MUSEUS COMO INSTRUMENTO DE CIDADANIA

Vera Lúcia Cardim de Cerqueira
veracardimc@gmail.com

O objetivo deste artigo é provocar uma reflexão a respeito do papel das instituições responsáveis pela guarda de coleções de cultura popular, tendo em vista o reconhecimento da importância da inserção dos diferentes grupos culturais que integram a sociedade brasileira. Como referência teórica toma as proposições elaboradas durante a Mesa Redonda de Santiago no Chile, considerada paradigmática nas discussões sobre a função social dos museus. As coleções da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 e a do Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, ambas sob a guarda da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo, são o mote para a discussão da responsabilidade das instituições públicas no trato com os acervos de cultura popular.

Palavras chaves: Museu Integral, Cultura Popular,
Responsabilidade Social.

O estabelecimento de parâmetros internacionais para políticas de preservação patrimonial é resultado da dedicação de diversas entidades e profissionais ligados a diferentes áreas e de um longo processo de discussões, desde a Carta de Atenas em 1931 até a Convenção das Nações Unidas, UNESCO de 2003. A Carta de Atenas, elaborada durante a Conferência realizada pelo Escritório Internacional de Museus da Sociedade das Nações, teve como objetivo discutir a conservação de monumentos. No que se refere à Convenção da Organização das Nações Unidas de 2013, trata-se da ocasião em que foi criado o Comitê Intergovernamental para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (CURY, 2004)[1]. Dentre as razões para criação do comitê consta:

> *Reconhecendo que os processos de globalização e de transformação social, ao mesmo tempo que criam condições propícias para um diálogo renovado entre as comunidades, geram também, da mesma forma que o fenômeno da intolerância, graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial devido, em particular, à falta de meios para sua salvaguarda (CURY, 2004, p. 372).*

O Brasil sempre esteve presente nas reflexões sobre bem cultural. Destaca-se, por exemplo, a participação constante de inúmeros profissionais brasileiros no Conselho Internacional de Museus – ICOM, entidade fundamental para o estabelecimento de diretrizes internacionais para a salvaguarda do patrimônio da humanidade e da constituição do campo de estudos da museologia. Desde a criação do ICOM em 1946, registra-se uma consonância das temáticas propostas sobre os museus com a realidade política e social de cada momento. Para nossos profissionais, foram de significativa importância a Conferência Geral em 1971 em Paris, cujos debates giraram em torno do tema *O Museu a serviço do homem de hoje e amanhã, o papel educativo e cultural dos museus;* e a Mesa Redonda em Santiago do Chile em 1972. Esta última, que tratou especificamente do pa-

pel dos museus nos países latino-americanos, inicialmente estaria sob a direção de Paulo Freire, cuja indicação fora barrada pelo delegado brasileiro junto à UNESCO por razões políticas (VARINE, apud BRUNO, 2010, p.39).[2] Com apenas palestrantes latino-americanos, colocou-se em pauta os contextos políticos e sociais dos países em questão e o quanto os profissionais dos museus estavam apartados do universo em que suas instituições estavam inseridas. Como resultado, os participantes elaboraram a chamada *Declaração de Santiago* em que apresentam o conceito de *Museu Integral*. Hugues de Varine, ao avaliar o encontro de 1972, identifica o cerne de dois fenômenos que ocorrem em museus contemporâneos:

> *Se colocarmos à parte os museus "oficiais", aqueles que chamamos na França "museus de arte e de história", que surgiram no século XIX e seguem as modas estéticas e intelectuais do momento, e também os grandes museus científicos de dimensão ao menos nacional, os museus de hoje vivem dois fenômenos que estavam no embrião do movimento de Santiago:*
>
> - *O nascimento de museologias nacionais "incultas", ilustrado pela multiplicação de formações universitárias em Museologia, e de grupos locais de "jovens museólogos" (algumas vezes não tão jovens!);*
>
> - *A multiplicação de museus locais, devida à iniciativa comunitária, sem especialização disciplinar, e muitas vezes sem muito profissionalismo, mas levando em consideração a identidade e os projetos de um território e de sua população.*
>
> *A noção de Museu como instrumento de desenvolvimento, desconhecida antes de 1972, é agora largamente formulada e admitida. O mesmo ocorre com a noção de função social do museu. E também com a de responsabilidade política do museólogo (VARINE, apud BRUNO, 2010, p.42) (grifos do autor).*

A ideia do Museu como instrumento de desenvolvimento, evidentemente faz com que seus profissionais tenham responsabilidade na execução das atividades. A partir de premissas como as elaboradas durante o encontro de Santiago, vimos difundir ações educativas e de formação de público nas instituições museológicas, tornando a mediação um dos principais recursos para cumprir a função social destes espaços culturais.

