavam a “salvaguardar o folclore e os conhecimentos tradicionais através de pesquisa, documentação e apoio ou fomento a práticas culturais” (MENDONÇA, 2008, p. 3). Os autores destacam ainda que é a partir da conjunção entre a prática de patrimonialização da cultura material – realizada pelo SPHAN/IPHAN – e as práticas de salvaguarda realizada pela defesa do folclore, que serão formuladas as bases para o programa de patrimônio imaterial no Brasil, bem como sua conceituação (VIANNA e TEIXEIRA, 2008, p. 3). Os autores, dessa forma, reiteram a fundamental importância da Campanha para as ações que o PNPI veio a estruturar posteriormente.

O Centro Nacional de Referência Cultural, CNRC, por sua vez – e como tratado anteriormente – surge em 1975. O CNRC é de fundamental importância para a política

28 Em 1976, o museu passa a se chamar Museu de Folclore Edison Carneiro, em homenagem ao folclorista.

29 Mendonça destaca ainda que com o apoio das Campanha Já haviam sido criados museus regionais, e que “criação de espaços museológicos, como estratégia de ação do Movimento Folclórico, foi recomendada desde o primeiro congresso [Congresso Brasileiro de Folclore], realizado em 1951, e incluída na Carta do Folclore Brasileiro” (MENDONÇA, 2008, p. 49).

patrimonial do Brasil como um todo, tendo em vista que, Aloísio Magalhães, ao assumir o IPHAN, leva para o âmbito de atuação federal uma gestão patrimonial análoga àquela implementada pelo CNRC. Apesar da amplitude dos desdobramentos da atuação do CNRC na política patrimonial brasileira, serão tratadas aqui especificamente aquelas que impactaram as futuras políticas para o Patrimônio Imaterial. Nesse sentido, Cecília Londres argumenta que tanto o conceito de cultura quanto a maneira de trabalhá-la foram abordados pelo CNRC através de uma concepção antropológica (LONDRES, 2005, p. 152). Buscava-se, dessa maneira e através de uma perspectiva interdisciplinar compreender uma dada manifestação cultural em seu contexto de produção e dentro de sua própria trajetória, buscando perceber a dinâmica dessa manifestação dentro de sua própria especificidade (LONDRES, 2005, p. 145).

O CNRC também foi responsável por repensar a noção de autenticidade, uma vez que não seria possível pensar as manifestações da cultura popular como estáticas ou mesmo com um conjunto de características sempre constantes. Era necessário, portanto, compreender e referenciar tais manifestações culturais “visando a preservar sua memória e a fornecer elementos para o apoio a seu desenvolvimento” (LONDRES, 2005, p. 148). Tem início, nesse contexto, a noção de bem cultural como uma alternativa mais abrangente para as manifestações culturais que se pretendia trabalhar, uma vez que a ideia de “patrimônio histórico” que começa a se mostrar restritiva (LONDRES, 2005, p. 151). A noção de “patrimônio cultural não-consagrado” também começa a ser utilizada como forma de explicitar a existência de um conjunto de manifestações que não eram tidas como patrimônio oficial e que não tinham suas especificidades reconhecidas (LONDRES, 2005, p. 152).

Também a ideia de cultura popular passa por uma ampliação “de modo a abranger tanto as manifestações populares tradicionais quanto suas intersecções com o mundo industrial e urbano. Ficava de fora apenas a cultura de massa” (LONDRES, 2005, p. 152). O CNRC, dessa forma, é responsável por desenvolver uma série de conceitos e práticas de atuação sobre o patrimônio cultural até então inéditas no âmbito das políticas públicas. É também responsável pelo surgimento de conceitos e noções mais amplas para o patrimônio cultural, que permitiram futuramente nomear e discutir o que viria a ser a compreensão de Patrimônio Imaterial no Brasil.

A Carta de Fortaleza, de 1997, por sua vez, é resultante do Seminário “Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção”, realizado pelo IPHAN, com o objetivo de:

O objetivo do Seminário foi recolher subsídios que permitissem a elaboração de diretrizes e a criação de instrumentos legais e administrativos visando a identificar, proteger, promover e fomentar os processos e bens “portadores

de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (Artigo 216 da Constituição), considerados em toda sua complexidade, diversidade e dinâmica, particularmente, as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas”, com especial atenção àquelas referentes à cultura popular. (IPHAN, 1997).

A Carta de Fortaleza recomenda, ainda, entre outras ações: *a)* a promoção do aprofundamento, por parte do IPHAN, do conceito de bem cultural imaterial; *b)* a realização, junto com o Ministério da Cultura, do inventário desses bens; *c)* a integração desse ao Sistema Nacional de Informações Culturais; *d)* a estruturação de um grupo de trabalho voltado para esses bens; *e)* a realização da “preservação”³⁰ desses bens, através de uma abordagem global que valorize as formas de produção simbólicas e cognitivas; *f)* a constituição de um banco de dados; *g)* o estabelecimento de uma Política Nacional de Preservação do Patrimônio Cultural, voltada para os bens de natureza imaterial; etc.

É possível compreender, dessa forma, que a Carta de Fortaleza é fruto de uma iniciativa do IPHAN em discutir as possibilidades de ação para o Patrimônio Imaterial, cuja proteção já era prevista pela Constituição de 1988. A Carta apresenta, ainda, orientações para um modo de agir sobre esses bens que viriam futuramente a fazer parte das linhas de ação e de Salvaguarda do PNPI para os bens de natureza imaterial.

As ações realizadas anteriormente ao PNPI sobre os bens de natureza imaterial, demonstram relevância não só como histórico de uma política pública, mas também para compreender que as ações para a Salvaguarda desses bens não se restringem às possibilidades das políticas públicas instituídas. Uma política pública patrimonial estruturada depende tanto de um referencial teórico coerente quanto de uma prática de trabalho que permita visualizar erros e acertos na gestão desses bens. Tais ações não foram apenas inspirações para o PNPI, ao contrário, o PNPI é consequência direta dessas tentativas anteriores, e não teria se estruturado como tal sem a existências dessas. No âmbito das Políticas Públicas para a Cultura e para o Patrimônio, não é suficiente esperar que o todas as lacunas conceituais sejam supridas para iniciar a prática. É necessário que ambos se construam simultaneamente. Refletir, projetar, tentar, avaliar, errar, assumir o erro, rever o referencial, reprojetar e voltar a tentar uma vez mais. Somente dessa forma é possível testar os limites e lacunas das concepções teóricas adotadas. As políticas públicas culturais são o âmbito prático no qual as teorias de cultura e patrimônio se refletem na vida social do ser humano. É necessário, portanto, que estejam em constante diálogo e reavaliação para que seja possível a construção

30 O termo “preservação” é utilizado na Carta de Fortaleza fazendo referência aos procedimentos de salvaguarda. Optou-se por adotar a terminologia utilizada na Carta.

de uma sociedade mais igualitária, mais democrática, com mais participação social, e de garantia de direitos.

4. OS MUSEUS E O PATRIMÔNIO IMATERIAL

4.1. Os Museus, o Patrimônio Imaterial e o compromisso com a sociedade

*“El futuro es un territorio temporal abierto.
El tiempo puede ser nuevo, pues no es
solamente la extensión del pasado”.*
Anibal Quijano.

O Museu, enquanto instituição com função social, está intimamente relacionado à construção do Patrimônio, bem como das narrativas de identidade, memória e, também, de nação. Tópicos que esse trabalho buscou debater ao longo de sua estruturação. A relação que se dá entre o Museu e as narrativas construídas dentro deste espaço institucional é o que caracteriza o Museu enquanto um espaço de poder, uma vez que dá voz a essas narrativas.

O Museu, dessa forma, é o espaço institucional – e físico – onde a narrativa oficial para o patrimônio e para a memória é extrovertida para uma determinada população. Dessa forma, Reginaldo Gonçalves entende “os museus como espaços materiais de representação social” (GONÇALVES, 2005, p. 255). E Mário Chagas, por sua vez, pontua que:

As instituições que tratam da preservação e difusão do patrimônio cultural, sejam elas arquivos, bibliotecas, museus, galerias de arte ou centros culturais, apresentam um determinado discurso sobre a realidade. Compreender esse discurso, composto de som e silêncio, de cheio e vazio, de presença e ausência, de lembrança e esquecimento, implica a operação não apenas com o enunciado da fala e suas lacunas, mas também a compreensão daquilo que faz falar, de quem fala e do lugar de onde se fala. (CHAGAS, 2002, p. 35-36).

Trata-se de compreender que o conteúdo trabalhado pelo museu é também fruto de uma narrativa ao mesmo tempo que é responsável pela reafirmação desta. É dessa forma, portanto, que “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). Os museus são parte de uma narrativa social e se faz necessário entendê-los como tal para pensar suas consequências e potencialidades no âmbito das disputas sociais.

Mário Chagas, no entanto, vai destacar que o museu não é intrinsecamente uma instituição reiterante da ordem oficial, ao contrário, ele parte de uma afirmação “do museu como um ‘corpo’ por onde o poder circula” (CHAGAS, 2002, p. 54). E que, portanto, a criação de museus que reforçam a cultura hegemônica responde à “vontade política de

indivíduos e grupos e representa a concretização de determinados interesses” (CHAGAS, 2002, p. 52). Dessa forma, que o museu seja usado como instrumento de manutenção do poder, não significa dizer que esse é seu único uso possível. Ao contrário, é preciso afirmar que isso é consequência de ações e também de interesses determinados para que seja possível afirmar a potencialidade do museu enquanto agente de mudança social.

Essas reflexões não são recentes no âmbito da Museologia, pelo contrário, tem como marco de sua estruturação a Mesa Redonda de Santiago do Chile. Ao se debater o papel social do museu, uma grande ênfase dada aos debates era a respeito de: qual patrimônio estava sendo narrado? Para quem? Sob qual entendimento de cultura? O caráter eurocêntrico de estruturação dos museus e de seus paradigmas para a ciência, arte, conhecimento, cultura, foram profundamente questionados. E é a partir desses questionamentos que se estrutura a chamada Nova Museologia, que pode ser entendida como a base do pensamento museológico atual. As mudanças terminológicas e conceituais que se dão na Museologia ao longo do século XX apresentam muito em comum com aquelas que motivaram o surgimento do paradigma da Democracia Cultural. Como vimos no primeiro capítulo, a noção de ‘público do museu’ também é profundamente questionada nesse momento, em uma priorização da noção de ‘homem’, ou ‘comunidade’. De maneira similar àquela que aos questionamentos que vinham se dando a respeito do paradigma da Democracia Cultural, em oposição à Democratização da Cultura. A noção de público de museu tem um forte caráter passivo, de um grupo que recebe as informações do museu, segundo foram estruturadas pelos curadores, diretores, gestões museais como um todo. Existe nessa compreensão uma forte tônica do museu enquanto disseminador do conhecimento, algo muito relacionado ao paradigma da Democratização da Cultura. Por outro lado, as noções de ‘ser humano’, ‘homem’, ‘comunidade’, implicaram, ao longo das últimas décadas, uma reflexão a respeito da necessidade de incluir progressivamente a população nos processos internos do museu. A inserção da comunidade nos processos museais expressa a participação dessa comunidade na própria gestão do patrimônio, sendo possível, portanto, compreender uma relação existente entre a Nova Museologia e o paradigma da Democracia Cultural.

