



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
ESCOLA DE ARQUIVOLOGIA

DESIRREE DOS REIS SANTOS

MEMÓRIAS SAMBISTAS:

Documentos audiovisuais do programa de História Oral do Museu do  
Samba como parte de seu acervo arquivístico

RIO DE JANEIRO

2017

DESIRREE DOS REIS SANTOS

MEMÓRIAS SAMBISTAS:

Documentos audiovisuais do programa de História Oral do Museu do Samba como parte de seu acervo arquivístico

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Arquivologia, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel em Arquivologia.  
Orientadora: Prof. Dra. Fernanda da Costa Monteiro Araújo

Rio de Janeiro

2017

DESIRREE DOS REIS SANTOS

MEMÓRIAS SAMBISTAS:

Documentos audiovisuais do programa de História Oral do Museu do Samba como parte de seu acervo arquivístico

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Arquivologia, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel em Arquivologia.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Fernanda da Costa Monteiro Araújo – Orientadora  
Doutora em Memória Social – UNIRIO

---

Prof. Anna Carla Almeida Mariz  
Doutora em Ciência da Informação – UFRJ

---

Prof. Flavio Leal da Silva  
Doutor em Memória Social – UNIRIO

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha orientadora Fernanda Monteiro pelas colocações fundamentais para o desenvolvimento desse trabalho, em especial a tal questão-problema na Arquivística. Obrigada, ainda, pela sua compreensão com os desafios de conciliar a vida acadêmica com todo o resto.

Sou muito grata a Shirley, Sueli, Farley e Francisco Reis, minha família, pelo amor e apoio incessantes, sem os quais nada seria igual. A Thiago Argente, pelo companheirismo e torcida de sempre.

À grande amiga e referência, Nilcemar Nogueira, agradeço a parceria, confiança e o aprendizado que nunca cessa.

Muito obrigada, equipe do Museu do Samba. Todos, a seus modos, foram importantes demais para essa pesquisa. Jana, sou muito grata pela nossa parceria cada vez mais sólida. Vanessa e Georgie, sorte a minha ter vocês nesse time, obrigada pelo carinho, apoio e todos os avanços juntos.

Aos amigos que a UNIRIO me presenteou, especialmente Verônica Oliveira, Gabriel de Souza e Amanda Carvalho. Sem dúvidas, a faculdade de Arquivologia foi muito melhor com vocês por perto.

Ao meu pai, Walter Jair Santos, agradeço muito, muito... e pra sempre.

## RESUMO

SANTOS, Desirree dos Reis. **Memórias sambistas:** Documentos audiovisuais do programa de História Oral do Museu do Samba como parte de seu acervo arquivístico. 2017, 57f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Arquivologia) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

A presente pesquisa identifica os documentos audiovisuais com registros de depoimentos de sambistas do Programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro como documento permanente da memória institucional do Museu do Samba e também para a memória do samba. Esta monografia divide-se em três momentos: no primeiro, analisaremos o histórico, a missão e as ações do Museu do Samba, bem como seus acervos e, em especial, a gênese, os desdobramentos e a metodologia do seu programa de história oral. Em seguida, sendo basilar para nosso estudo, faremos um debate acerca dos conceitos Fundo e Coleção, à luz da Arquivística. Propomos, ainda, analisar Museus e Arquivos em perspectiva dialógica de modo a discutir como essas duas instâncias, detentoras de histórias, metodologias e disciplinas próprias, possuem zonas de convergência e distanciamentos. Por fim, abordaremos a discussão sobre arquivos de museus, a partir de literatura sobre o tema, analisaremos a constituição de acervo de história oral com vistas à salvaguarda de patrimônio imaterial e o papel dessas fontes primárias criadas com intenção, dentre outras questões, de questionar, reinterpretar e intervir no discurso histórico.

**Palavras-Chave:** Memória, Arquivo de Museu, Museu do Samba, documentos arquivísticos, história oral, samba, patrimônio imaterial.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>2. MUSEU DO SAMBA: HISTÓRICO, MISSÃO E AÇÕES.....</b>	<b>10</b>
2.1. Novos horizontes: Centro Cultural Cartola, Museu do Samba, rupturas e continuidades.....	10
2.2. Museu Fórum, Museu <i>Ágora</i> , os sambistas e o Museu do Samba.....	21
2.3. Acervos, histórias e memórias renegadas.....	23
2.3.1. Programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Arquivar a oralidade.....	26
<b>3. DO OLHAR ARQUIVÍSTICO NO DEBATE ENTRE OS CONCEITOS DE FUNDO E COLEÇÃO .....</b>	<b>32</b>
3.1. Museus e Arquivos em perspectiva dialógica.....	32
3.2. Fundo X Coleção.....	35
<b>4. HISTÓRIA ORAL NO ACERVO ARQUIVÍSTICO DO MUSEU DO SAMBA: REGISTRAR PARA SALVAGUARDAR.....</b>	<b>42</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>51</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>54</b>
<b>FONTES EM ACERVO .....</b>	<b>56</b>

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo o acervo audiovisual do Programa<sup>1</sup> de História Oral do Museu do Samba (nova denominação do Centro Cultural Cartola<sup>2</sup>), que conta com cento e vinte cinco registros de memórias orais de sambistas. O CCC foi criado em 2001 por Nilcemar e Pedro Paulo Nogueira – netos do cantor e compositor Cartola<sup>3</sup> – com objetivo de preservar a memória do avô através da guarda de fontes primárias e publicações de terceiros sobre a trajetória do sambista. No entanto, nos anos seguintes à criação, ampliou-se a missão institucional do espaço, na medida em que passou a abarcar o samba de maneira geral, para além da história e memória de Cartola.

Um dos pontos determinantes para essa nova ótica e ampliação da abordagem foi o trabalho que o Museu realizou para encaminhamento do pedido de registro das matrizes do samba carioca (partido-alto, samba de terreiro e sambanredo) à Patrimônio Cultural do Brasil. Como proponente dessa candidatura, o Museu do Samba atuou na realização das pesquisas necessárias para sustentação do encaminhamento ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), órgão responsável pela aprovação da solicitação.

O pedido do registro foi aprovado na 54ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, em 09 de outubro de 2007, conforme consta no dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro<sup>4</sup>. A partir daí, a instituição proponente passou a ser lugar de referência para a salvaguarda do samba e, desde janeiro de 2009, com o apoio do IPHAN, o Museu ganhou o estatuto de Pontão de Cultura Memória do Samba Carioca.