Hugues de Varine faz um recorte dentre os museus, excetuando aqueles a que chama de 'oficiais', para identificar o surgimento de espaços atrelados às suas comunidades de origem. Esta divisão, no entanto, não pode desobrigar certas instituições de sua responsabilidade frente ao seu acervo e aos grupos sociais que o originaram. Alguns aspectos pertinentes às ações de salvaguarda e difusão de coleções não necessariamente estão de acordo com algumas políticas conquista-

das pelos sujeitos produtores de tais bens culturais. O trato com documentos, registros e objetos testemunhos de parcela da população historicamente marginalizada, como os povos indígenas ou comunidades tradicionais ou periféricas, se considerado sua responsabilidade social, não pode se eximir de um diálogo que retome o espírito da ideia de museu integral - discutido em encontros como o de Santiago do Chile em 1972.

Em maior ou menor grau, a temática da cultura popular ou tradicional sempre esteve presente nos estudos sobre identidade brasileira. Renato Ortiz vê neste debate uma história que se modifica ao longo dos anos, *se molda às conjunturas sociais, articulando-se a grupos de interesse, e às vezes, até mesmo a utopias antagônicas* (Ortiz, 1992, p.5). A ideia de diversidade cultural, hoje celebrada, esteve na base das teorias de intelectuais brasileiros, em especial daqueles que participaram da institucionalização das Ciências Sociais no país. As primeiras décadas do século XX são a expressão da constituição do Estado brasileiro enquanto regulador da vida em sociedade por meio de políticas públicas, inclusive no que diz respeito às primeiras ações de proteção patrimonial.

No final do decênio de 1930 é criado o atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (sob o nome de SPHAN). A instituição não incluía dentre suas finalidades, por exemplo, os artigos para o registro do saber popular e suas manifestações tradicionais, como sugerido no anteprojeto para a instituição elaborado pelo escritor Mário de Andrade enviado ao ministro da educação Gustavo Capanema em 1936 (ANDRADE, apud IPHAN, 2002, p. 271). A despeito da percepção de que o poder público brasileiro historicamente priorizou as ações de preservação com foco nos bens imóveis, Mário Chagas nos sinaliza que, *no campo da Museologia, no Brasil, a noção de patrimônio, além de complexa, não esteve restrita ao edificado.* Como exemplo, cita estudos museologicamente orgânicos como os de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, Maria Célia T. Santos, Maria de Lourdes P. Horta e Marília Duarte e as preocupações de estudiosos não estruturalmente ligados à Museologia como Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro e Mário de Andrade (CHAGAS, apud ABREU; CHAGAS. 2003, p.97 e 98).

No período de 1935 a 1938 - enquanto esteve à frente do Departamento de Cultura de São Paulo - Mário de Andrade, além de elaborar o anteprojeto para o IPHAN, executou ações paradigmáticas para o estabelecimento de diretrizes patrimoniais, sendo o maior exemplo o mapeamento de expressões da cultura popular, realizado nas regiões do norte e do nordeste do Brasil: *a Missão de Pesquisas Folclóricas* de 1938. Esta viagem de pesquisa e registro da cultura brasileira sintetiza o pensamento de Mário no que diz respeito ao rigor científico a ser adotado no trabalho de documentação para viabilizar futuros estudos e difusão do conhecimento. A coleção, trazida pela equipe da Missão de 1938, possui uma organicidade que dá qualidade e especificidade ao conjunto, cada item conta com anotações sobre sua origem, função e descrição, vinculando objetos, fonogramas, filmes e fotografias a seus autores e coletividades de coleta, além de informações do

contexto e realidade locais.[3]

Constituída por fonogramas, instrumentos musicais, indumentárias, utensílios domésticos, objetos religiosos, fotografias, cadernetas de campo anotações musicais e documentos impressos, a coleção dá um panorama das expressões culturais de comunidades do norte e do nordeste do país naquele período e permanece como um referencial nos dias de hoje. Com objetivo de constituir um conjunto de registros para a Discoteca Pública Municipal criada em 1935 em São Paulo, foram gravados, entre outros gêneros musicais, cocos, solos de viola, tambor de mina, tambor de crioula, cantos de trabalho, cantigas de roda, desafios e cantos religiosos; boa parte dos instrumentos musicais e religiosos foi obtida após negociação com as autoridades policiais de Pernambuco, estado com intensa repressão às expressões religiosas afro-brasileiras. Segundo Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, a criação do Museu do Folclore da Discoteca Municipal fora uma novidade para a época, pois até 1930, São Paulo contava com o Museu Paulista, a Pinacoteca do Estado e, não oficial e fechado ao público geral, o Museu de Arte Sacra da Cúria Metropolitana (GUARNIERI, apud BRUNO, 2010b, Vol. 1, p. 104).