Vale destacar que os Museus têm um compromisso ético com a promoção dos direitos humanos³¹ e, por consequência, dos direitos culturais. Portanto, as reflexões tratadas ao longo do trabalho a respeito da responsabilidade dos profissionais da cultura e do patrimônio e seu compromisso com a ampliação da democracia é, também, uma reflexão interna no âmbito da

31 Esse compromisso está presente tanto no Código de Ética do ICOM para Museus, quanto no Código de Ética do Profissional Museólogo, do Brasil. O México não possui uma normativa ética interna para o profissional de museu e utiliza a determinação do ICOM.

museologia e dos museus.

Compreender o museu como um lugar de poder, permite compreendê-lo também como potencialmente um lugar de mudança social. É nesse sentido que a afirmação da função social do museu se mostra como extremamente relevante para as reflexões atuais sobre o patrimônio, a identidade e o Patrimônio Imaterial. Complementa-se a essa reflexão a compreensão de Chagas, segundo a qual:

O diferencial [...] não está no reconhecimento do poder da memória, mas sim na colocação das instituições de memória ao serviço do desenvolvimento social, bem como na compreensão teórica e no exercício prático da apropriação da memória e do seu uso como ferramenta de intervenção social. (CHAGAS, 2002, p. 55).

As narrativas construídas e instituídas no âmbito museal apresentam reverberação na sociedade. O que o museu expõe como patrimônio é socialmente compreendido como tal. Não se trata, obviamente, de dar continuidade a uma concepção de museu que construa narrativas. O pensamento museológico atual condena esse tipo de atuação. Trata-se, ao contrário, de permitir que as diversas narrativas existentes possam encontrar espaço de autorrepresentação dentro das instituições museais, visto que estas instituições também possuem diversas formas de pensar sua gestão, sua narratividade e sua forma de cumprir sua função social.

É, portanto, sob este arcabouço teórico que se busca, no presente trabalho, pensar as potencialidades, os desafios e as obrigações da museologia e dos museus para o campo do Patrimônio Imaterial. Dessa forma, tendo como premissa a função social do museu e sua caracterização enquanto lugar de poder, será possível pensar as potencialidades da cadeia operatória da musealização na salvaguarda dos bens de natureza imaterial. Para tanto, parte-se da compreensão que os processos de Musealização apresentam etapas e procedimentos análogos aos procedimentos previstos para as ações de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial:

Musealização	
Preservação	Seleção
	Aquisição
	Gestão
	Conservação
Pesquisa	Pesquisa sobre o bem cultural
	Catálogo
Comunicação	Exposição

	Publicação
	Divulgação

Fonte: DESVALEÉS e MEIRESSE, 2010, p. 57-58.

Musealização (potencialidades pedagógicas)	
Identificação da Musealidade	Incentivo à observação/percepção
Aprimoramento da Percepção Seletiva	Exercício do olhar/identificação
Valorização dos bens patrimoniais	Constituição da herança cultural
Interpenetração/ Extroversão / Difusão dos bens selecionados	Divulgação Contextualização Sociocultural

Fonte: CÂNDIDO, 2013, p. 61.

Salvaguarda			
Viabilidade do Patrimônio Imaterial	Identificação	Etapas de Pesquisa³²	
	Documentação		
	Investigação		
	Preservação	Etapas de Preservação	
	Proteção		
	Promoção		
	Valorização e Transmissão	Etapas de Comunicação	
Revitalização			

Fonte: UNESCO, 2003.

As tabelas foram estruturadas a partir dos debates já aprofundados no Capítulo 1, com o objetivo de visualizar mais objetivamente suas similitudes e divergências. Notadamente, as ações voltadas para a Revitalização do bem não são previstas na cadeia operatória da museologia. São ações que buscam garantir a continuidade das práticas vinculadas ao bem cultural na sociedade. Apesar da ação de Revitalização não estar prevista na cadeia operatória, serão trabalhadas mais adiante ações realizadas no âmbito museal com esse objetivo.

Se faz relevante, nesse contexto, especificar que embora as ações de musealização apresentem similaridades com as ações de Salvaguarda previstas pela Unesco, a execução

32 A divisão em Pesquisa, Preservação e Comunicação, é feita pela autora.

dessas ações precisa necessariamente ser pensada em função das especificidades do Patrimônio Imaterial. Uma dessas especificidades diz respeito à tutela do bem. A menos nos casos em que o museu é gerido pelos próprios detentores do Patrimônio Imaterial, o museu, no geral, não possui a tutela do bem imaterial, no máximo, de alguns dos seus componentes materiais. Esse é o caso dos museus que serão trabalhados nesse capítulo: o Museu de Folclore Edison Carneiro e o Museu de Culturas Populares. Mas também é o caso do Museu do Índio, no Rio de Janeiro, que teve expressiva participação junto à Comunidade Wajãpi e o Conselho Apina no processo de patrimonialização da Arte Kusiwa, bem como a realização de ações de musealização e em outras medidas de Salvaguarda. A participação do Museu no Índio junto a Comunidade Wajãpi, na salvaguarda da Arte Kusiwa, está explicitada no Dossiê de Registro da Arte Kusiwa. Outro exemplo é o Paço do Frevo, no Recife, que é gerido pela OS Instituto de Desenvolvimento e Gestão, IDH, a mesma responsável pela gestão do Museu do Amanhã. No caso do Paço do Frevo, sua criação estava prevista no Dossiê de Candidatura³³, enviado ao IPHAN em 2006. No entanto, não está claro a sua vinculação atual com a comunidade detentora ou seu comprometimento com o Plano de Salvaguarda, para além das ações de difusão e documentação (também explicitadas nas ações de Salvaguarda presentes do Dossiê de Candidatura e posteriormente no de Registro).

Na atuação dos museus no âmbito do Patrimônio Imaterial a gestão precisa ser pensada de forma a permitir que as comunidades detentoras continuem a manter a autonomia sobre o bem cultural durante o processo de musealização e de salvaguarda, como um todo. À existência de uma comunidade externa aos detentores gerindo esses bens, se instaura dinâmicas de relações culturais, como tratado anteriormente. Se faz necessário, portanto, garantir que possíveis diferenças de poder financeiro ou político não se desdobrem em um processo de alienação do bem cultural e também garantir que o museu seja capaz de contribuir continuamente para a autonomização dos detentores, uma vez que entende-se tal autonomização como o ponto central para a estruturação de uma política de salvaguarda do Patrimônio Imaterial. Parece, portanto, fundamental que o museu, ao trabalhar o Patrimônio Imaterial busque pensar metodologicamente a participação dos detentores dentro das ações constituintes do processo de musealização.

Dessa forma, os museus se mostram como instituições fundamentais nas lutas políticas

33 O Dossiê de Candidatura é o documento enviado ao IPHAN durante o processo de pedido de patrimonialização. Posteriormente à aprovação da patrimonialização, o IPHAN realiza a publicação do Dossiê de Registro utilizando como base o Dossiê de Candidatura enviado. O Dossiê de Candidatura do Frevo está disponibilizado na página: <http://portal.iphan.gov.br/bcrE/pages/folBemCulturalRegistradoE.jsf#>. O texto do documento é equivalente ao publicado no Dossiê. Sua menção teve como interesse frisar a temporalidade do documento. Visto que é anterior ao processo de criação do Paço do Frevo.

e sociais que abrangem o Patrimônio Imaterial. O compromisso com a ampliação da democracia, com a luta por direitos e com a garantia dos direitos culturais é, também, um compromisso dos museus. Os museus não cristalizam ou congelam o Patrimônio Cultural, ao contrário, são espaços nos quais o Patrimônio encontra sua reverberação para a sociedade e podem atuar tanto nas ações de interesse interno da comunidade detentora quanto na divulgação do bem para grupos nos quais o valor patrimonial não está claro. Como tratado anteriormente, nem sempre o bem patrimonial de natureza imaterial está claramente reconhecido como tal na sociedade.

4.2. Museu e Patrimônio Imaterial no México: O Museu Nacional de Culturas Populares

O Museu Nacional de Culturas Populares, MNCP, do México foi inaugurado em 24 de setembro de 1982, em Coyoacán, na Cidade do México. O Museu é parte da Direção Geral de Culturas Populares, sendo essa, por sua vez, integrante do Conaculta/Secretaria de Cultura. Tendo sido fundado e dirigido, durante os primeiros anos, pelo antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, cuja obra já foi anteriormente debatida no âmbito desse trabalho. Fisicamente, o Museu se divide em cinco edifícios centrais: a Sala Cristina Payán, a Quinta Margarita, a Sala Guillermo Bonfil Batalla, o Espaço de Serviços Educativos e o Centro de Informação e Documentação Alberto Beltrán. Contando ainda com três pátios que são utilizados para as atividades do museu – como feiras e demais atividades com o público – conta também com um auditório para realização de eventos.

O MNCP se propôs a trabalhar a cultura popular a partir de uma concepção de cultura enquanto universo simbólico. Nesse sentido, sua experiência se mostra de extrema relevância para pensar as práticas e os princípios de atuação dos museus sobre o Patrimônio Imaterial. Se faz necessário destacar, ainda, que não se trata de uma vinculação direta entre o que é atualmente a política de Patrimônio Imaterial do México e a atuação do Museu. Trata-se, no entanto, de um Museu que busca trabalhar os elementos da cultura popular enquanto parte de um universo simbólico. Ou, nas palavras de Guillermo Bonfil, em entrevistas a Maya Lorena Pérez Ruiz:

Una constelación cultural, un complejo cultural, que para la gente que lo practica ocupe un lugar de destaque; que no es una cosa periférica o marginal a su vida, sino que sea una parte central. En donde se pudiera ver, y eso lo dice también el documento, el proceso de inventiva, de innovación, de creación cultural que nos permitiera mostrar la creatividad cultural popular tomando como tema ese eje. (PÉREZ-RUIZ, 2004, p.12).

A experiência do MNCP se mostra relevante para o trabalho por dois pontos centrais: primeiramente pela maneira que o Museu encontrou para tratar os bens da cultura popular buscando sempre não desvincular esse bem de seu contexto, seja ele social, econômico ou simbólico; e, por fim, pela priorização da participação das comunidades detentoras como forma de não retirar dessas comunidades a autonomia narrativa sobre seus elementos culturais.

Bonfil Batalla, em um documento publicado em 1983, explicita que o Museu tem por objetivo central “contribuir a estimular la iniciativa cultural de los sectores populares” (BATALLA, 1983, p.152), o qual será atendido partindo de três premissas básicas: a)

“México es un país pluricultural. Nuestra diversidad de culturas [es] producto de la historia concreta de la sociedad mexicana” (BATALLA, 1983, p.152); *b*) “cada grupo cultural social popular genera sus propias iniciativas [para identificar los problemas que se les plantean para la satisfacción de sus necesidades y hallar las soluciones más adecuada] a partir del patrimonio cultural que hereda y que enriquece constantemente” (BATALLA, 1983, p.152); *c*) “en la sociedad moderna actúan fuerzas que tienden a despojar a los sectores populares de la iniciativa cultural y convertirlos en consumidores y no creadores de cultura”, sendo este último entendido como “un grave retroceso histórico y [...] un recto para un proyecto nacional que tiene como requisito indispensable la participación creativa de los sectores populares” (BATALLA, 1983, p.152). O autor destaca ainda que:

La intención fundamental de las actividades del Museo Nacional de Culturas Populares consiste en identificar, mostrar y valorar el ámbito de la cultura autónoma en los sectores populares. Una cultura autónoma que hace de los grupos populares *creadores* de cultura y no meros *consumidores* como sucede en el ámbito de la cultura impuesta. (grifo do autor, BATALLA, 1983, p.155).