---

<sup>1</sup> No acervo do Museu do Samba, essa ação consta como “Projeto Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro”. Adotamos aqui a terminologia Programa para diferir da ideia de projeto que, como definido pelo PMBOK (*Project Management Body Knowledge* do PMI, *Project Management Institute*), não é uma ação contínua. O guia conceitua projeto como sendo um esforço temporário, finito, com início e fim bem determinados para alcance de objetivo exclusivo, um resultado específico, o que não consideramos ser o caso do “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro”. Sobre a definição de projeto pelo PMBOK, cf. <http://www.projectbuilder.com.br/blog-pb/entry/conhecimentos/o-que-e-pmbok>, acesso em: 09.05.2017.

<sup>2</sup> A mudança de CCC para Museu do Samba será melhor desenvolvida no primeiro capítulo da presente monografia.

<sup>3</sup> Angenor de Oliveira (1908-1980), “Cartola”, foi compositor, cantor e um dos fundadores do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

<sup>4</sup> Pedido tem inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão, em 20/11/2007.

Foi nesse contexto que se deu a criação do Programa de História Oral, intitulado Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. A proposta desse programa está vinculada às diretrizes do Museu do Samba no sentido de proporcionar o direito à memória do samba, seus detentores e matrizes, sobretudo com criação de fontes primárias pelo próprio Museu, que registrem essas múltiplas falas. Isso é feito por meio de produção de documentos audiovisuais com base na metodologia de história oral. Esses documentos passam a compor o acervo do Museu e ficam à disposição para consulta pública, sendo utilizado, ademais, para fins de difusão, tais como exposições, capacitações e trabalho do programa educativo.

Ainda que parte integrante do acervo de uma instituição Museológica, de que forma podemos classificar os depoimentos do Programa de História Oral do Museu do Samba como documentos arquivísticos? A presente pesquisa visa discutir essa relação, diferindo, ainda, da interpretação mais comum de tipificá-los como documentos museológicos exclusivamente. Além de proporcionar maior interação entre áreas interdisciplinares como a Arquivologia e a Museologia, o estudo de documentos arquivísticos custodiados e produzidos por instituições museológicas ajudam a entender a relação direta que essas esferas do conhecimento possuem com outras afins.

A temática do samba como objeto de estudo no meio acadêmico é recente, sobretudo quando se trata de memórias orais, pois existem poucos registros dessa instância. O estudo sobre memória, arquivo e sociedade tendo como base a abordagem sobre essa manifestação cultural contribui fortemente para a difusão desse tema que, apesar de ser identificado como característica intrínseca do país no âmbito festivo, não teve sua real importância na historiografia do Brasil.

Essa monografia divide-se em 3 partes: no primeiro capítulo, buscamos analisar o histórico da instituição, seus acervos e demais atividades. A mudança do nome de Centro Cultural Cartola para Museu do Samba é um dos pontos discutidos nesse momento, quando analisaremos a ampliação da missão institucional, a criação das políticas e práticas próprias a equipamentos museológicos que, desde 2015, têm norteado a atuação do Museu do Samba. Nesse capítulo, a gênese, os desdobramentos e a metodologia do Programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro também serão abordados. O capítulo seguinte consiste no debate



acerca dos conceitos Fundo e Coleção, à luz da Arquivística. Propomos, ainda, analisar Museus e Arquivos em perspectiva dialógica de modo a discutir como essas duas instâncias, detentoras de histórias, metodologias e disciplinas próprias, possuem zonas de convergência e distanciamentos.

Por fim, é no terceiro capítulo que abordaremos a discussão sobre arquivos de museus, a partir de literatura sobre o tema. Consideramos os documentos audiovisuais do programa de História Oral como parte do arquivo institucional do Museu do Samba, bem como documentos permanentes para a memória do samba. Nessa parte, analisaremos a constituição de acervo de história oral com vistas à salvaguarda de patrimônio imaterial e o papel dessas fontes primárias criadas com intenção, dentre outras questões, de questionar, reinterpretar e intervir no discurso histórico. Discutiremos como memória e arquivo são entendidos como ferramentas de justiça e valorização de grupos sociais que, como afirmou Pierre Nora, não tiveram direito à História.

## 2. MUSEU DO SAMBA: Histórico, missão e ações.

### 2.1. Novos Horizontes: Centro Cultural Cartola, Museu do Samba, rupturas e continuidades.

“Junto com meu irmão Pedro Paulo, fundei o Centro Cultural Cartola [CCC]. Inicialmente, reunimos amigos numa pequena sala até conquistarmos um prédio de sete mil metros quadrados” (NOGUEIRA, 2015, p.190), onde hoje ainda está localizado o Museu do Samba (nova denominação do CCC), no sopé do Morro da Mangueira. O trecho supracitado foi extraído do depoimento da neta de Cartola, fundadora e ex-diretora do Museu do Samba, Nilcemar Nogueira. Nele, há menção ao momento inicial, onde o CCC existia enquanto um Grupo de Trabalho que exercia suas funções administrativas em uma sala cedida na FAETEC da Mangueira, e, mais tarde, a instituição – uma organização sem fins lucrativos – ganhou sede própria: um imenso espaço do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) na Rua Visconde de Niteroi, na Mangueira, através do termo de cessão datado de 22 julho de 2002<sup>5</sup>. Nessa época, a viúva do Mestre Cartola, Euzébia Silva de Oliveira, a D.Zica, era viva e assumiu o cargo de presidente de Honra do Centro Cultural recém-nascido.

A autora continua o texto falando sobre sua trajetória, suas impressões, seu envolvimento afetivo com o Centro Cultural Cartola e seus projetos, as lutas, as dificuldades e os avanços da instituição que, aos poucos, tomava novos rumos, vislumbrava novos horizontes.

Nilcemar rememora:

[Tempos depois] Convocamos pesquisadores para o “registro como patrimônio imaterial” do samba pelo IPHAN. Surgiu, então, a ideia de criar o Centro de Referência de Documentação e Pesquisa do Samba e da Cultura Afro, para divulgar a contribuição da comunidade negra na construção da identidade nacional. Prêmios como “Cultura Viva”, “Asas” e a Moção da Câmara dos Vereadores foram incentivos a esse trabalho. Crianças, jovens e adultos frequentam a Orquestra de Violinos, Oficinas Carnavalescas do Criança Esperança/UNESCO e várias modalidades de esportes, projetos com caráter identitário, **que expressam meu compromisso com a cultura e direitos sociais**. Multiplicamos **oportunidades** para que jovens das

---

<sup>5</sup> O termo de cessão de uso a título gratuito firmado entre o IBGE e o Ministério da Cultura tem na cláusula de destinação: “O imóvel objeto da cessão de uso destina-se ao desenvolvimento das atividades culturais do Centro Cultural Cartola”. O Documento consta no acervo do Museu do Samba.

comunidades saiam do lugar de figurantes... Essa se tornou a minha missão de vida (Ibid., grifo nosso).