Se as instituições museológicas da década de 1930 não eram o que se pode chamar de museu integral, as ações de documentação como a realizada pela Missão de Pesquisas Folclóricas e os princípios museológicos presentes no pensamento de Mário de Andrade se afastavam dos tradicionais museus voltados a celebrar feitos históricos escolhidos por determinada parcela da sociedade e baseava-se no interesse pelo registro das expressões culturais formadoras do homem brasileiro. Não por acaso, suas propostas são retomadas com frequência para fundamentar políticas de proteção patrimonial. A atual recorrência ao pensamento de Mário de Andrade se dá também pelo fato do escritor lidar com o conceito de arte de forma ampla e próxima a ideia de cultura no seu sentido antropológico, assim como o conceito de patrimônio artístico abranger o tangível e o intangível (CHAGAS. 2003).

No que diz respeito aos princípios apontados nas propostas de Mário de Andrade quanto à preservação da produção cultural brasileira, a coleção originária da *Missão de Pesquisas Folclóricas* é tomada como exemplar, também, por ela integrar uma proposta de política cultural bem definida como foi o Departamento de Cultura de São Paulo. Não foi uma ação isolada de um modernista que via na cultura popular a essência do homem brasileiro. Ultrapassava essa verdade, pois por meio deste órgão público - idealizado por um grupo de intelectuais que pensavam no papel do Estado enquanto gestor da vida social – estabeleceu-se a estrutura da administração pública da cidade de São Paulo em áreas tais como educação, assistência social e planejamento. Nos primeiros anos do Departamento de Cultura foram desenvolvidas ações como a criação da Discoteca Pública, da Sociedade de Etnografia e Folclore, de bibliotecas, de ônibus biblioteca e de parques infantis, da transformação na programação do Teatro Municipal e de uma série de concursos artísticos. Trata-

se também do período de institucionalização das ciências sociais, com a criação da Universidade de São Paulo (1934) e da Escola Livre de Sociologia e Política (1933).

Sem se constituírem propriamente num museu, os conjuntos resultantes dos projetos empreendidos pelo Departamento de Cultura permaneceram integrados ao acervo da Discoteca Pública, atual Discoteca Oneyda Alvarenga, e, ao longo dos anos, passaram por momentos de valorização ou de esquecimento. A oscilação entre prioridade e indiferença, uma constante na administração pública, associa-se aos interesses específicos de cada grupo dirigente e seu contexto político, cabendo aos agentes públicos de museus lidar com essa realidade. Foi o que fez Oneyda Alvarenga para garantir a existência da Discoteca e dos conjuntos como o da Missão de Pesquisas Folclóricas e da Sociedade de Etnografia e Folclore. Diretora desde sua criação em 1935 até 1968 manteve, como possível, o projeto inicial e trabalhou na organização e difusão do acervo. Em relação aos registros da Missão, sua sistematização ainda hoje é a base para a recuperação das informações; divulgou os resultados da viagem com a matrização dos discos, edição dos filmes (1945) e das publicações: *Coleção Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro, Melodias Registradas Por Meios Não Mecânicos e do Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico* (ALVARENGA, 1946, 1948 1949, 1950, 1955).

Após a década de 1940, a coleção da Missão só ganhou destaque a partir de 1982, quando da transferência da Discoteca Pública para o recém-inaugurado Centro Cultural São Paulo.