Nesse sentido, existe um claro posicionamento do Museu quanto ao que considera suas responsabilidades e sua função social. Explicita também o comprometimento do Museu com um projeto de cidadania e direitos que não se restringem aos direitos culturais, mas, ao contrário, buscam se refletir na demanda de direitos como um todo, ou seja, um comprometimento com a busca de uma democracia efetiva. A esse respeito, Pérez Ruiz destaca ainda que:

El surgimiento del Museo Nacional de Culturas Populares (MNCP), en 1982, marcaría la consolidación de una tendencia museológica en México caracterizada por tener como paradigma esencial la participación social y un compromiso político a favor de los sectores subordinados en el país: los grupos con culturas e identidades diferentes a la hegemónica. (PÉREZ-RUIZ, 2008, p. 89-90).

Pérez Ruiz denomina essa tendência da museologia mexicana de Museologia Participativa, que para a autora se distingue por ser:

[...] la [tendencia] que se propuso incorporar a la sociedad, ya no como público o usuario de los museos, sino como parte esencial de su producción cultural, desde su gestación hasta su consumo, pasando por las fases intermedias de investigación, elaboración de guiones y discurso museográfico, entre otros. (PÉREZ-RUIZ, 2008, p. 90).

A respeito da Museologia Participativa, a autora destaca ainda que:

[...] los museos que operan bajo el paradigma de la participación social [...] orientarán su producción cultural, e incluso la corrección de sus acciones en su interacción y contacto directo con las poblaciones que se supone les dieron razón de ser, su función y su sentido. (PÉREZ-RUIZ, 2008, p. 89-90).

A autora pontua em seu texto a importância de pensar a atuação dos museus para além de sua função educativa e comunicativa. Cita, também, o MNCP como o principal exemplo de uma atuação museológica na qual os detentores são metodologicamente incluídos nas ações dos museus e fala ainda da necessidade de se pensar indicadores que permitam analisar a efetiva participação da população nos museus. Pérez Ruiz pontua também a dificuldade de analisar se efetivamente um museu fundamenta-se em um paradigma de participação social, uma vez que os indicadores atuais estão principalmente voltados para o estudo de público, quantificação de visitantes, interação com a exposição, etc. (PÉREZ-RUIZ, 2004; 2008). Ou seja, trata-se de indicadores pensados para analisar um paradigma museológico voltado para o caráter educativo ou comunicativo do museu. Pensar indicadores que sejam capazes de analisar a atuação dos museus tendo como critério a participação das comunidades enquanto produtores – e não apenas receptores – culturais é fundamental para que esse tipo de atuação não se restrinja a uma atuação museológica específica e possa vir a se tornar uma política pública para a cultura e para os museus. Ao se desenhar uma política pública, é necessário desenhar também os critérios de análise para a efetivação dessa política, inclusive para que ela possa vir posteriormente a justificar sua existência junto à população. Nesse sentido, é necessário também que os indicadores sejam desenhados segundo o paradigma da participação popular. Embora não seja o objeto de estudo desse trabalho, a Museologia Participativa mexicana apresenta contribuições interessantes tanto para o paradigma da Democracia Cultural quanto para o campo dos museus em geral, mas especificamente para aqueles museus que se propõem a trabalhar o Patrimônio Imaterial.

Ao analisar especificamente a relação entre o MNCP e o paradigma da participação social, Pérez Ruiz destaca ainda que:

[...] como fundamento y objetivo de la política del MNCP Bonfil se planteó contribuir al desarrollo de la cultura autónoma de las culturas populares de México y de lograrlo con la participación directa de sus creadores. Así, se propuso organizar las actividades del MNCP a partir de complejos temas culturales que revistieran particular importancia para la vida de los grupos populares; mediante ellos se buscaba abrir espacios reales aunque modestos para que participaran creadores de la cultura popular. (PÉREZ-RUIZ, 2008, p. 97).

O MNCP, dessa forma, se estrutura como um museu que busca se inserir ativamente

nas disputas sociais através da temática cultural, entendendo essa temática como central na busca de direitos sociais e na luta de setores da sociedade por integrar a construção do projeto político nacional. Existe, portanto, nessa compreensão uma intrínseca relação entre a narrativa que se construía dentro do museu e as lutas por cidadania.

Para cumprir tais objetivos, o projeto de construção do Museu se propôs a não estruturar uma exposição permanente, mas em se manter realizando constantemente exposições temporárias. (BATALLA, 1983; PÉREZ-RUIZ 2004). Essa forma de atuar se mantém até hoje. Os primeiros documentos a respeito do museu previam também a não formação de uma coleção e contar com empréstimos e convênios com outras instituições (BATALLA, 1983). Posteriormente, o museu começou a formar uma coleção voltada principalmente para a realização de exposições itinerantes. O Museu também não se propõe a ser uma unidade centralizada na capital do país, mas em funcionar como um conector entre os grupos do restante do país e em ajudar a articular museus menores; estaduais, municipais e comunitários que tratassem da temática das culturas populares (BATALLA, 1983; PÉREZ-RUIZ 2004; 2008). A constante realização de exposições itinerantes no restante do país também se estruturou como uma agenda regular até os dias de hoje e é frequente que as exposições realizadas na capital sejam posteriormente levadas a outras instituições e também a escolas, em versões reduzidas (PÉREZ-RUIZ, 2004). Como forma de complementar as exposições, o Museu busca ainda realizar uma série de atividades culturais complementárias à exposição, que são estruturadas em função do bem cultural que está sendo trabalhado:

Buscando opciones alternativas, se propuso que este museo [...] estableciera [...] un flujo entre la recepción de ese patrimonio por el museo y su retorno hacia otros sectores sociales del país, y que cada exposición temporal contara con la participación de los sectores involucrados en el tema y se acompañara con actividades de difusión y animación, conferencias, tianguis, música, teatro, mesas de denuncia y discusión de problemas, etc., que permitieran atraer el interés de la participación del público en general y, en particular, de los practicantes y creadores de la cultura popular. (PÉREZ-RUIZ, 2008. p. 97).

O reflexo dessas concepções e princípios que regem o Museu Nacional de Culturas Populares pode ser visualizado através das exposições e atividades complementares que o Museu vem realizando desde sua fundação. Para exemplificar a atuação, sua primeira exposição foi *El maíz, fundamento de la cultura popular mexicana*, que tratava principalmente sobre a importância alimentar e a influência na cultura culinária do país (PÉREZ-RUIZ, 2004). Em 1984, foi realizada a exposição *Obreros Somos: exposición de la cultura obrera*, que buscava tratar a cultura operária sem um enfoque histórico, ainda que

trazendo as disputas políticas do setor (PÉREZ-RUIZ, 2004). Em 1996, *Nuestra tercera raíz*, que trabalhava a importância da influência africana no país, tendo sido realizada no marco divulgação da Presença Africana no México (ASOCIACIÓN AMIGOS DEL MUSEO NACIONAL DE CULTURAS POPULARES, 2010). Em 2002, *No Más Medios a Medias*, foi um festival de meios de comunicação comunitários e de iniciativa cidadã, sob o tema da liberdade de expressão (ASOCIACIÓN AMIGOS DEL MUSEO NACIONAL DE CULTURAS POPULARES, 2010). Em 2003, a exposição *Sin Maíz no Hay País*, tratava a cultura do milho no México e no mundo de uma forma mais ampla que a primeira, tratando seus aspectos ambientais, os saberes populares envolvidos, questões econômicas, política, e sua inserção em um projeto cultural e político das comunidades mexicanas (ASOCIACIÓN AMIGOS DEL MUSEO NACIONAL DE CULTURAS POPULARES, 2010).

Entre as exposições mais recentes realizadas pelo Museu, podemos destacar, em 2017, a exposição *Bordando mis Derechos*, resultado de um projeto em conjunto com a *Asociación Civil Transformando Miradas*, do estado de Puebla, buscando chamar a atenção para o problema da situação desigual da mulher no local (PROCESO, 2017). Em ação simultânea à exposição foi realizada uma mesa de conversa intitulada *Derechos Culturales: Expresiones de los pueblos indígenas*. Em março de 2018, também foram realizadas uma série de atividades em função do Dia Internacional da Mulher, que aconteceu ao longo do mês, a saber: a inauguração da exposição *Que Viva el Norte, indumentaria tradicional de sus mujeres* valorizando o saber das mulheres envolvido na prática; a apresentação do livro *Entre em activismo y la intervención: el trabajo de organización de la sociedad civil y su incidencia para la salud de mujeres indígenas em México*; e uma série de concertos chamada *Mujeres en la Canción*. Em 21 de fevereiro de 2019, no marco do Dia Internacional da Língua Materna, o Museu organizou atividades que incluíam mesas de conversa e recitais de música e de poesia sob a temática *No hay lengua sin pueblo*. Essas são somente algumas das ações³⁴ realizadas pelo Museu ao longo desse período, para demonstrar algumas de suas ações e os vieses através dos quais o Museu entende que se dá a construção da narrativa patrimonial. São essas experiências que levam Pérez Ruiz a compreender que:

Bonfil concibió el Museo Nacional de Culturas Populares como un espacio cultural de y para los grupos populares, y propuso redefinir el papel de los intelectuales con el fin de apoyar al desarrollo propio de los grupos con culturas subalternas y sortear los límites de las instituciones creadas y operadas con recursos gubernamentales. [...] Su propuesta contemplaba impulsar en el país políticas culturales propicias para desarrollar las

34 As ações realizadas em 2017, 2018 e 2019, incluindo mesas de conversa, exposições e concertos foram obtidas através das redes sociais do Museu.

capacidades de decisión, autonomía y control de la sociedad, en oposición a las que normalmente alientan la imposición, la enajenación, la dependencia y la sujeción de los grupos sociales subalternos a los sectores hegemónicos y sus culturas.(PÉREZ-RUIZ, 2013, p. 117).

Mariano López³⁵, em entrevista para Pérez Ruiz, destaca ainda que além da contínua mudança de exposições, tanto as internas ao Museu quanto as itinerantes, das atividades realizadas de maneira paralela à exposição etc., o Museu tem ainda uma grande preocupação em divulgação de mídias. Dessa forma, a instituição busca comunicar seu conteúdo, e o conteúdo gerado na produção para as exposições, em um amplo meio incluindo publicar livros, discos, apresentar filmes, realização de publicações acadêmicas e também materiais para o público infantil (PÉREZ-RUIZ, 2004).

Tanto Bonfil Batalla, quanto Mariano López – ambos em entrevista a Pérez Ruiz – explicitam que o Museu surge em condições políticas muito específicas. Era um momento em que Rodolfo Stavenhagen estava à frente da Direção Geral de Culturas Populares, DGCP, de forma que o Museu pode ser pensado desde de sua concepção – que se iniciou em 1981 – com um forte caráter decolonial. Bonfil Batalla entende que houve uma grande mudança do quadro de funcionários da Secretaria de Educação Pública nesse período, de forma que:

[...] en ese cambio de cuadros de la SEP la DGPC quedó, yo diría en esos términos, tolerada. De ninguna manera era la línea que definía la política de la SEP. Y creo que en el caso del Museo hubo también, digamos una coyuntura, que hizo que el Museo fuera tolerado como idea” (PÉREZ-RUIZ, 2004, p. 12).