O Centro Cultural Cartola preocupava-se sobretudo em ser um espaço de geração de oportunidades para pessoas e grupos menos favorecidos, a partir da ideia de cultura como ferramenta de transformação. O olhar inicial deu-se para a comunidade do entorno: a favela da Mangueira e suas proximidades. Havia alguns projetos, nesse sentido, mas o principal - e que virou programa institucional – foi a Orquestra de Violinos que durou cerca de sete anos possibilitando a formação de crianças e jovens. Muitos alunos deram continuidade ao ofício e perseguiram no dom descoberto nessa iniciativa do CCC. Um deles é o Nathan Amaral, morador do Morro da Mangueira, que estudou na Orquestra de Violinos e, mais tarde, foi aprovado em primeiro lugar na *Universität Mozarteum Salzburg*, na Áustria - uma das instituições de maior referência nos estudos de música clássica.

Os objetivos que guiavam as principais ações do Centro Cultural Cartola, nos momentos iniciais de sua existência, foram percebidos, traduzidos e expressados por Nathan:

Eu acho que não sei se eu teria seguido esse caminho da música se não fosse esse projeto, se eu não tivesse começado lá, eu agradeço muito por isso. (...) Pode-se dizer que mesmo que nossa luta seja para que um, dois, três alunos sigam uma vida diferente, já vai ter valido a pena porque mudou a vida dessa pessoa, entendeu? Eu acho que isso é o fundamental, o primordial de tudo é (...) a gente não perder a esperança de que a gente pode mudar o futuro de alguém, como mudou o meu futuro.<sup>6</sup> E eu sou muito grato por ter feito parte dessa iniciativa, desse projeto tão bonito que foi tirar as crianças das ruas e fazer algo de útil, né, pela vida das crianças, daquelas pessoas, e eu sou muito grato por isso, mudou realmente minha vida<sup>7</sup>. (Depoimento de Nathan Amaral.)

Essa busca por transformações na vida de pessoas, na tentativa de criar melhores condições para moradores do entorno e outros similares, amalgamava-se à trajetória e às convicções de Nilcemar Nogueira – que dava vida aos seus projetos junto a seus pares. A fundadora foi moradora do morro da Mangueira e como mulher negra vivenciou situações de racismo, principalmente em ambiente profissional. Em palestras e nos diferentes textos de Nilcemar, fica claro que essas dificuldades

---

<sup>6</sup> Trecho do depoimento de Nathan Amaral prestado à pesquisadora Edna Melo Chernicharo para sua tese de Doutorado em Psicologia Social/UERJ, 2014.

<sup>7</sup> Trecho do depoimento de Nathan Amaral prestado ao Museu do Samba para pesquisa de estudo de públicos (projeto com suporte financeiro do *Newton Fund-British Council*), em 2017.

impactaram na sua compreensão sobre a real necessidade de projetos que combatessem a pobreza e as desigualdades sociais.

A admiração pelo trabalho de Nilcemar e pela causa do samba foram motivos suficientes para que muitos engajassem nessa luta. Sambistas, artistas de outras áreas de atuação, pesquisadores e demais colaboradores viam (e veem) nessa liderança uma referência, o que possibilitou a atuação voluntária, participação em projetos, encontros e seminários, de uma gama de pessoas colaborando, sobretudo, com a continuidade de algumas atividades (mormente em ocasiões de escassos recursos financeiros), a legitimidade e o reconhecimento do comprometimento da instituição – que, por muitas vezes, refletia os traços identitários da fundadora.

Na sua tese de Doutorado, a ex-diretora narrou, detalhadamente, toda cronologia e processo de desenvolvimento do CCC desde sua criação até o ano de 2015, quando se concluiu a decisão da instituição para a “virada de chave” oficial ao se intitular Museu do Samba. A pesquisa de Nilcemar é a maior referência para analisar os passos dados pelo Centro Cultural em seus primeiros quinze anos, a partir de análise exaustiva de diferentes fontes consultadas pela pesquisadora, a saber: os projetos elaborados e executados, documentos iconográficos do acervo de memória institucional, outros documentos produzidos pelo CCC, depoimentos de envolvidos e as memórias da própria fundadora, que norteou as ações implementadas pela instituição durante todo esse tempo.

Propomos, então, analisar alguns documentos institucionais, menos com o intuito de discorrer sobre o histórico passo-a-passo de Centro Cultural Cartola a Museu do Samba, porém com objetivo de compreender suas rupturas e continuidades, contemplando principalmente as transformações que direcionaram para nova missão institucional e afirmação enquanto uma instituição Museológica – e o que essa tomada de decisão impacta em seus acervos, funcionamento e demais atividades. Para tanto, nos debruçaremos sobre o estudo dos estatutos sociais de ambas as denominações, alguns projetos desenvolvidos e o texto do Plano Diretor do Museu do Samba, de 2017.

Em maio de 2007, o então presidente do CCC, Pedro Paulo Nogueira, assinou o estatuto social da instituição. Dos objetivos sociais enumerados no documento, o primeiro já ratifica o que motivou a criação do Centro Cultural, ou seja, “a preservação da memória e do patrimônio cultural legado por Angenor de Oliveira,

o 'Cartola', à música brasileira", na lógica da preocupação com o possível esquecimento da vida e da obra do compositor para as próximas gerações. Era pensar na preservação de acervos sobre Cartola, em primeiro lugar, e, secundariamente, sobre samba e ancestralidade africana, devido aos traços identitários do artista. Essas abordagens secundárias podem ser verificadas a partir da análise dos inventários de acervos da instituição, onde constam as datas de entrada dos objetos.