> *A equipe técnica formada por Flávia Camargo Toni, Marcelo Brissac e Márcia Fernandes foi designada, em 1985, para realizar levantamento e catálogo do acervo com vistas a seu inventário. (...)*

> *Apesar de moroso, em alguns momentos, o processo de preservação gerou o reconhecimento público do conjunto de registros da Missão. Em 2005 o Conselho Consultivo do IPHAN reconhece o Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, no qual está integrada a coleção da Missão, como Patrimônio Cultural brasileiro e, em 2009, a coleção teve sua candidatura aprovada como Patrimônio Documental pelo Comitê Nacional do Brasil do Programa memória do Mundo da UNESCO (CERQUEIRA, org. 2010, p. 8).*

O interesse despertado pelos projetos desenvolvidos pelo Departamento de Cultura, juntamente com um momento propício à museologia brasileira, viabilizou a valorização da coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas a partir dos anos de 1980, muitas vezes ultrapassando a própria Discoteca. Paralelamente intensificou-se a discussão sobre diversidade e cidadania, com expectativas da quebra de fronteiras entre a chamada cultura erudita e a popular, contribuindo para a inclusão e fortalecimento do protagonismo cultural de sujeitos historicamente marginalizados, como os pesquisados pela equipe enviada por Mário de Andrade ao norte e nordeste do país em 1938.

Algumas políticas públicas adotadas recentemente no Brasil exemplificam a tentativa de incorporação de diferentes sujeitos de direito, entre eles os produtores de cultura tradicional, que nem sempre conseguem participar dos equipamentos públicos existentes, como ocorrem nas iniciativas das próprias comunidades. Apesar de o Estado ser o responsável pela implantação de políticas de inserção, essas ações nem sempre repercutem nas instituições públicas que se mantêm apartadas e isentando-se de sua função social.

A questão que se coloca é: até que ponto as instituições, que guardam acervos de interesse público e que, de modo geral, são estatais, podem se isentar da realidade em que estão inseridas? Questionamentos como estes viabilizaram as discussões em torno do patrimônio cultural da humanidade permitiram elaborar cartas patrimoniais e, num momento político propício, ao Brasil, instituir o Instituto Brasileiro de Museus IBRAM, em 2006.

Com o título *Da Missão à missão*, o módulo da linha histórica da exposição *Puras Misturas*[4] - mostra inaugural do Pavilhão das Culturas Brasileiras, criado pela Secretaria Municipal de Cultura em 2010, no Parque Ibirapuera em São Paulo - se propôs a relacionar ações voltadas à preservação da cultura popular brasileira e a missão institucional do novo equipamento municipal. A linha histórica toma como marco inicial a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, proposta e coordenada à distância por Mário de Andrade.

Resumidamente, os elementos eleitos como fundadores da missão do Pavilhão das Culturas Brasileiras foram: recuperação do espírito da ação pioneira de Mário de Andrade, na perspectiva do reconhecimento da cultura popular como *cultura* viva, *hibridizada, dinâmica* ocupando um espaço normalmente reservado para a dita cultura erudita; constituição de um espaço para encontros, diálogos e pontes entre popular e erudito, como forma de demonstrar a existência de uma alimentação recíproca; compromisso do poder público municipal de São Paulo em assumir a responsabilidade pela preservação do patrimônio material e imaterial da cultura tradicional brasileira (BORGES; BARRETO, 2010).

Sua implantação foi motivada pelo atendimento à determinação do Ministério Público de São Paulo para que a prefeitura da capital paulista abrigasse adequadamente e garantisse visibilidade pública ao acervo do Museu do Folclore[5] – Rossini Tavares de Lima, coleção considerada na ocasião em situação de quase abandono e risco de deterioro. No decorrer das discussões sobre o local mais adequado para sua instalação, desencadeou-se também uma reflexão - entre os integrantes do grupo delegado para elaboração da proposta institucional - sobre o perfil desta nova unidade museológica e, naturalmente, sobre a pertinência da manutenção do nome Museu do Folclore. Considerou-se que o conceito de folclore estava desgastado e não mais daria conta do significado da cultura produzida pelo povo brasileiro, assim como, relegava a um plano menor ou secundário a arte popular e seus diferentes agentes. Avaliou-se também que a não utilização do termo museu

para designar a nova instituição traria um alargamento da sua atuação e identificação do público como um local inovador no trato da representação da cultura brasileira em toda a sua pluralidade, distanciando-se da imagem de censo comum dos museus etnográficos.