Batalla destaca ainda que “la política de Estado no había variado considerablemente” e que a política de Estado para a cultura, nesse momento, seguia orientada para difundir o que é entendido enquanto “alta cultura” (PÉREZ-RUIZ, 2004, p. 11). Mariano López, por sua vez entende inclusive que o trabalho do Museu estrutura em oposição ao discurso oficial (PÉREZ-RUIZ, 2004, p. 34). Essa oposição se dá em função de uma contradição no discurso do próprio partido em governo, que na época adotava políticas de esquerda e de direita simultaneamente. Dessa forma, o governo adotava um discurso de valorização da cultura popular, ainda que com medidas econômicas e sociais que tinham como consequência a exploração desses grupos e a desestruturação de suas formas econômicas e sociais. López complementa ainda que “en ese sentido surge una coyuntura en la que es posible crear este museo, y unas condiciones políticas y económicas en que se da pie y se posibilita esto”

35 Mariano López fez parte do primeiro grupo de trabalho do MNCP, principalmente no que dizia respeito a estruturação das exposições e da pesquisa de campo para realizá-las, inicialmente atuando também junto a estruturação do Centro de Informação e Documentação, da organização do acervo.

(PÉREZ-RUIZ, 2004, p.34). Se faz relevante, nesse contexto, observar que, mais do que uma política pública que gerasse a existência do Museu, o que se deu foi uma oportunidade de criá-lo. Não houve, dessa forma, uma grande mudança na forma como o estado estrutura sua narrativa patrimonial, ou o surgimento de uma política efetivamente voltada para a Democracia Cultural, para a defesa dos direitos culturais, ou para o reconhecimento da necessidade de práticas autônomas. O que houve foi, principalmente, uma nova proposta de gestão do patrimônio e de uso de uma instituição cultural com fins sociais que, se por um lado, traz em si todo um arcabouço conceitual e também estrutura a sua existência na prática realizada no âmbito da instituição.

Se faz necessário, nesse sentido, destacar também que embora se trate de um projeto com todo um viés focado em promover a autonomia das comunidades, ainda é um Museu projetado e instituído por profissionais, acadêmicos e intelectuais do campo da cultura, do patrimônio e da política pública. Chamar a atenção para a esse fato, evidencia a importância desses profissionais e de sua atuação nas políticas públicas para a cultura e para o patrimônio. O Museu e os profissionais da cultura têm um compromisso social que não se restringe à atuação intrínseca a sua função, mas diz respeito também à atuação enquanto instituição promotora de mudanças sociais.

A respeito da escolha institucional por um Museu, Mariano López explicita ainda os principais motivos que guiaram a decisão, em sua entrevista à Pérez Ruiz. López cita, ao longo da entrevista, quatro motivos centrais para a escolha: ele relata, primeiramente, ser necessário que a instituição funcionasse como um centro de cultura que pudesse dar voz aos setores populares, ao mesmo tempo em que pudesse estar em constante mudança, por meio de exposições temporais. López destaca, inclusive, que o projeto inicial era para que o Museu funcionasse como um centro cultural e, em seguida, que pudesse ser um centro produtor de conhecimento, como os centros de pesquisa universitários e tantos outros. No entanto, não poderia se restringir a isso, dado que era objetivo da instituição alcançar um amplo público, tanto dos setores populares quanto dos demais setores não intelectuais. Em função disso, também pela capacidade comunicativa dos museus, a instituição museal se mostrou como mais adequada tanto pela sua capacidade de alcançar uma maior diversidade de públicos, quanto pela sua capacidade de trabalhar com uma grande variedade de manifestações e linguagens:

Entonces se concibió que tenía que ser un centro con una amplitud de difusión muy grande en el cual se incorporaran además manifestaciones digamos tridimensionales. No era solamente revalorizar o hablar de un sector

campesino, sino de las formas en que ellos trabajan y de las manifestaciones de su trabajo; esto es (por ejemplo) el arado, y entonces el arado tenía que ser un resultado tridimensional. Se vio que el museo era además un centro de educación no formal muy importante y que permite tener un contacto del público con diversos lenguajes internos y que le podían enriquecer mucho más que una película, un video, un libro. (PÉREZ-RUIZ, 2004, p. 24).

Por último, López cita ainda o valor de exibição existente no Museu. O autor destaca que, ao estabelecer-se institucionalmente enquanto museu, existe um reconhecimento maior por parte da população quanto ao valor do objeto narrado. Ou seja, existe uma atribuição de valor ao bem cultural que se dá em função de um poder de fala e um reconhecimento, por parte da população, de que um museu tem propriedade de definir o que é patrimônio. Mariano López explicita, assim, que:

En este sentido se considera de valor patrimonial cultural y la demanda social y el valor social de reconocimiento está dado en los museos. El hecho de darle al objeto “arado” el mismo valor de exhibición en un museo que a una probable pieza de arte, estamos hablando de la reivindicación como patrimonio cultural de todas estas manifestaciones populares. Si esto en lugar de ser un museo le hubiéramos llamado galería o le hubiéramos llamado casa de la cultura tendría otra significación la exhibición misma del propio objeto. Al ser un museo ya la gente misma lo asume como un valor social, un patrimonio cultural importante que está mostrado dentro del recinto del museo. (PÉREZ-RUIZ, 2004, p. 32).

Se faz relevante destacar que, dos motivos listados por Mariano López para a escolha institucional, o primeiro diz respeito ao seu caráter conceitual, quer dizer, o museu enquanto o espaço físico, no qual o ser humano interage com um bem cultural, ou seja, com a museália. Os dois motivos narrados em seguida pelo autor: pesquisa e comunicação, dizem respeito à própria cadeia operatória da museologia, ou seja, se realizam em consequência do processo de musealização, enquanto o último aspecto diz respeito ao “poder simbólico” e de atribuição de valor cultural e patrimonial que fazem parte das dinâmicas sociais que perpassam o museu, e nas quais este é um elemento atuante. O que está em jogo é um poder social e político que o museu desempenha enquanto instituição publicamente reconhecida para a atribuição de valor cultural. Embora esse poder seja consequência de uma série de estruturas sociais e simbólicas que foi se conformando ao longo da história trata-se, ainda assim, de um lugar de voz do museu. E que este pode, inclusive, utilizar para dar voz a grupos que tradicionalmente não tem seu espaço político garantido na sociedade. E, no caso, específico, dos bens culturais que não são tradicionalmente reconhecidos como patrimônio, esse lugar de poder se mostra ainda mais revelante. Os bens constituintes da “alta cultura”, por exemplo, têm uma menor necessidade dessa valorização por parte dos museus, uma vez que seu valor cultural já é, em

geral, socialmente aceito. Diferentemente, os bens de natureza imaterial ou proveniente de setores subalternos da sociedade precisam ter esse valor afirmado diante da sociedade.

4.3. Museu e Patrimônio Imaterial no Brasil: O Museu de Folclore Edison Carneiro

O Museu de Folclore Edison Carneiro, MFEC, foi fundado em 1968, originalmente sob o nome de Museu do Folclore e em convênio com o Museu Histórico Nacional. Em 1976, passou a chamar-se Museu de Folclore Edison Carneiro (MENDONÇA, 2008). O Museu atualmente é parte integrante do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, CNFCP, que é, por sua vez, uma instituição subordinada ao Departamento de Patrimônio Imaterial, do IPHAN (POUGY, 2010). O MFEC/CNFCP está localizado no bairro do Catete na cidade do Rio de Janeiro e configura-se como a única instituição pública de caráter federal voltada para os bens culturais provenientes da cultura popular do Brasil (MENDONÇA, 2008; POUGY, 2010).

Se faz necessário destacar que o MFEC e o CNFCP possuem ações e espaços físicos vinculados, de maneira que suas atividades e programas muitas vezes se mesclam, de forma que as divisões e responsabilidades dessas instituições devem ser vistas de maneira mais fluída e integrada. No entanto, é possível dizer que o MFEC possui, fisicamente, três espaços expositivos, que são: uma Sala de Exposição Permanente/de Longa Duração, que atualmente está com a exposição *Os objetos e suas narrativas*; a Sala Mestre Vitalino, destinada a exposições de curta duração; e a Sala do Artista Popular, destinada a exposições vinculadas ao Programa Sala do Artista Popular. O Museu conta também com três espaços de reserva técnica, divididas por material do bem, como forma de facilitar sua conservação preventiva. O Museu conta hoje com um acervo de aproximadamente 17 mil objetos³⁶. O CNFCP abrange ainda a Biblioteca Amadeu Amaral, que conta com acervos bibliográficos, sonoro-visuais e arquivístico. Elizabeth Pougy entende nesse sentido que:

O Museu de Folclore Edison Carneiro se configura como o braço executivo da museologia dentro do CNFCP, instituição ela mesma com forte característica museal, em função das várias ações promovidas em torno da pesquisa, documentação e preservação de grande acervo documental, tanto museológico, quanto bibliográfico e audiovisual. (POUGY, 2010, p. 553).

O MFEC e o CNFCP – como tratado anteriormente – são instituições herdeiras da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) e possuem uma longa trajetória na atuação sobre os bens proveniente da cultura popular, bem como na articulação de políticas públicas para esse setor. Tendo tido também uma significativa atuação no âmbito do Programa

³⁶ As informações a respeito das divisões físicas e quantificação de acervo do Museu podem ser obtidas na página: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=2

Nacional do Patrimônio Imaterial, PNPI, esses dois âmbitos de atuação do MFEC/CNFCP serão o foco de análise desse tópico do trabalho.

No entanto, se faz relevante destacar no âmbito desse trabalho que, para além da atuação do MFEC/CNFCP, existe no Brasil uma grande incidência de ações museológicas sobre os bens que constituem do Patrimônio Imaterial nacional. É marcante, nesse sentido, o fato de que, até 2013, dos 29 bens patrimonializados pelo IPHAN, 10 deles tiveram ações museológicas como resultado (MENDONÇA, 2015. p. 93). Entre tais ações, podemos listar (a) realização de exposições museológicas sobre os seguintes bem: Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi, Modo de Fazer Viola-de-Cocho, Ofício das Baianas de Acarajé, Jongo no Sudeste, Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão, Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo (MENDONÇA, 2015. p. 93). Houve também (b) casos em que após a patrimonialização foram criados museus ou espaços expositivos, ou em que os espaços existentes foram reestruturados com novos projetos museográficos; sendo o caso do Ofício das Baianas de Acarajé e do Círio de Nossa Senhora de Nazaré (MENDONÇA, 2015, p. 93). Podemos citar também (c) a criação do Museu do Samba, do Paço do Frevo e o Museu Vivo do Fandango – esse último reconhecido pela Lista Unesco de Boas Práticas de Salvaguarda. E é necessário ainda destacar (d) as ações de repatriação de objetos museológicos originalmente pertencentes às cerimônias sagradas das populações indígenas dos rios Uaupés e Papuri, que estavam até então no Museu do Índio de Manaus (MENDONÇA, 2015, p. 94).

O Programa Sala do Artista Popular (SAP)³⁷ foi um projeto iniciado em 1983, com um duplo objetivo: a realização de exposições temporárias para comunicar os conhecimentos acumulados pelo Museu através de suas frentes de trabalho, ao mesmo tempo em que possibilitava abrir um espaço de comercialização das obras desses artistas. Assim, a SAP possibilita uma maior amplitude de temáticas abordadas pela instituição, uma vez que se realizam aproximadamente oito exposições por ano (POUGY, 2010, p. 549-550). Tem relevância também a forma como o Programa é realizado.

É importante destacar que, sendo um programa de abrangência nacional, a atuação da SAP funciona também como um processo de investigação sobre os bens de natureza imaterial do país e como uma forma de constante atualização tanto do MFEC/CNFCP quanto do Estado Brasileiro sobre esse patrimônio. Pougy, nesse sentido, pontua ainda que:

A presença da Sala do Artista Popular na política de patrimônio imaterial

37 SAP – é a sigla usada para referir-se ao Programa Sala do Artista Popular e, em função disso, também designa o espaço expositivo destinado ao Programa.

revela que a existência de um instrumento com bases institucionais empreendidas pelo Estado pode estimular e facilitar o elo entre o local, o regional e nacional no sentido do aprofundamento de ações que correspondam às exigências de cada contexto cultural. (POUGY, 2010, p.551).