As ações sociais tinham também a trajetória de Cartola como diretriz. Na missão do CCC, isso se evidencia, já que consistia em "promover a inserção do indivíduo na sociedade através da cultura, da preparação profissional e do resgate da dignidade, de forma a contribuir para a melhoria da qualidade de vida dos menos favorecidos e para a redução das desigualdades sociais, buscando sempre no exemplo de Cartola a referência para a construção da cidadania pela arte"<sup>8</sup>. São diversos os objetivos expostos no estatuto que se relacionam diretamente com essa questão, dos quais podemos destacar: "a promoção da assistência social; [...] a promoção do desenvolvimento econômico e social e combate à pobreza; [...] a promoção da recuperação e da inserção de indivíduos postos à margem da sociedade, inclusive dependentes químicos; [...] a promoção de ações voltadas às atividades educacionais, esportivas e relacionadas ao meio ambiente, visando à formação ética e cultural do indivíduo e o exercício da cidadania."(ESTATUTO, 2007)

Ainda que não informado explicitamente no estatuto, já havia ações, nesse momento, que ampliavam o escopo da atuação do CCC para além do enfoque na trajetória do compositor. O próprio movimento para registro, a nível governamental, do samba do Rio de Janeiro como patrimônio do país é uma iniciativa desse contexto. A motivação do Centro Cultural Cartola, junto a sambistas e pesquisadores, para realizar esse encaminhamento foi o reconhecimento do Samba de Roda do Recôncavo Baiano como Patrimônio Cultural Nacional, pelo IPHAN, em 2004 e, no ano seguinte, esse mesmo bem foi listado como Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). Dada a complexidade dos

---

<sup>8</sup> Texto da missão do Centro Cultural Cartola, disponível em <http://www.cartola.org.br/missao.html> . Acesso em 5.nov.2017.

variados tipos de sambas existentes, o CCC propôs-se a analisar os diferentes estilos de sambas no Rio de Janeiro, que têm sua origem nos encontros da casa da Tia Ciata na região da Pequena África, nas escolas de samba, no bairro do Estácio, nos blocos e nos morros, nas ruas e nos quintais (IPHAN; CCC, 2014). Esse samba que, como nos versos do compositor mangueirense Nelson Sargento<sup>9</sup>, “foi duramente perseguido, na esquina, no botequim, no terreiro”, nos fins do século XIX, durante o século XX (até os dias atuais<sup>10</sup>) e que hoje tem uma de suas maiores aparições, em escala internacional, na espetacularização do carnaval das escolas de samba no Sambódromo carioca.

O trabalho de pesquisa e documentação para alicerçar o pedido de titulação concluiu que os bens registrados seriam o que consideraram como matrizes do samba no Rio de Janeiro: o partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo. Classificou-se o samba não somente como prática musical, mas como forma de expressão, sendo modos de socialização e referenciais de pertencimento.

A primeira matriz, o *partido-alto*, é marcada pela figura do partideiro, aquele que compõe o samba a partir de versos improvisados feitos, em geral, em forma de desafio entre dois ou mais compositores (com canto solo), a partir de um refrão que se repete e é cantado em coro e dançado em círculo, como nas antigas rodas de batucada – espaço tido como originário desse tipo de samba. O *samba de terreiro* remete-se ao momento cujo espaço de manifestação do samba no Rio de Janeiro era restrito, sobretudo em fins do século XIX e início do XX. O conceito de terreiro é amplo e incorpora outros significados durante o tempo e em diferentes lugares.

No dossiê das Matrizes do Samba no RJ, essa questão é abordada, na medida em que é definido como um espaço sociocultural, podendo ser remetido ao quintal de Tia Ciata, à Casa de Candomblé, ao fundo de quintal do subúrbio carioca e, a partir do surgimento das escolas de samba desde a década de 1920, o terreiro passa também a designar especificamente a área comum das quadras das escolas.

---

<sup>9</sup> Trecho do samba *Agoniza, mas não morre*, de Nelson Sargento.

<sup>10</sup> Cf. Matéria “Polícia Militar impede realização da roda de samba Pede Teresa”, publicada no jornal O Dia, em julho de 2017. A notícia aborda o impedimento, por parte de policiais do 5º BPM, da realização de uma roda de samba previamente autorizada de acontecer na Praça Tiradentes. No texto, há relatos dos organizadores, da Rede Carioca de Rodas de Samba (organização criada em 2014 por sambistas e produtores culturais do RJ) e internautas que comentam o episódio, que teve ampla divulgação nos principais jornais que circulam no estado. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2017-07-29/policia-militar-impede-realizacao-da-roda-de-samba-pede-teresa.html>. Acesso em: 29.07.2017.

Por essa razão, samba de terreiro também passou a ser conhecido como samba de quadra. A especificidade do samba de terreiro dá-se pelo fato de ser feito para “consumo interno [...] ou, por assim dizer, como o lado de dentro do samba organizado” e, portanto, só pode ser classificado como de terreiro se reconhecido pela comunidade onde é criado. No samba de terreiro, temas como experiências de vida, o amor, as festas, exaltação a escolas de samba e ao próprio samba são recorrentes.

O *samba-enredo* possui características dos dois sub-gêneros acima descritos. No entanto, um dos pontos em que difere dos mesmos é o tema. Enquanto o partido e o samba de terreiro têm inspiração do próprio compositor como principal fundamento temático, o samba-enredo é feito a partir de um assunto predeterminado. É o samba cujas escolas de samba desfilam durante o carnaval. Os versos elaborados para serem cantados nos desfiles são práticas das escolas principalmente a partir dos anos 1940.

O dossiê aponta essas três formas de expressão como objetos do registro, uma vez que são as que mais intimamente se relacionam com o cotidiano, com os modos de ser e de viver, com a história e a memória dos sambistas. Partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo são expressões na comunidade do samba que acontecem há mais de 100 anos e, de acordo com a pesquisa para titulação, o samba carioca é constituído a partir dessas matrizes, em suas muitas variantes. Acontece que desde meados do século XX, essas práticas têm perdido seus espaços de manifestação, principalmente o samba de terreiro e o partido-alto. Dentre as principais causas dessa situação, apontadas pelo documento, constam o forte atrelamento do samba à indústria cultural, os meios de comunicação em massa (com potencial fomento à adequação de manifestações culturais a “gostos padronizados”) e a espetacularização dos desfiles das escolas de samba, com enfoque turístico. Todos esses, fatores que vêm causando riscos de enfraquecimento das matrizes do samba carioca.

Ainda que consideremos a complexidade na relação entre práticas culturais e indústria cultural, para além de meros campos que se opõem, não será aprofundada essa questão na presente pesquisa. Cumpre apenas ressaltar que, apesar do discurso de “retórica da perda” (GONÇALVES, 1996) presente no dossiê – narrativa comum em medidas de preservação e salvaguarda, tais como as políticas públicas

de patrimônio – e do apelo mercadológico como fator de desvalorização das formas matriciais do samba carioca, o documento não foi proposto “com vistas à eliminação da produção comercial e voltada para o espetáculo turístico, mas para a valorização, resgate e difusão de elementos e aspectos patrimoniais que estão sendo esquecidos ou postos de lado” (IPHAN, 2014).