Paradoxalmente, um equipamento cultural criado para preservar a coleção do antigo Museu do Folclore adota como princípio as referências do mentor de outro conjunto, o da Missão de Pesquisas Folclóricas. Conclui-se que o pensamento de Mário de Andrade foi considerado mais adequado ao contexto cultural e político atual que, além de abrigar as coleções de cultura popular pertencentes à Secretaria de Cultura, deveria tornar-se um Centro de Referência sobre a produção e diálogo entre os diferentes segmentos culturais brasileiros, representantes de práticas tradicionais ou contemporâneas. Ou seja, apresentar-se como um espaço vivo e dinâmico, distanciando-se do modelo tradicional de museu para guarda de objetos desconectados de seu universo cultural e social, semelhante à visão atual sobre o termo folclore e o trabalho de folcloristas como Rossini Tavares de Lima.

Aberto ao público em 2010, o Pavilhão das Culturas Brasileiras limitou-se praticamente a realização de exposições sobre as aquisições de arte popular, arte indígena e design popular, ou de artistas que trabalham com comunidades como Renato Imbroisi e Mônica Nador[6]. A produção artística priorizada pela missão do Pavilhão é apresentada por meio de eventos assinados por aqueles que reconhecidamente dominam as estratégias de difusão tradicionalmente adotadas pelos museus: as exposições. Os curadores selecionam, interpretam e elaboram o discurso a ser apresentado ao público e, em que pese todas as dificuldades enfrentadas pela nova instituição, com exceção da mostra de abertura, as coleções Rossini e Missão não tiveram destaque nas ações de extroversão.

A despeito de todo avanço das discussões sobre preservação patrimonial e da inserção dos museus na realidade social a que pertencem, inovando no diálogo e mediação de seu público, devemos nos perguntar se de fato as reflexões sobre o papel dos museus, dentro ou fora das academias, propiciaram uma transformação, por parte de tais instituições, em relação aos representantes da cultura popular. E, em que medida, os sujeitos das 'minorias' podem circular nos espaços reservados para a arte institucionalizada, ou conquistaram espaços próprios para registrar e proteger seus bens culturais?

Tomando como exemplo as coleções da cidade de São Paulo especificamente tratadas neste texto, as da Missão de Pesquisas Folclóricas e a do Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, verificamos que, apesar das alterações conceituais, propositivas e mesmo da reformulação da missão das instituições museológicas, há mais uma adequação de discurso do que um rompimento de fato de fronteiras ou de uma reorganização do campo de atuação. O formato das exposições e das ações culturais está, de modo geral, ainda apoiado em modelos tradicionais, como os projetos muse-

ográficos, mesmo quando atualizados os dispositivos expográficos, tais como a interatividade, a acessibilidade e absorção de novas tecnologias.

Podemos inferir que a postura adotada ao longo dos anos na condução destas coleções, transformou-as em conjuntos de objetos que interessam mais a estudiosos, sem despertar muita curiosidade aos que representam lutas por políticas públicas e ações de proteção ao saber e fazer tradicional. Os agentes públicos envolvidos poucas chances têm de refletir sobre a função social das coleções, limitando-se a trabalhar com ações de conservação e de mediações voltadas ao que se atribui como formação de público. A difusão é reduzida a determinados recortes discursivos, assinados por curadores especialistas, e a responsabilidade de sensibilizar e formar "público" é atribuída às atividades de mediação. Uma exposição que apresenta a produção cultural de um grupo como de um outro distante de nós, apesar da atualização do discurso ou tentativa de reflexão da temática, não necessariamente dialoga com os sujeitos da cultura representada.

Sem tomar como uma desqualificação dos trabalhos realizados junto às coleções aqui tratadas, a pretensão deste artigo é sinalizar o potencial existente nos conjuntos. Trata-se de recuperar as motivações como as que levaram os profissionais envolvidos na gestação do movimento da Nova Museologia e repensar as responsabilidades políticas e sociais existentes nas ações do cotidiano museológico, em especial dos equipamentos públicos.

Ainda não contamos com muitos espaços onde, além da preservação, os próprios sujeitos produtores definam o modo como sua obra deve ser difundida ou, no mínimo, participar das diretrizes institucionais. Refletir sobre considerações como esta é fundamental para o estabelecimento do papel dos agentes que integram as instituições voltadas à salvaguarda das expressões culturais, cujo desempenho é significativo para a formulação de políticas públicas.

NOTAS

[1] A publicação Cartas Patrimoniais, 2004, IPHAN organizada por Isabelle Cury, reúne documentos, referendos e cartas elaboradas como resultado das discussões a respeito da preservação de bens culturais, desde a década de 1930 ao ano de 2003.