Essa vinculação entre a SAP e o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial se dá em função da forma como o Programa é estruturado. As exposições são precedidas de uma pesquisa de campo etnográfica, documentação fotográfica e levantamento bibliográfico. Nesse primeiro momento é possível fazer um mapeamento da situação em que o bem cultural se encontra: seus riscos, suas ameaças e os desafios para sua manutenção. Em alguns casos pode-se tratar de uma disputa comercial, problemas de fornecimento de matéria-prima, dificuldade de escoamento da produção, ou mesmo desinteresse das novas gerações sobre o elemento cultural “e, principalmente, por toda sorte de preconceitos estéticos e culturais” (POUGY, 2010, p.551). Dessa forma, Pouguy entende tratar-se de “um programa que tem como foco processos sociais, econômicos, estéticos e simbólicos constitutivos do fazer artesanal, dando relevo aos mais diferentes atores sociais” (POUGY, 2011, p. 551). Nesse processo de atuação direta com a comunidade, o Programa busca, “sempre que possível, integrar as diferentes instâncias de poder público e organizações da sociedade civil, articular políticas públicas visando ao apoio e desenvolvimento do setor artesanal de tradição no país”. (POUGY, 2011, p. 550). Dessa articulação, Pouguy cita, ainda, como resultado o fortalecimento de associações de representação dos artistas populares, a formação de lideranças locais, bem como a valorização do artista e dos bens produzidos por esses (POUGY, 2010). Dessa forma, é possível visualizar a existência de uma compreensão de que:

A constituição de patrimônio como categoria jurídica, como instrumento de reconhecimento e afirmação de identidades, depende também de práticas institucionais que se consolidem e que possam repercutir positivamente nos contextos locais dos portadores de saberes e fazeres. (POUGY, 2010, p. 551).

De forma que:

Não se trata apenas de aquisição de acervos nem de abrir um espaço de mercado para bens simbólicos; ao entender os objetos a partir dos processos que envolvem sua produção e consumo, em seu caráter dinâmico, a SAP põe em evidência as dimensões política, social, econômica e estética da vida social dessa classe de objetos e de seus criadores. É nesse sentido que o Programa permite que se identifique um saber em risco, que se encontra em vias de desaparecimento pelo fato de não ser valorizado economicamente ou simplesmente porque seus portadores deparam-se com dificuldades de acesso à matéria-prima, de escoamento da produção e, principalmente, por toda sorte de preconceitos estéticos e culturais. (POUGY, 2010, p.551).

A exposição realizada no âmbito da SAP conta ainda com uma inauguração com a presença dos artistas, possibilitando o diálogo mais direto entre o público da exposição e essas pessoas. Posteriormente ao Programa, o Museu também mantém contato com esses detentores. No âmbito do Programa é produzido também um catálogo da exposição para a comunicação das informações provenientes do inventário, que são disponibilizados online³⁸, pela instituição.

Um outro trabalho realizado pelo CNFCP é o Projeto Celebrações e Saberes, que representou uma inter-relação entre o CNFCP e o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, bem como a inter-relação entre os processos de patrimonialização e musealização no âmbito do PNPI. Nesse Sentido, Letícia Vianna pontua que:

No âmbito do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, com apoio e acompanhamento da então Secretaria de Patrimônio Museus e Artes Plásticas, elaborou e incorporou a suas linhas de atuação já estabelecidas o Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, no sentido de testar, criar experiências e refletir sobre a aplicabilidade e possibilidades dos instrumentos recém-criados para a proteção e salvaguarda do patrimônio imaterial: o Registro e o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), desenvolvidos pelo Departamento de Identificação e Documentação do Iphan como método para sua prática institucional em relação ao patrimônio e imaterial. (VIANNA, 2004. p.16).

Através do Projeto Celebrações e Saberes foram realizados inventários que foram posteriormente utilizados para a candidatura dos bens à Patrimônio Imaterial do Brasil. Apenas para exemplificar algumas ações do MFEC/CNFCP junto ao Patrimônio Imaterial, serão analisadas no âmbito deste trabalho sua atuação junto a três bens patrimonializados: o Modo de Fazer Viola-de-Cocho; o Ofício das Baianas de Acarajé e o Jongo do Sudeste.

Ao analisar, por exemplo, o Dossiê de Registro do Modo de Fazer Viola-de-Cocho (IPHAN, 2009) é possível observar o papel que os museus ocupam quando realizam ações prévias que podem decorrer no registro. A inter-relação entre Patrimonialização e Musealização é observada, assim, quando o Dossiê cita que, em 1988, foi realizada “uma exposição sobre a viola-de-cocho e suas expressões relacionadas, o cururu, o siriri, na Sala do Artista Popular” (IPHAN, 2009. p. 15); Ainda segundo o Dossiê, a “exposição tinha o objetivo de valorizar o modo de fazer viola-de-cocho a partir da sua difusão junto a um público diversificado e não necessariamente familiarizado com o instrumento” (IPHAN,

38 Os catálogos das exposições da SAP podem ser acessados na página: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=124

2009. p. 15). O CNFCP integrou ainda o Projeto Viola-de-Cocho Pantaneira que, em 2002, “implementou nova pesquisa e documentação etnográfica nos municípios de Corumbá e Ladário, em Mato Grosso do Sul” (IPHAN, 2009. p. 15), cuja pesquisa teve “por objetivo a geração de conhecimentos a ser disponibilizado para o público em geral”, visando ainda “à difusão cultural por meio de cartões postais, publicações e uma nova exposição na Sala do Artista Popular” (IPHAN, 2009. p. 16). O CNFCP também “utilizou a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais/INRC [...] visando à instrução do processo de registro para a obtenção do título de Patrimônio Cultural do Brasil” (IPHAN, 2009. p. 16). Demonstra-se, assim, a importância da atuação do Museu previamente ao processo de inventário ou registro do bem. Nessa forma de atuação, o Museu tem a possibilidade de estruturar a articulação entre detentores e agentes da política pública, para que o PNPI possa ser efetivamente implementado.

O Dossiê de Registro do Ofício das Baianas de Acarajé (IPHAN, 2007a) também menciona a participação do CNFCP no âmbito do projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. Explicitando que:

Este livro é uma compilação ampliada dos artigos publicados ao longo dos cinco anos do projeto Implantação de Inventário: Celebrações e Saberes da Cultura Popular, patrocinado pelo Ministério da Cultura, do qual o processo de inventário e registro do ofício das baianas de acarajé foi um subprojeto. Conta ainda com textos do CD-ROM Festa de Santa Bárbara, resultado do inventário dessa festa, patrocinado pela Petrobras e do catálogo da **exposição O que a baiana tem: pano-da-costa e roupa de baiana** [realizada em 2003, na Sala do Artista Popular, MFEC], além de verbetes retirados do Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras. (IPHAN, 2007a, p. 13, grifo nosso).

O CNFCP também é mencionado no Dossiê de Registro do Jongo no Sudeste (IPHAN, 2007b):

Em novembro de 2005, o jongo foi proclamado patrimônio cultural brasileiro pelo Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e registrado no Livro das Formas de Expressão. Este registro teve como base a pesquisa para o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), desenvolvido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/Iphan). (IPHAN, 2007b, p. 15).

O trabalho conjunto entre o MFEC/CNFCP e as lideranças jongueiras se manteve nos anos seguintes. No Plano de Salvaguarda do Jongo no Sudeste (2011), está descrito que, entre as ações realizadas no biênio 2008/2009, as reuniões de articulação entre jongueiro (a)s, professores, pesquisadores, estudantes, etc., seriam realizadas no CNFCP, uma vez que a

instituição havia sido “eleita como sede das reuniões pelos próprios jongueiros, em função de sua centralidade e da possibilidade de, por suas características culturais, dar maior visibilidade ao Jongo/Caxambu” (PONTÃO DO JONGO, p.21).

A análise do Plano de Salvaguarda do Jongo no Sudeste (PONTÃO DO JONGO, 2011) também nos permite observar que a inter-relação entre ações de Musealização e Patrimonialização poderia colaborar para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial. Entre as *Ações Previstas* estavam:

- “realizar oficinas de transmissão de saberes” (PONTÃO DO JONGO, 2011. p.35);
- “promover ações educativas” (PONTÃO DO JONGO, 2011. p.35);
- “solicitar pesquisadores e mediadores externos que venham promover oficinas e/ou atividades de transmissão de saberes” (PONTÃO DO JONGO, 2011. p. 35).

Nos *Objetivos Específicos* do Plano de Salvaguarda se destaca, também, a intenção de:

- “consolidar pequenos centros de referência do Jongo/Caxambu em casa comunidade jongueira” (PONTÃO DO JONGO, 2011. p. 36), bem como de dispor de um espaço físico que permitisse a “produção, reprodução, armazenamento, comercialização e difusão cultural” (PONTÃO DO JONGO, 2011. p. 36);
- “garantir a realização de pesquisas permanentes após o registro” (PONTÃO DO JONGO, 2011. p. 40);
- “promover ações de formação para que os grupos detentores possam realizar **inventários, pesquisas**, e continuar com **ações de produção de conhecimento** em suas próprias comunidades, como forma de **registro e documentação**” (PONTÃO DO JONGO, 2011. p.40, grifo nosso).

A análise dos exemplos citados permite visualizar a existência de ações de Musealização no âmbito do PNPI. Permite também refletir a contribuição da atuação continuada do MFEC/CNFCP sobre os bens de natureza imaterial, que é anterior ao processo de patrimonialização e que se perpetua após o processo. Observa-se também que o Museu pode ser pensado como instituição possível para colaborar nas ações de Salvaguarda para os bens patrimonializados.

O Museu do Folclore Edison Carneiro, dessa forma, demonstra significativa atuação junto aos bens de natureza imaterial antes da existência da Política Pública do Brasil para o Patrimônio Imaterial. Se mostrou também uma instituição capaz de articular a efetivação das

Políticas Públicas, quando essas passaram a existir no país – vale lembrar, ainda, que as ações do CNFCP contribuíram para a conformação dessa política. E por último, através do exemplo do Jongo do Sudeste, é possível pensar como as ações de Musealização podem contribuir para a Salvaguarda do bem após o processo de Patrimonialização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação buscou analisar como o processo de Musealização pode contribuir para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial. Tanto no Brasil quanto no México a análise das instituições museais permitiu observar uma linha de atuação voltada a valorizar a atuação dos detentores e, também, uma preocupação em colaborar para a autonomização política das comunidades cujos bens estão sendo tratados pelo Museu. Em ambos os casos foi possível ainda notar a atuação dos museus enquanto conformadores de políticas públicas.

De maneira global, os debates em torno do Patrimônio Imaterial se relacionam com uma profunda mudança nas compreensões de Patrimônio e de Cultura, bem como as funções sociais desses. Também se relaciona com uma demanda dos países não europeus na valorização de seus bens culturais no âmbito da Unesco. Na América Latina, especificamente, a valorização do Patrimônio Imaterial é frequentemente entendida como forma de emancipação política de grupos frequentemente subalternos da sociedade.

Dessa forma, na América Latina a defesa das culturas populares está profundamente vinculada a luta decolonial. Entende-se que a dominação cultural exercida pelas metrópoles teve um profundo impacto na conformação política e histórica dos países. A valorização da cultura de matriz latino-americana é entendida como uma das faces da emancipação políticas desses países. Nesse sentido debater o Patrimônio Imaterial na América Latina requer pensar o impacto da Modernidade sobre os campos do Patrimônio e da Cultura. O trabalho entende que falar de América Latina não deve se restringir ao entendimento geográfico desse termo, mas trata-se de pensar os países latino-americanos em suas similaridades históricas e políticas. Dessa forma, pensar a Modernidade desde a América Latina requer pensá-la enquanto início do processo de colonialidade efetuada pela Europa sobre o restante do globo.