O dossiê aponta para ações de salvaguarda das matrizes, que apoiem e promovam a valorização dessas práticas, são essas as ações que direcionam o trabalho de acervo e pesquisa do Museu do Samba. Os direcionamentos foram elaborados a partir de pesquisa profunda, seminários realizados com sambistas de diferentes gerações – especialmente com integrantes de velhas-guardas – e registros de depoimentos desses baluartes. As recomendações preveem três eixos: *Pesquisa e documentação; Transmissão do Saber e Produção, registro, promoção e apoio à organização.*

Entende-se o conceito de salvaguarda a partir da definição levantada na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO, realizada em 2003, que a define como:

(...) 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, p.5).

Sobre o primeiro eixo, *pesquisa e documentação*, ressalta-se, entre outras recomendações, a necessidade de pesquisas sobre os diálogos entre diferentes tipos de samba no país; o incentivo a estudos biográficos sobre sambistas; levantamento de produção musical (aliado à garantia de direitos autorais dos sambistas e seus herdeiros), com recuperação de letras e melodias de sambas, privilegiando aquelas que nunca foram gravadas; formação de pesquisadores dentro da comunidade do samba; investigação sobre organizações e associações de samba, de modo a mapear, inventariar e preservar as memórias do samba carioca através de depoimentos gravados e do registro e proteção de objetos desses grupos, como cartas, manuscritos de canções, instrumentos musicais, etc.

No tocante à *transmissão do saber*, o documento alerta para o enfraquecimento dos processos mais comuns de transmissão de saberes do samba, já que antes ocorria naturalmente dentro dos grupos, nas comunidades nas quais



estavam vinculados. Esses espaços têm desaparecido, de acordo com pesquisadores do dossiê, em especial quando se trata de partido-alto e samba de terreiro. Então, para que essas matrizes tornem-se perenes, o dossiê sugere a gravação de encontros entre versadores de diferentes gerações com vistas à difusão de partidos-altos; registro de explicações de partideiros e compositores de sambas de terreiro sobre como elaborar essas músicas; realização de seminários, palestras, mesas-redondas, oficinas de modo a transmitir saberes e promover o samba, entre outros. O último eixo de recomendações para plano de salvaguarda é *Produção, registro, promoção e apoio à organização*, que chama atenção, por exemplo, para a falta de apoio – por parte do Estado e instituições que patrocinam cultura no Brasil – ao fortalecimento e difusão das práticas matriciais do samba. Sendo assim, faz-se necessária a criação de políticas de incentivo específicas para que essas artes alcancem maiores e variados públicos.

As recomendações de salvaguarda do dossiê das matrizes do samba carioca, explicitadas acima, pautaram as principais atividades do CCC pós-titulação, inclusive no que diz respeito ao desenvolvimento de acervos e no reconhecimento enquanto centro de referência para pesquisa e documentação do bem titulado. O próprio Programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro – cujos documentos gerados são tidos por nós como parte do fundo arquivístico do Museu – resulta desses direcionamentos, numa abordagem que contempla a criação de fontes primárias do samba como atividade-fim da instituição, conforme analisaremos à frente.

Boa parte dos projetos submetidos e contemplados do CCC, depois de 2007, tem como justificativa de relevância a execução e continuidade das ações de salvaguarda do samba carioca. Educação patrimonial, formação e qualificação de agentes culturais, pesquisa e documentação de acervos, desenvolvimento de exposições sobre samba, oficinas, promoção de encontros com departamentos culturais de diferentes escolas de samba, seminários, palestras, conferências, mesas-redondas, registro fonográfico de sambas de terreiro e de partido-alto (com perspectiva de gravar também sambas não registrados), concurso de partido-alto e rodas de samba com sambistas de diferentes gerações são algumas dentre as inúmeras iniciativas da instituição que refletem as recomendações do dossiê.

Em um desses projetos, pode-se verificar que, por conta da atuação mais ampla àquela pré-definida quando se criou o CCC, a instituição começava a pensar em institucionalizar suas novas linhas de ação<sup>11</sup>. Referimo-nos ao projeto “Plano de Atividades Museu do Samba no Centro Cultural Cartola”, contemplado pela chamada pública nº 15/2012, da Secretaria de Estado de Cultura do RJ, de apoio ao desenvolvimento de Museus e instituições museológicas. Uma das ações do projeto era a implementação do Museu do Samba Carioca, como parte integrante do CCC. Nesse momento, a instituição refletia sobre a necessidade de museus que abordassem memórias sociais, classificava-se como museu de memória social. A criação do Museu do Samba Carioca foi comemorada na imprensa, como no *website* SRZD, que noticiava em junho de 2013: “Museu do Samba Carioca é inaugurado na cidade (...), passa a funcionar diariamente no Centro Cultural Cartola, das 9h às 17h (...). O espaço detalha a história do samba do Rio de Janeiro, assim como de seus personagens.”<sup>12</sup>

O posicionamento enquanto museu de memória social continuou durante os anos seguintes, mas em 2015 com nova mudança institucional. Iniciou-se a transição de Centro Cultural para Museu, deixando de existir enquanto Centro Cultural que abriga um museu. E, ainda, assume-se como Museu do Samba e não Museu do Samba Carioca. Esse processo de desenvolvimento institucional contou com financiamento, principalmente, da *Ford Foundation* - Fundação, sediada nos Estados Unidos, que, no campo da filantropia, apoia iniciativas no âmbito do desenvolvimento de justiça social. No período inicial da parceria com a Ford, vale destacar que a Fundação adotava mudança de estratégia do ponto de vista temático e operacional com relação aos *grants*. De acordo com Nilcéa Freire, então representante da Ford no Brasil, a virada estratégica consistia em colocar a questão da desigualdade como eixo central, independente das áreas temáticas e dos lugares de atuação no mundo. Além dessa estratégia integrada, um item relevante desse

---

<sup>11</sup> Ações que podem ser entendidas como parte do processo de musealização da instituição são anteriores ao referido projeto que aborda implementação do Museu do Samba Carioca, com início em 2013. Sobre a potencialização de processos de musealização no CCC, conferir estudo de OLIVEIRA (2016).