[2] Há significativa bibliografia que demonstra o processo ocorrido durante o século XX, especialmente durante e após Segunda Guerra Mundial, para consolidação de instrumentos voltados a preservação do patrimônio cultural da humanidade. Para ilustrar, podemos citar as seguintes publicações: Cartas Patrimoniais, Isabelle Cury (org.), IPHAN, Rio de Janeiro, 2004; O Patrimônio em Processo, Maria Cecília Londres Fonseca, Editora UFRJ/MINC-IPHAN, 2005; Memória e patrimônio, ensaios contemporâneos. Regina Abreu, Mário Chagas (orgs.) Rio de Janeiro, DP&A, 2003; O ICOM-Brasil e o Pensamento Museológico Brasileiro: documentos selecionados Maria

Cristina Oliveira Bruno (org), São Paulo, Pinacoteca/ICOM, 2010.

[3] Sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas e o Departamento de Cultura de São Paulo, podemos destacar os estudos de Flávia Camargo Toni, Carlos Sandroni, Alvaro Carlini, Oneyda Alvarenga, Elizabeth Travassos, Antonio Gilberto Ramos Nogueira, Roberto Barbato, Paulo Duarte, Carlos Eduardo Sampietri, Vera Lúcia Cardim de Cerqueira, Sirlei Silveira, Telê Ancona Lopes. O acervo se encontra na Discoteca Oneyda Alvarenga no Centro Cultural São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura.

[4] Exposição Puras Misturas – de 11 de abril a 14 de novembro de 2010. Curadora Geral Adélia Borges, Curadora adjunta Cristiana Barreto, Co-curador Módulo Fragmentos de um diálogo, José Alberto Nemer; Co-curadora Módulo Da Missão à missão Vera Lúcia Cardim de Cerqueira. Pavilhão das Culturas Brasileiras – Secretaria Municipal de Cultura – São Paulo.

[5] O acervo do Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima é composto por cerca de 13.000 itens entre livros, documentos, objetos, audiovisual e fotografias de cultura popular. Iniciado por Rossini Tavares de Lima, na década de 1950, para as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo e alimentado ao longo do tempo por resultados de pesquisas da Escola de Folclore.

[6] Além da exposição Puras Misturas, foram realizadas no período de 2010 a 2013 as exposições: Artes Plásticas curadoria de Alberto Nemer; ArteFatos Indígenas: curadoria de Cristiana Barreto e Luis Grupioni; Design da periferia: curadoria de Adélia Borges; O rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga; Autoria compartilhada, curadoria de Mônica Nador; e IBIRÁ, curadoria de Renato Imbroisi.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Anteprojeto do SPHAN. In. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, Brasília: IPHAN, n. 30. 2002, 293p

ALVARENGA, Oneyda. Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1950 (Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, v2).

_____. Melodias Registradas Por Meios Não Mecânicos. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1946 (Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, v1).

_____. (org.) Coleção Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro, São Paulo: Discoteca Pública Municipal, volumes 1 e 2: 1948, volume 3:1949, volume 4: 1950 e volume 5: 1955.

BORGES, Adélia; BARRETO, Cristiana. Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras misturas. São Paulo. Editora Terceiro Nome. 2010, 296p.

CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim de. (org.) Missão de Pesquisas Folclóricas: cadernetas de Campo. São Paulo. Associação Amigos do Centro Cultural São Paulo. 2010, 96p.

CHAGAS, Mário de Souza, Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó MG. Editora Argos, 2006. 136p.

¬¬_____. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual. In ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). Memória e patrimônio, ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro, DP&A, Faperj, UNIRIO, 2003, 316p.

CURY, Isabelle (Org.). Cartas Patrimoniais. 3ª edição. Rio de Janeiro: IPHAN. 2004, 407p.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (editores). Conceitos-chave de Museologia; SOARES, Bruno Brulon; CURY, Marília Xavier (tradução e comentários). São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.100 p.

GUARNIERI, Museus de São Paulo. In BRUNO, Cristina Oliveira. Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo. Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura. 2010b. Vol. 1, 314p.

ORTIZ, Renato. Românticos Folcloristas. São Paulo. Editora Olho d'Água. 102p.

VARINE, Hugues de. A respeito da mesa-redonda de Santiago do Chile (1972), 1995, in BRUNO, Maria Cristina Oliveira Bruno (Org.) O ICOM / Brasil e o pensamento museológico brasileiro. Vol. 2. São Paulo. Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. 2010a, 162p.

1º sebramus
seminário
brasileiro de
museologia
12 a 14 novembro
belo horizonte . 2014