A colonialidade possui características tanto materiais – de apropriação dos recursos naturais e de mão-de-obra da população; quanto intersubjetivas – de dominação cultural e epistemológica. Autores como Quijano, Dussel, Bonfil Batalla, Boaventura Sousa Santos, entre tantos outros, entendem que a dominação intersubjetiva é, em muito, responsável pela dominação política. Isso porque através dessa dominação se impede que os países sejam capazes de pensar saídas políticas para sua própria realidade e se mantenham alinhados com os projetos políticos dos países centrais. O Patrimônio Imaterial vincula-se, assim, ao debate decolonial. E a partir disso tem-se sua vinculação com uma série de outros conceitos e demandas políticas. O debate sobre o Patrimônio Imaterial vincula-se, dessa forma, aos debates sobre identidade, cidadania, direitos culturais, autonomia e também ao paradigma da

Democracia Cultural.

A trajetória do Patrimônio e da conformação das políticas públicas para o campo, está intimamente relacionada com a conformação do discurso de nação. Dessa forma, o Patrimônio era pensado como aquele conjunto de bens significativos para a caracterização da nação. O bem patrimonial nesse contexto deveria vir a ter ainda um caráter educacional, ao ser capaz de expressar para a população a história e os valores da nação. Deveria, assim, civilizar o ser humano. Essa compreensão do Patrimônio em seu potencial educativo teve um forte impacto no campo dos Museus e na sua estruturação enquanto área de atuação das políticas públicas para a cultura. O Museu é compreendido como o espaço primordial de comunicação entre o Patrimônio e a população. O giro epistêmico na compreensão de Patrimônio se dá quando esse passa a ser compreendido como construção da narrativa de nação. Compreender o Patrimônio como fruto de uma narrativa permite a abertura do campo para a expressão de outras narrativas que não a nacional.

Essa reflexão teve também um amplo impacto no campo dos Museus e no questionamento a respeito do seu papel social e dos seus usos. Reitera-se assim a importância de se narrar o Patrimônio através do seu caráter de ressonância e não apenas de encantamento. O bem patrimonial não deve mais ser narrado através do deslumbramento que causa, mas através de sua significação social, simbólica e política. O Patrimônio Imaterial assim devem estar sempre relacionados ao seu caráter enquanto estruturadores da vida cotidiana e simbólica de uma população. E os Museus devem comprometer-se com dita prerrogativa.

Tais mudanças estão vinculadas a uma recompreensão de Cultura na qual essa passa a ser entendida como o campo no qual o seres humanos estruturam sua relação com a realidade. Compreensão essa profundamente vinculada a noção de trabalho e do fazer humano. A partir de então, nas políticas públicas para a cultura, passa-se a demandar que seja garantido pelo Estado o direito das populações viverem e se expressarem segundo sua própria cultura. A cultura é, então, entendida como um direito dos seres humanos. Trata-se do direito de viver segundo um conjunto de práticas e saberes que estruturam a vida cotidiana do indivíduo ou da comunidade.

Em meio a tais debates e tendo como marco a realização da Mesa Redonda de Santiago do Chile, de 1972, que os Museus reestruturam os debates a cerca de seu papel na sociedade. Passa-se a entender que os Museus devem ser capazes de se relacionar e atuar em seu meio social. E no caso dos museus de culturas populares, de dar voz aos produtores os produtores dos bens culturais que justificam a existência do museu. É dentro desse espaço teórico que a Musealização, enquanto cadeia de processos da Museologia, é pensada como

meio de Salvaguarda para o Patrimônio Imaterial. Os museus como espaço de socialização do Patrimônio, podem contribuir para a transmissão desse bem e sua valorização na sociedade.

As políticas públicas para o Patrimônio e para a Cultura também tiveram um desenvolvimento ao longo do século XX que permitiram a abertura para a atual compreensão de Patrimônio Imaterial. Essa trajetória também é responsável pelo atual entendimento sobre a importância de construir políticas públicas para os bens de natureza imaterial. Tomando como marco fundacional o paradigma francês da Democratização da Cultura, as primeiras políticas públicas para o setor tinham um forte caráter elitista e de valorização da cultura erudita. As políticas públicas baseada no paradigma da Democratização da Cultura começam a ser questionadas através de uma dupla análise: primeiro em função do entendimento de que a relação do indivíduo com a cultura não pode se dar exclusivamente através da fruição cultural, ou seja, o acesso à cultura não pode ser pensado como ponto prioritário da ação dessas políticas; deve-se pensar também o caráter do indivíduo enquanto produtor da cultura. E segundo em função da própria compreensão de cultura, que é então ampliado a outras bens. Nesse sentido o paradigma da Democracia Cultural se estrutura tanto através de uma mudança no entendimento de quais bens deveriam ser alvo das políticas públicas, quanto no entendimento de como essas políticas deveriam se estruturar.

Paralelamente a esses debates se estrutura um questionamento a respeito da cultura como um bem de serviço comercializável. A ampliação do neoliberalismo e os impactos de uma gestão privada da cultura estimulam a França e a Unesco a levantar um modelo de gestão cultural alternativo aos até então existentes. Esse modelo compreendia que a cultura não deve estar sujeita às normativas de mercado, uma vez que tais normativas não permitiram a atuação do Estado sobre seus bens culturais abrindo espaço para a perda de autonomia política e cultural dos países, bem como o aumento da influência política dos Estados Unidos e Inglaterra – países que já haviam estruturado uma forte base para a implantação de uma gestão privada da cultura.

Tanto no Brasil quanto no México os debates internacionais sobre a cultura e a gestão cultural tiveram um forte impacto nas políticas públicas para a cultura em âmbito nacional. Ambos países passaram por um momento de intensa concentração da gestão cultural nas mãos do Estado, em um primeiro momento. Em seguida observa-se nesses países um questionamento a respeito dessa centralização, com ênfase no papel social do patrimônio e da cultura, no qual se buscava abrir espaço para a atuação de outros setores da sociedade nessa gestão. Mas em seguida, nas décadas de 1980 e 1990, se dá um processo de abertura da política cultural à gestão privada. Como foi analisado também, em ambos países foi possível

notar que as políticas públicas para a cultura não necessariamente acompanharam os debates do campo, ou as demandas populares. O modelo de gestão privada da cultura se implantou muito mais como uma política econômica de privatização das esferas públicas – alinhada às propostas internacionais – do que como fruto de uma reflexão enquanto políticas especificamente culturais.

No entanto, a partir dos anos 2000 é possível observar uma nova mudança nesses países a respeito dos paradigmas para a gestão da cultural. Teve um grande impacto nessas mudanças as normativas e convenções que vinham sendo realizadas pela UNESCO nas últimas décadas. As normativas e acordos realizados no âmbito da UNESCO e assinadas pelos Estados Membro, como visto, não garante a efetivação das Políticas Públicas para a Cultura e para o Patrimônio como pensadas pelo organismo. No entanto, é necessário destacar que mesmo não tendo sua prática garantida, as normativas internacionais se mostraram um subsídio importante para que essas demandas possam se dar em âmbito nacional. Não foi, dessa forma, a UNESCO que embasou a forma como o Patrimônio Imaterial e os direitos culturais são trabalhados na América Latina. No entanto, a Convenção de Salvaguarda de 2003 – bem como as que já vinham se realizado – dão bases para que as reflexões e propostas que já existiam dentro dos países tomem uma forma legal. Lembrando que a Patrimonialização e as Políticas Públicas para a Cultura são, também, instrumentos jurídicos nos quais o Estado assume responsabilidades com a população e com o bem cultural.

No âmbito especificamente do Patrimônio Imaterial o México e o Brasil possuem experiências e metodologias de trabalho diferentes entre si. Esse trabalho não buscou traçar uma comparação direta, mas entender como as divergências e similitudes podem contribuir para compreender as dificuldades de se trabalhar o Patrimônio Imaterial bem como os êxitos que cada país teve nesse sentido. Observou-se assim, que o México possui dificuldades quanto a estruturação das políticas públicas do Estado para o Patrimônio Imaterial. A falta de estruturação de uma política pública voltada especificamente para as particularidades do Patrimônio Imaterial faz com que os profissionais que trabalham sobre esses bens sejam obrigados a adequar sua atuação às prerrogativas já existentes de trabalho sobre a cultura e o patrimônio. Como foi visto também essa é uma grande dificuldade no campo do Patrimônio Imaterial, uma vez que o enquadramento tradicional preservacionista da atuação sobre o Patrimônio não se adéqua à compreensão de Salvaguarda aplicada aos bens imateriais. A Salvaguarda não pode se restringir à guarda dos aspectos materiais do bem, é necessário que seja estruturada uma atuação ampla que dê conta dos aspectos sociais e simbólicos do Patrimônio Imaterial, que garanta a continuidade da sua produção e principalmente que

entenda a população detentora – e seus direitos culturais – como ponto central de todo o debate e de toda ação de política pública sobre o Patrimônio Imaterial.

Apesar das dificuldades mexicanas na execução de procedimentos para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, em função da insuficiência da política pública para o setor, o México tem uma significativa produção teórica e vem desenvolvendo práticas muito pertinentes para os bens de natureza imaterial. Existe uma profunda vinculação entre direitos políticos e direitos culturais no que diz respeito à cultura popular. O referencial decolonial também foi profundamente relevante nesse sentido. A colonialidade entendida como um processo que retira da população o poder decisório sobre o projeto político teve também muito impacto no debate sobre as culturas populares, bem como os debates interétnicos. Nesse sentido, observa-se que a centralidade do debate é posta no poder de decisão sobre os bens culturais, mais do que na caracterização desse bem, ou da melhor forma técnica de gestioná-lo. Trata-se de estruturar efetivamente uma metodologia de análise e de teorização sobre o caráter da cultura enquanto estruturadora das relações sociais. Compreender a cultura como estruturadora das relações sociais implica um compromisso com esta estrutura social em si. E a Teoria do Controle Cultural tem muito a acrescentar nesse sentido.

Observa-se no contexto mexicano uma reflexão e uma luta política que vem dos debates decoloniais e alcança os debates sobre direitos culturais e sobre Patrimônio Imaterial. No entanto, esse desenvolvimento não esteve vinculado ao desenvolvimento de uma Política Pública de Estado. E apesar de ter inspirado inúmeras práticas, não se reverbera em uma ação sistematizada do Estado para os bens culturais. O Museu Nacional de Culturas Populares e sua atuação sobre os bens de natureza imaterial, dessa forma, se mostra mais como uma oportunidade de atuação sistemática sobre esses bens, do que como uma consequência de uma atuação. A atuação do MNCP possui mais uma característica de particularidade do que um exemplo da atuação dos museus mexicanos sobre o Patrimônio Imaterial.