<sup>12</sup> SRZD. “Museu do Samba Carioca é inaugurado”, Redação SRZD, 06.06.2013. Disponível em <http://www2.sidneyrezende.com/noticia/209397+museu+do+samba+carioca+e+inaugurado+na+cidade>, Acesso em 11.10.2017. Na placa de fachada com nome da instituição, havia a imagem da logomarca seguida das expressões: Museu do Samba Carioca, Lugar de Memória Social.

momento foi que “a Fundação tomou a decisão de voltar a apoiar com muita força a questão de infraestrutura das organizações”.<sup>13</sup>

Dentre as ações de desenvolvimento do Museu do Samba, foi elaborado o Plano Diretor, desenvolvido por uma museóloga com participação dos sambistas, da equipe executiva do Museu, seus conselheiros e consultores nas áreas de governança e sistemas administrativos, desenvolvimento institucional, jurídico-legal e planejamento museológico. Contou também com apoio financeiro do *Newton Fund-British Council* e apoio técnico do *Research Centre for Museums and Galleries, RCMG*, da Escola de Estudos Museológicos da Universidade de Leicester, no Reino Unido. O Plano Diretor apresenta diagnósticos; Planos Conceitual, Institucional e de Ação, Propostas e Programas (de Preservação, de Comunicação, de Aprendizagem, Corporativo, de Segurança e de Avaliação e Pesquisa de Públicos).

A necessidade de mudança de Centro Cultural para Museu é um dos pontos abordados nesse documento, que descreve diferenciações entre as duas instâncias: enquanto centros culturais se articulam para promover expressões culturais através de sua agenda programática, museus desenvolvem suas atividades de difusão e promoção das expressões a partir de pesquisa, acervos, preservação, etc. Tendo em vista que a instituição já trabalhava memória e legado para transformação social e que esta memória e legado são preservados e articulados a partir de atividades ligadas a pesquisa, acervo, coleções, difusão e salvaguarda do samba, o documento pontua que um museu atende mais às ambições do espaço do que um centro cultural.

Reafirmar-se e posicionar-se enquanto Museu é, por excelência, uma decisão política que visualiza a relevância e o impacto social da salvaguarda de memórias e histórias do samba (como força motriz da instituição. A pesquisadora Luciana Heymann, no artigo “‘De Arquivo Pessoal’ a ‘Patrimônio Nacional’: reflexões acerca da produção de ‘legados’”, comenta esse caráter político no que diz respeito a instituições criadas com vocações declaradas de preservar a memória, “na medida em que a memória é instrumento político, capaz de criar identidades, de produzir um

---

<sup>13</sup> “Representante da Fundação Ford no Brasil fala sobre novo posicionamento e impactos no Brasil”, publicado por GIFE em 13.07.2015. Disponível em: <https://gife.org.br/representante-da-fundacao-ford-no-brasil-fala-sobre-novo-posicionamento-e-impactos-no-brasil/> Acesso em 11.11.2017. A parceria entre Museu do Samba (na época, CCC) e Ford Foundation iniciou-se no final de 2014.

discurso sobre o passado e projetar perspectivas sobre o futuro.” (HEYMANN, 2005, p. 9).

Sobre a intitulação como Museu do Samba, para além do samba carioca, podemos ressaltar o objetivo por se tornar centro de referência do samba, articulando iniciativas e outros centros de memória do samba do Rio de Janeiro, bem como diferentes centros de memórias e pesquisa de outros sambas brasileiros, numa rede de referência e acesso à informação. O Museu explicita no Plano Diretor o compromisso com auxílio a outros centros de memória do samba na consecução de mecanismos de preservação de sua história e coleções. Apesar da busca por se consolidar enquanto articulador dessa rede integrada, o documento aponta para a continuidade de uma das principais ações do Museu do Samba: a salvaguarda das matrizes do samba no Rio de Janeiro - partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo.

Em 16 de abril de 2016, foi publicado o novo estatuto social da instituição, substituindo aquele assinado por Pedro Paulo Nogueira em 2007. No estatuto do Museu do Samba, mantêm-se como objetivos sociais, de maneira geral, ações que visam promover e colaborar com atividades de natureza educacional, assistencial, esportiva e cultural. Todavia, além de demonstrar as mudanças no modelo de governança, a criação de novos cargos e o planejamento de sustentabilidade, no novo documento estatutário, o posicionamento sobre preservação, pesquisa e promoção da memória e história do samba fica evidente, sobretudo nos seguintes itens: “fomentar, documentar, conservar, pesquisar, ampliar seu acervo através de aquisições, doações, comodatos, permutas de peças que digam respeito ao samba, seu legado, artefatos ou itens relacionados e associados ao samba (...)”; “realizar exposições temporárias ou itinerantes, difundindo seu acervo (...)”; “manter um setor permanente onde serão disponibilizadas para consulta as peças do acervo do Museu, com critérios de acessibilidade previstos nos documentos norteadores da entidade e dentro dos parâmetros de conservação preventiva estipulados” e “apoiar a formulação de políticas públicas atinentes à sua área de atuação, identificando gargalos e lacunas por meio de estudos e pesquisas”(ESTATUTO, 2016).

Podemos afirmar, em suma, que, desde o primeiro momento, a preocupação da instituição não se restringia a preservar acervos voltados para cultura e história do samba, seus personagens e suas matrizes africanas, mas advogar por essas

causas frente aos desafios contemporâneos nas suas variadas formas de expressão. Jocelyn Dodd e Richard Sandell, pesquisadores do *Research Centre for Museums and Galleries/University of Leicester*, ressaltam que as funções mais familiarmente reconhecidas do museu como preservar, colecionar, interpretar e desenvolver exposições não constituem sua razão de ser, estas são simplesmente as maneiras pelas quais as instituições museológicas alcançam o objetivo de proporcionar benefícios para a sociedade (DODD; SANDELL, 2001, p.24.). Museus servem à sociedade.

Após inúmeros encontros e reflexões da equipe de consultores e funcionários do Museu do Samba, ficou definida a narrativa da missão institucional, que norteia o equipamento recém-criado, a saber: contribuir para o re-conhecimento do que é ser brasileiro através da difusão, promoção e multiplicação do legado e da história do samba e empoderamento de seus agentes e comunidades, valorizando a ancestralidade africana. Uma missão mais ampla e atrelada ao desenvolvimento de museus socialmente responsáveis, com olhar para sociedade de maneira geral e não somente para algumas comunidades e grupos.

## **2.2. Museu Fórum, Museu *Ágora*, os sambistas e o Museu do Samba.**

Com a presença dos mestres-salas das agremiações do Grupo Especial, entre outros convidados, o evento será uma oportunidade para se debater os fundamentos, os desafios e a valorização do mestre-sala, que, ao lado da porta-bandeira, é o responsável pela apresentação do pavilhão das escolas, símbolo máximo de cada agremiação, numa dança harmoniosa, elegante e vibrante.

(Texto de chamada para participação do público no **Encontro de Mestres-Salas, os Guardiões dos Pavilhões e da Dança Nobre do Samba - Memória, Patrimônio e Identidade**, no Museu do Samba em 2016<sup>14</sup>).