O caso do Brasil é diferente nesse sentido. Como foi tratado, o desenvolvimento do Museu de Folclore Edison Carneiro e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular se alinharam à conformação das políticas públicas para os bens provenientes da cultura popular e, posteriormente, do Patrimônio Imaterial. Embora tendo surgido como uma alternativa à forma como as políticas públicas para o patrimônio estavam estruturadas, suas práticas foram absorvidas pelo Estado. De forma que o MFEC e o CNFCP podem ser entendidos como braços da política pública nacional para os bens de natureza imaterial. Ainda que exista uma série de outras instituições que trabalham sobre esses bens, dentro e fora das políticas públicas nacionais, é possível afirmar que seu papel como conformador de políticas públicas para esses

bens. O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial pode ser visto enquanto uma trajetória na qual os instrumentos de registro e a estruturação dos processos de Salvaguarda vêm sendo construídos e repensados a partir das demandas e necessidades das comunidades. Se no início o INRC era a metodologia básica do inventário, com as experiências observou-se que não era necessário que se fosse normatizada a metodologia de inventário – em alguns casos outros instrumentos se mostraram mais eficientes. A estruturação do PNPI dessa forma vem se construindo ao longo da aplicação da Política Pública, revendo seus critérios, suas ações e implementando práticas. E nesse processo de revisão da política, o diálogo com as comunidades foi essencial. E foi também fundamental o papel das instituições que mediarão esses diálogos e ajudaram a formular metodologias mais adequadas às demandas das comunidades.

Dessa forma, o trabalho buscou explicitar quais foram as ações sistematicamente estruturadas para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial e quais foram as ações pontuais realizadas sobre esses bens. Compreendendo, nesse sentido, que ambas atuações são extremamente relevantes como práticas de gestão cultural. Buscou-se analisar também as diferenças entre o Museu pensado enquanto braço da política pública institucionalizada e enquanto instituição autônoma capaz de estruturar sua própria atuação sobre os bens culturais, não estando a instituição obrigatoriamente vinculada à diretrizes da política pública nacional. Os Museus são instituições capacitadas para inovar na gestão do patrimônio, para propor novas possibilidades de compreensão desses bens, e também para a própria prática museal. Podendo também, como no caso brasileiro, atuar como conformadoras das políticas do Estado.

Os Museus possuem um compromisso ético com a população e com os direitos humanos, e desse compromisso advém a sua autonomia. Os Museus são espaços de construção de narrativas através da socialização do Patrimônio. Nesse sentido são instituições com um forte potencial de ação social. A vinculação histórica dos Museus com a construção da ideologia francesa de nação vem se rompendo a partir de meados do século XX e atualmente o compromisso social da instituição é base de sua atuação. Isso vale inclusive para as instituições frequentemente caracterizadas como “museus tradicionais”, geralmente são museus de surgimento mais antigo e que apresentam uma maior dificuldade para atualizar seu acervo ou trabalhá-lo de acordo com novos paradigmas. Essas instituições buscam investir em um setor educativo que dê conta de retribuir esse acervo para que seja possível que os bens dialoguem com o contexto social, histórico e político de sua produção. É o caso, por exemplo, dos museus históricos, ou museus antropológicos que tiveram sua fase de coleta no início do

século XX, quando a antropologia tinha um caráter mais eurocêntrico na sua compreensão sobre os bens culturais.

O Museu compreendido enquanto processo está em constante transformação e adequação aos novos entendimentos de sociedade. Nada mais distante da realidade do que a imagem do Museu enquanto espaço engessado e engessador das manifestações culturais. O objeto, ou o bem cultural, não se congela, ou perde sua vida social ao entrar no Museu, ao contrário, como se buscou argumentar, ele adquire uma nova vida social, um novo status diante da sociedade. O bem musealizado, seja ele de natureza material ou imaterial, passa a ser entendido como um bem patrimonial. Lembrando que a Musealização sempre patrimonializa o bem, embora nem todo bem patrimonializado venha a ser musealizado. O bem cultural musealizado se torna patrimônio em função do reconhecimento de sua ressonância, ou seja, em função de sua capacidade de remeter ao universo simbólico do qual faz parte.

Observou-se também, no âmbito desta dissertação as afinidades entre as ações da cadeia de procedimentos da Musealização e das ações de Salvaguarda. Os Museus como instituições de pesquisa, preservação e comunicação possuem uma estrutura de atuação que compreende que a manutenção do bem patrimonial na sociedade necessita uma série de ações que não resumem a simplesmente conservar suas características – sejam elas físicas ou produção e reprodução. Garantir a Salvaguarda de um bem cultural, seja ele imaterial ou material, implica manter a sua ressonância na sociedade; garantir que ele continue tendo significação para a comunidade.

A Musealização do Patrimônio Imaterial, no entanto, apresenta particularidades, especialmente no que tange à relação com os detentores do bem cultural. Observou-se assim que tanto o Museu Nacional de Culturas Populares quanto o Museu de Folclore Edison Carneiro possuem uma prática profissional especificamente desenvolvida com essa finalidade. Prática essa que vem amadurecendo e se estruturando ao longo das décadas, mas que certamente ainda tem muito a se desenvolver. Os Museus caminham constantemente para serem instituições cada dia mais abertas e mais plurais, de forma que a troca de experiências tem muito a colaborar nesse sentido. Tendo sido este entendimento a motivação central desse trabalho: compreender como os museus podem colaborar para a ampliação de direitos da população através da valorização e salvaguarda de suas manifestações culturais, sua estruturação social, e seu conjunto de referências simbólicas enquanto mediadoras da vida social.

O trabalho, dessa forma, entende que tanto no Museu Nacional de Culturas Populares

quanto no Museu de Folclore Edison Carneiro o processo de Musealização do Patrimônio Imaterial contribui para a Salvaguarda desses bens. E que esse processo tem como princípio e finalidade a valorização do ser humano como agente no processo criação cultural. Visando sempre a ampliação de direitos, sejam eles culturais, políticos ou sociais. Se mostra, ainda, pertinente para uma pesquisa futura, a análise pontual das metodologias e práticas das ações de Musealização realizadas sobre o Patrimônio Imaterial por esses dois Museus. Seria possível assim pensar critérios de análise para a atuação dos Museus sobre os bens culturais, que não estivessem enfocados na análise de público e de absorção do conteúdo, mas sim na participação efetiva dos detentores dentro da instituição museal. Dessa forma seria possível criar ainda propostas para ações sistemáticas, entendendo sempre que essas ações devem respeitar as necessidades e especificidades do bem musealizado. No entanto, foi possível observar que ambas experiências têm muito a contribuir na trajetória da Salvaguarda do Patrimônio Imaterial e merecem um estudo mais aprofundado de suas atuações, estando elas ou não no âmbito das políticas públicas de Estado para os bens de natureza imaterial.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. **A política cultural no acordo Mercosul**. In: Estudos Avançados. 8(20), 1994. p. 215-229. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000100021 Acesso: 03. jan. 2018

AIKAWA, Noriko. **Visión Histórica de la Preparación de la Convención Internacional de la UNESCO para la Salvaguardia**. 2004. Museum Internacional. Patrimonio Inmaterial, Paris, v. 221-222, p.140-153, maio 2004. Trimestral. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001358/135852s.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2018.

AMESCUA-CHÁVEZ, Cristina; ARIZPE, Lourdes. Introducción. La renovación del patrimonio cultural inmaterial: agentes y dinámicas colectivas. In: AMESCUA-CHÁVEZ, Cristina; ARIZPE, Lourdes (Org.). **Renovación y futuro del patrimonio inmaterial**. 2017. Cuernavaca: UNAM/CRIM.

ARANTES, Antônio Augusto. **Patrimônio imaterial e referências culturais**. 2001. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 147, p.129-139, Trimestral.

ARIZPE, Lourdes. Patrimonio cultural intangible: los orígenes del concepto. In: **Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial**. UNAM, Cuernavaca, 2003

_____. **El Patrimonio cultural inmaterial: la diversidad y la coherencia**. Museum International, Paris, v. 56, n. 221/22, p.133-139, mayo 2004. Trimestral. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001358/135852s.pdf#nameddest=135867>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

_____. **Patrimonio cultural intangible: los orígenes del concepto**. In: LARA, Hilario Topete; AMESCUA-CHÁVEZ, Cristina (Org.). Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Cuernavaca: UNAM, 2013. p. 27-52.

ASOCIACIÓN AMIGOS DEL MUSEO NACIONAL DE CULTURAS POPULARES (Ed.). **Memoria de Actividades**: Museo Nacional de Culturas Populares. Zapopan: Talleres Gráficos de Ocho Columnas, 2010.

AZEVEDO, Fábio Palácio de. **O Conceito de Cultura em Raymond Williams**. Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, São Luís, v. 3, Número Especial, p.205-224, Jul./Dez. 2017.

BATALLA, Guillermo Bonfil. **El Museo Nacional de Culturas Populares**. Nueva Antropología, México. 1983. n° 20, p. 151-155.

_____. **La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos**. Anuario Antropológico/86. Brasília: Editora Universidade de Brasília Tempo Brasileiro, 1988. p. 13-56 Disponível em: <http://www.ciesas.edu.mx/Publicaciones/Clasicos/articulos/TeoriadelControl.pdf>. Acesso em 29.01.2019.

_____. **México Profundo. Una civilización negada**. Grijalbo, CONACULTA, México, 1989.

BOTELHO, Isaura. **As dimensões da cultura e políticas públicas**. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, Vol. 15, n. 2, p. 73-83, abr./jun. 2001

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Diefel, 1989. (Memória e Sociedade).

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. promulgada em em 5 de outubro de 1988. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf. Acesso: 12/02/2019

_____. Decreto lei nº 3.551. de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm>. Acesso em: 02/12/2018.

_____. Decreto nº 5.753, de 12 de abril de 2006. Promulga a Convenção para a Salvaguarda o Patrimônio Cultural Imaterial. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/decreto/d5753.htm. Acesso: 02/12/2018.

BRULON, B. Entendendo a Musealização como conceito social: entre o dar e o guardar. In: MENDONÇA, E. de C. (Org.) **Museologia, Musealização e Coleções: conexões para reflexão sobre o patrimônio**, p.38-54. 2016. Disponível em: <http://www.ecomuseusantacruz.com.br/uploads/Publicacoes/06c6bb6680c8ad7ff11a7b7ea462ce9e.pdf>. Acesso: 12/01/2019

CALABRE, Lia. Cooperação internacional na América Latina: um olhar histórico. In: **Organización de Estados Iberoamericanos**. (Org.). Papeles Iberoamericanos. 1ed.Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2010, v. 1, p. 87-96 Disponível em <http://www.oei.es/historico/euroamericano/LiaCalabrept.pdf>>. Acesso: 03. jan.2019

_____. **Historia das Políticas Culturais na América Latina**: um estudo comparativo entre Brasil, Argentina, México e Colômbia. Escritos (Fundação Casa de Rui Barbosa), 2013, v. 7, p. 323-345, 2013. Disponível: http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/escritos%207_12_historia%20das%20politicais%20culturais.pdf Acesso: 03.jan.2019

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

_____. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Editora UFRJ, 1999

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Orientações para Gestão e Planejamento de Museus**. Florianópolis: Fcc Edições, 2014. 100 p. Disponível em: http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural/arquivosSGC/DOWN_153805Coleco_Vol_III_web.pdf>. Acesso em: 16 maio 2017.

CARVALHO, Ana. **Os Museus e o Patrimônio Cultural Imaterial: Estratégias para o Desenvolvimento de Boas Práticas**. Lisboa: Edições Colibri e CIDEHUS-Universidade de Évora, 2011

CASSARES, Norma Cianflone. **Como fazer conservação preventiva em arquivos e bibliotecas**. São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2000, Projeto Como Fazer nº 5.

CHAGAS, Mário. Memória e Poder: dois movimentos. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 19, n. 19, 2002. Disponível em: <http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/3820/mem%C3%B3ria.pdf?sequence=1> Acesso: 13.02.2019

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. In: **Crítica y emancipación**: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales. año 1, no 1, p. 53-76. Buenos Aires: CLACSO, 2008.

_____; FARIA, Hamilton. Uma opção radical e moderna: democracia cultural. e SOUZA, Valmir de, (org). **Experiências de Gestão Cultural Democrática**, Revista Pólis nº12. São Paulo: Pólis, 1993, p. 13.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Unesp, 2006.

CRUZ, Montserrat Patricia Rebollo. Un acercamiento al patrimonio cultural inmaterial, su salvaguarda y patrimonialización. **Campos en Ciencias Sociales**. Bogotá, v. 5, jan./dez. 2017. p. 175-209.

DESVALLÉS, A.; MAIRESSE, F. (org.) **Conceitos Chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus/Pinacoteca do Estado de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura. 2013.

DUSSEL, Enrique. Europa, Modernidade e Eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latinoamericanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. 2005.

_____. **Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión**. Madrid: Trotta. 1998.

EAGLETON, Terry. A idéia de cultura. São Paulo: Unesp, 2005

FERNÁNDEZ, Xan Bouzada. **Financia acerca del origen y génesis de las políticas culturales occidentales**: arqueologías y derivas. O Público e o Privado. Fortaleza, v. 9, jan./jun. 2007, p. 111-147

GODELIER, Maurice. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l'anthropologie. Paris: Albin Michel. Idées, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro. Editora da UFRJ, 1996.

_____. Os limites do patrimônio. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornelia (Org.). **Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos**. Blumenau: Nova Letra, 2007. p. 239-248.

_____. **Os museus e a representação do Brasil**. Revista do IPHAN, número 31, 2005.

_____. **Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios**. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, jan/jun 2005. p. 15-36.

GOOYCOLEA, Anna. **La salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en México desde el ámbito institucional**. In.: III Congreso Internacional sobre experiencias en la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Cuernavaca: INAH. 2015. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=cr2yEpscAnU>. Acesso: 15.01.2019.

GREENBLATT, Stephen. **O novo Historicismo: ressonância e encantamento**. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, 1991, p. 244-261.

ICOM. **Mesa redonda de Santiago do Chile**. **Cadernos de Sociomuseologia**, n. 15, 1972, p. 105-115.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. **Carta de Fortaleza**, 1997. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf>. Acesso: 22/11/2018

_____. **Declaração do México**. Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, 1985. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20do%20Mexico%201985.pdf> Acesso: 28.11. 2018.

_____. **Dossiê Arte Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica Wajãpi**. 2ª ed. Brasília, DF: Iphan, 2008.

_____. **Dossiê Modo de Fazer Viola-de-Cocho**. Brasília, DF: Iphan, 2009.

_____. **Dossiê Ofício das Baianas de Acarajé**. Brasília, DF: Iphan, 2007a.

_____. **Dossiê Jongo no Sudeste**. Brasília, DF: Iphan, 2007b.

_____. **Plano de Salvaguarda**. Disponível: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/684> Acesso: 10.01.2019

_____. **Portaria nº 299, de 17 de julho de 2015**. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Portaria_299_2015_dpi.pdf Acesso: 10.02.2019.

_____. **Projetos Realizados de Identificação de Bens Culturais Imateriais**. Disponível: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/681/> Acesso: 10.01.2019.

_____. **Proteção e revitalização do patrimônio histórico e artístico no Brasil: uma trajetória**. Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1980. Disponível em:

[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural(1).pdf) Acesso: 21/11/2018

_____. **Termo de Referência Termo de Referência para a Salvaguarda de bens Registrados como Patrimônio Cultural do Brasil.** Boletim Administrativo Eletrônico do IPHAN nº. 1093, Edição Semanal de 17/07/2015. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Termo_referencia_salvaguarda_bens_registrados_2015.pdf Acesso: 10.01.2019.

JIMENEZ, Lucina. **Políticas Culturales em México; uma encrucijada por decifrar.** In: RUBIM, Antônio Albino C. e BAYARDO, Rubens. Políticas Culturais na Ibero-América. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/157/4/Pol%C3%ADticas%20culturais%20na%20Ibero%20-%20Am%C3%A9rica.pdf> Acesso: 03.01.2019

LACERDA, Alice Pires. **Democratização da cultura x democracia cultural: os pontos de cultura enquanto política cultural de formação de público.** Anais do seminário internacional. Políticas culturais: teoria e práxis, 2010. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2010/09/02-ALICE-PIRES-DE-LACERDA.1.pdf> Acesso: 02/12/2018.

LANDER, Edgardo. **Ciências Sociais: saberes coloniais e eurocêntricos.** In: LANDER, Edgardo (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Colección Sur Sur, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO. 2005.

LÉVI-STRAUSS, Laurent. **Patrimônio imaterial e diversidade cultural: o novo decreto para a proteção dos bens imateriais.** Revista Tempo Brasileiro, v. 147, 2001.

LIMA, Diana Farjalla. **Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão.** Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, jan.-abr. 2012, p. 31-50.

_____. **Musealização: um juízo/uma atitude do campo da Museologia integrando Musealidade e Museália.** Ciência da Informação, v. 42, n. 3, 2015.

_____. **Musealização: a interpretação pela voz do campo.** In: MENDONÇA, E. de C. (Org.) Museologia, Musealização e Coleções: conexões para reflexão sobre o patrimônio, 2016.

LITTRÉ, Emile. **Dictionnaire de la langue française.** L. Hachette et Cie, 1869.

LONDRES, Maria Cecília. **O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.** Editora UFRJ, 2005.

_____. **Para além da Pedra e Cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural.** In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 59-79.

_____. **Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio.** In: Inventário Nacional de Referências Culturais: manual de aplicação. Brasília: IPHAN, 2000.

LOPES, João Miguel Teixeira. **Da democratização da Cultura a um conceito e prática alternativos de Democracia Cultural**. Saber & Educar, n. 14, 2009.

MACIEL, Camila. **Aumento de bilionários em 2017 poderia acabar com a extrema pobreza por 7 vezes**. Agência Brasil. 2018. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2018-01/para-segunda-feira-22-com-embargo-numero-de-bilionarios-teve-aumento>. Acesso: 02.06.2018

MARSHALL, T. H. **Cidadania, Classe Social e Status**. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

MENDONÇA, Elizabete de Castro. **Programa Nacional de Patrimônio Imaterial e Museu: apontamentos sobre as estratégias de articulação entre processos de Patrimonialização e Musealização**. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, v. 4, n. 8, 2015. P. 88-106.

_____. **Tesouro e exposições permanentes de folclore e cultura popular: narrativas sobre arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (1980-2004[2006])**. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, 2008. (Tese de doutorado)

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Os "usos culturais" da cultura: Contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais**. In: YÁZIGI, Eduardo; CARLOS, Ana Fani Alessandri; CRUZ, Rita de Cássia Ariza (Org.). Turismo: Espaço, Paisagem e Cultura. São Paulo: Hucitec, 2009. p. 88-99.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa Editorial. 2007.

ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. ONU, 1948. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2018.

PÉREZ RUIZ, Maya Lorena. Bonfil Batalla: Aportaciones al pensamiento social contemporáneo. **Cuicuilco**, v. 20, n. 57, p. 115-136, 2013. Disponível: <http://www.scielo.org.mx/pdf/cuicui/v20n57/v20n57a6.pdf>. Acesso: 10/07/2018.

_____. **En su voz**. Aportaciones de Guillermo Bonfil a la museología mexicana. Diario de Campo, 2004.

_____. **La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana?**. Cuicuilco, México, v. 15, n. 44, 2008, p. 87-110. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592008000300005&lng=es&nrm=iso >. Acesso: 25 fev 2019.

PONTÃO DE CULTURA JONGO/CAXAMBU, **Plano de Salvaguarda do Jongo no Sudeste**, 14ª Reunião de Articulação de Cultura do Jongo/Caxambu, 2011. Disponível : http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/plano_de_salvaguarda_jongo_no_sudeste.pdf . Acesso: 09/07/2018.

POUGY, Elizabeth. **Programa Sala do Artista Popular**. In: EL PENSAMIENTO MUSEOLÓGICO CONTEMPORÁNEO : II SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN EN

MUSEOLOGÍA DE LOS PAÍSES DE LENGUA PORTUGUESA Y ESPAÑOLA, 2010, Buenos Aires. **Documentos de Trabajo**. Buenos Aires: Consejo Internacional de Museos – Icom, 2011. p. 546 - 557. Disponível em: <Publicado por el Consejo Internacional de Museos – ICOM>. Acesso em: 11 fev. 2019.

PROCESO: “Bordando mis derechos”, en el Museo Nacional de Culturas Populares. México, 10 set. 2017. Disponível em: <<https://www.proceso.com.mx/502268/bordando-mis-derechos-en-museo-nacional-culturas-populares>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y américa latina**. In: LANDER, Edgardo (Comp.). **La colonidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas**. Buenos Aires: Clacso, 2000. p. 201-246

REUBEN, Anthony. **1% da população global detém a mesma riqueza dos 99% restantes, diz estudo**. BBC News. 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160118_riqueza_estudo_oxfam_fn Acesso em: 02.06.2018.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais e novos desafios**. MATRIZES, São Paulo, v. 1, n. 2, out. 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/1240>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

_____. **Políticas culturais no Brasil: trajetória e contemporaneidade**. Nossos Documentos, 2008. Disponível em: <http://documentos-fgb.blogspot.com.br/2008/11/politicas-culturais-no-brasil-trajetria.html>. Acesso: 10.01.2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A difícil democracia: reinventar as esquerdas**. São Paulo, Boitempo, 2016.

_____. **Refundación del Estado en América Latina: Perspectivas desde una epistemología del Sur**. Lima, Instituto Internacional de Derecho Social. 2010.

SANTOS, Milton. Há cidadãos neste país? In: **O Espaço do Cidadão**. São Paulo: Nobel, p.07-18. 1993.

SISTEMA DE INFORMACIÓN CULTURAL DE MÉXICO (SIC). **Inventário do patrimônio cultural imaterial**. [online] Elaborado pela Red de Información Cultural, vinculada ao Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Disponível:

SOUZA FILHO, Carlos Frederico Marés de. **Bens Culturais e sua proteção jurídica**. 3ª Ed. (ano 2005), 5ª tir./Curitiba: Juruá, 2009;

TAMASO, Izabela. **A expansão do patrimônio: novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios...**, Sociedade e Cultura, v. 8, n. 2, 2005.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris: UNESCO, 2003. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf> Acesso em: 29.11. 2018

_____. **Listas del patrimonio cultural inmaterial y el Registro de buenas prácticas de salvaguardia.** Disponible: <https://ich.unesco.org/es/listas>. Acceso: 24.01.2019

_____. **Ratificación de México de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (París, 17 de octubre de 2003).** UNESCO, 2005. Disponible em: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=31268&URL_DO=DO_PRINTPAGE&URL_SECTION=201.html. Acceso: 29 nov. 2018.

VIANNA, Leticia; TEIXEIRA, João Gabriel. **Patrimônio Imaterial, Performance e Identidade. Concinnitas.** Rio de Janeiro: Instituto de Artes/UERJ, volume 1, número 12, julho de 2008.

VIANNA, Leticia. **Patrimônio imaterial: legislação e inventários culturais. A experiência do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular.** Celebrações e saberes da Cultura Popular, p. 15-24, 2004. Disponible: http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/cnfc_patrimonio_imaterial_leticia_vianna1.pdf Acceso: 24.02.2019.

WALLERSTEIN, Immanuel Maurice. **Historia y dilemas de los movimientos antisistémicos.** México: Contrahistorias, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Palabras clave: Un vocabulário de la cultura y la sociedad.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

_____. **Cultura: Sociología de la comunicación y del arte.** Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1982.