O povo do samba – de diferentes gerações – é frequentemente convidado ao Museu para debater sobre suas atuações na contemporaneidade. Em suas mais variadas formas de atuar (seja como mestre-sala, porta-bandeira, baianas de escolas de samba, diretores de harmonia, assistentes, representantes de blocos carnavalescos, entre outros), o sambista tem o Museu do Samba como praça pública, lugar de sociabilidade, conexão, debate, assembleia, a essência da

---

<sup>14</sup> Esse trecho pode ser visualizado na página do facebook do Museu do Samba: <https://www.facebook.com/museu.do.samba/>

democracia da *Ágora* grega. Assim como o Encontro de Mestres-salas mencionado, as demais mesas-redondas, seminários, encontros e rodas de conversa com participação dos sambistas, tem como premissa a reunião desses agentes no sentido de debater e lutar pelos seus espaços nos dias atuais, fortalecer e difundir essa expressão cultural.

Dada a lógica da competitividade entre eles (já que representam diferentes escolas de samba que disputam o campeonato no carnaval anualmente, por exemplo), a perda de força em seus lugares de prática (sobretudo as escolas de samba), há hoje poucos espaços para refletirem a respeito de suas artes, sobre a possível união de seus segmentos inclusive para reivindicar direitos enquanto profissionais em sua agremiação, transmitir saberes, compartilhar experiências e pensar o futuro do samba e deles mesmos como sambistas.

A perda de força e espaços dos sambistas e suas matrizes nas agremiações é ponto bastante evidenciado no dossiê que sustentou o pedido do registro do samba carioca como patrimônio cultural brasileiro. Depoimentos de detentores tradicionais dessa manifestação foram ali expostos, como o de Tantinho – compositor, partideiro e baluarte da escola de samba Estação Primeira de Mangueira:

Eu acho que é desleixo. Não atentar para manutenção da cultura da escola, está entendendo? Ninguém fica se preocupando mais com a cultura da escola. Ninguém está preocupado com o passado da escola. Ninguém está... Então, acabei de fazer um disco agora, que é um disco que... onde eu resgato composições da Mangueira da década de 1930 à década de 1960, que é um disco que me virei. O pessoal do morro me ajudou muito, mas era uma coisa que tinha que ser feita pela escola, pela Mangueira. Um disco desses tinha que ser feito pela Mangueira... (IPHAN; CCC, op.cit., p.165).

Os seminários, organizados a partir de solicitações desses grupos ou a convite do Museu, possibilitam um lugar de fala livre, onde há pretensão da instituição de que os participantes se visualizem como categorias, empoderem-se e, em várias ocasiões, debatam como a partir da atuação individual e coletiva podem agir no sentido de preservar e valorizar o samba como patrimônio e reivindicar incentivos de instâncias públicas voltadas para sua manifestação artístico-cultural.

Ainda que considerado o maior espetáculo a céu aberto mundialmente conhecido, o carnaval das escolas de samba, por si só, não representa a complexidade do samba como forma de expressão. O objetivo do Museu do Samba

é atuar de forma a contemplar essa amplitude, sendo *lócus* de vivência do samba. As rodas de samba, por exemplo, realizadas periodicamente, permitem à comunidade do samba e ao público em geral vivenciar no museu esses saberes e práticas, possibilita o encontro entre gerações de sambistas e fomenta a disseminação de práticas matriciais do samba.

Trata-se de uma ação museológica que responde aos dias atuais, onde o Museu é menos respostas e verdades e mais perguntas e compartilhamentos. Discussão essa brilhantemente realizada pela museóloga Maria Ignez Mantovani, ao analisar temas como engajamento e colaboração em instituições museológicas (MANTOVANI, 2014). Maria Ignez relaciona o museu aos conceitos de *Ágora* e *Fórum* da Antiguidade Greco-Romana para tentar qualificá-lo como “espaço livre e aberto à convivência, ao diálogo, ao livre pensar, ao propor, ao interagir”. A autora ressalta que essa é a essência que precisa guiar a ação museológica voltada para um novo tempo, que já chegou, cujo museu se transforma cada vez mais em espaço-fórum. Uma ação em compromisso com “a realidade que o museu atua, com a sociedade que lhe dá sentido, com as ações que a comunidade elege, com as práticas que ela reconhece como suas e que decide codificar e perenizar para o futuro”. (Ibid, p.30)

A instituição age como essa praça comum onde os sambistas podem hoje fortalecer laços identitários, refletir sobre as novas dificuldades e criar em conjunto soluções frente aos obstáculos a que têm sido submetidos, tendo o Museu do Samba como catalisador e grande aliado nessa luta.

### **2.3. Acervos, histórias e memórias renegadas**

A criação do acervo do Museu do Samba (quando ainda era denominado Centro Cultural Cartola) esteve relacionada com a preocupação dos netos de Cartola em preservar o patrimônio artístico e cultural formado pelo avô. Dessa forma, buscou-se, em primeiro lugar, reunir o acervo da família do compositor mangueirense e, junto a isso, difundir conteúdos sobre samba e cultura afro-brasileira. Nesse contexto, a instituição enveredou uma campanha de doação de livros, documentos sonoros e audiovisuais para a instalação de uma biblioteca

referência do samba. Autores como Haroldo Costa, Sergio Cabral e José Carlos Rego – reconhecidos pesquisadores de samba e carnaval – doaram exemplares de suas produções e também publicações de outros autores, possibilitando ao centro cultural o aumento de itens de acervo, desenvolvimento de suas pesquisas iniciais e ações de atendimento ao público.

Após o trabalho da instituição para consecução do registro do samba carioca como patrimônio e, mais precisamente, depois do reconhecimento enquanto Pontão de Memória do Samba Carioca, o acervo do Museu ampliou-se não somente pelo viés quantitativo, mas sobretudo podemos perceber maior direcionamento com relação ao seu escopo: as práticas ligadas ao acervo passam a ser norteadas tendo em vista às ações recomendadas para salvaguarda das matrizes do samba carioca tituladas e seu compromisso em difundir memórias secularmente renegadas.

Além de dar condições para criação, produção, apresentação e difusão dessas matrizes do samba, as ações promovidas pelo Pontão de Cultura foram dirigidas à pesquisa, reflexão e documentação; aquisição, gestão, manutenção e recuperação de acervos; edição e distribuição de livros, periódicos especializados, entre outros. Graças à instalação do Pontão, o Museu pôde dar início à implantação do Centro de Referência, Documentação e Pesquisa do Samba Carioca (VALENÇA, 2009). Atualmente, o acervo do Museu do Samba conta com diversas fontes para a história do samba em variados suportes e tipologias, totalizando cerca de 46 mil itens.

O acervo permanece em constante crescimento, devido às aquisições do Museu, mas principalmente por conta das doações feitas pelos próprios sambistas. Isso ocorre, de certo modo, pelo trabalho da instituição em sensibilizar e fomentar com que sambistas ajam no sentido de preservar seus acervos. Boa parte do acervo iconográfico é composto por essas contribuições. Há quadros de pintores sambistas (como as telas de Nelson Sargento e Mestre Caramba) e coleções de fotografias de grandes sambistas como os acervos das porta-bandeiras de maior referência do carnaval carioca, Dodô da Portela e Vilma Nascimento (que, além de fotos, doaram indumentárias).

Em 2015, o baluarte do Império Serrano, Aluísio Machado, doou todo seu acervo pessoal ao Museu do Samba. Entre os itens, constam indumentárias de membro da Velha Guarda do Império, fotografias, disco de ouro, troféus e seus 4 estandartes de ouro. O Museu recebeu também acervo com mais de 10 mil itens do



crítico musical e pesquisador Roberto Moura: coleção que contém fotografias, produção bibliográfica de terceiros, livros e demais textos de sua autoria. A doação foi iniciativa de Teresa Cristina Moura, viúva de Roberto Moura. Alguns livros da biblioteca do falecido carnavalesco Fernando Pamplona foram doados pelos seus familiares ao Museu. A bibliografia colecionada por Pamplona reflete um dos pontos marcantes em sua trajetória: a inserção de temas relacionados às matrizes africanas da cultura brasileira em seus desfiles do Salgueiro, desde os anos 1960, quando essa questão não era apresentada pelas demais agremiações.

Boa parte das coleções dos sambistas tem somente documentos digitais. Estes, em geral, integram coleções formadas durante o processo de coleta de depoimentos do Acervo de História Oral do Museu. Alguns sambistas que prestam depoimentos levam, no dia da gravação, documentos como fotos, áudios, recortes de jornais que, de alguma forma, contam um pouco de sua trajetória. Estes documentos são digitalizados e os originais são devolvidos para o depoente.

O Museu do Samba preserva documentos institucionais como acervo de guarda permanente. Dentre os itens, constam principalmente fotografias desde a criação do CCC – incluindo fotos de fachada do prédio antes de reformas estruturais - até os dias atuais, além de publicações, *folders* e demais materiais de divulgação da instituição.

Paralelamente ao avanço do seu centro de memória, o Museu do Samba tem gerado produtos para difundir a história do samba com a narrativa de seus criadores. Dentre essas ações, podemos citar – além dos depoimentos de sambistas – a publicação da *Samba em Revista*, documentários sobre samba, além de CDs de músicas consideradas ameaçadas de esquecimento pela falta de espaço para sua prática, como o partido-alto e samba de terreiro. Além disso, o Centro de Referência do Museu do Samba presta consultoria para atividades em diferentes instituições, como por exemplo o projeto do Itau Cultural para instalação da *Ocupação Cartola*, e para o Musical *Cartola: O Mundo é um Moinho* – ambos em 2016.

Os itens do acervo encontram-se disponível à consulta pública. São diversos públicos que consultam acervo do Museu do Samba, a saber: carnavalescos, músicos, dançarinos, pesquisadores de samba e de cultura afro-brasileira, roteiristas, escritores, dramaturgos, diretores de filmes e documentários, alunos de escolas públicas e particulares, universitários, professores dos diversos segmentos

de ensino, agentes culturais, sambistas, entre outros, possibilitando novos olhares na historiografia sobre legado africano e sobre o samba.

### **2.3.1. Programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Arquivar a oralidade**

O Programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro é a iniciativa do Museu do Samba que visa o desenvolvimento do acervo de história oral do samba com fontes primárias produzidas através do registro das falas dos sambistas, especialmente por se tratar de uma manifestação cultural marcada pela oralidade.

O trabalho de coleta de depoimentos por parte da instituição começou durante a pesquisa realizada para o pedido da titulação das matrizes do samba carioca como patrimônio cultural, sendo subsídio para o embasamento da solicitação. Após o deferimento pelo IPHAN e seguindo as recomendações de salvaguarda desse bem imaterial, o Centro Cultural Cartola/Museu do Samba implementou o referido Programa, que teve sua primeira gravação em janeiro de 2009, quando tinha sido reconhecido pelo MinC como Pontão de Cultura.

O programa permanece ativo<sup>15</sup> e engloba ações desde a produção das fontes primárias até preservação e acesso ao público, com desenvolvimento contínuo do trabalho de documentação dos itens gerados. Em 2016, o Programa Memória das Matrizes do Samba foi agraciado com Prêmio instituído pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), concedido a ações desenvolvidas por iniciativas de memória e museologia social do estado do Rio de Janeiro<sup>16</sup>.

Dentre as ações de difusão dos depoimentos, cumpre citar a interlocução com o Programa Educativo do Museu, na medida em que os acervos produzidos são utilizados como subsídios para realização de atividades interagindo com público, oficinas, visitas mediadas e outros diálogos sobre história e memória do samba com os diferentes visitantes. Ainda no âmbito da patrimonialização do samba carioca, uma das ações do Memória das Matrizes consiste em apoio e capacitação de jovens

---

<sup>15</sup> O Programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro permanece desde sua criação, ainda que, em alguns momentos, teve breves pausas devido à falta de financiamento próprio, suscetível a captação de recursos via editais públicos e privados, prêmios e parcerias.

<sup>16</sup> Foram 6 agraciados, o Museu do Samba atingiu a primeira colocação na lista de premiados. Sobre o edital, v. <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2016/10/Edital-PM-Rede-de-MuseologiaRJ.pdf>. Acesso em 12.10.2017.

sambistas para executarem, através da metodologia de história oral, coleta de depoimentos em seus espaços de atuação, como os Departamentos Culturais de Escolas de Samba. Nessa ação, além do efeito multiplicador provocado, ao fazer com que os registros sejam realizados em seus terreiros por pessoas que atuam naquele espaço, permite ainda que haja transmissão de conhecimentos tradicionais e experiência de aprendizados mútuos entre sambistas de diferentes gerações a partir do processo de pesquisa.

Além do acervo gerado com as gravações, há aumento de itens das coleções do Museu, já que é recorrente a doação de objetos feita pelos depoentes durante participação no projeto. Ou seja, o programa fomenta a criação de novas coleções pessoais na instituição, com diversos itens que contemplam o samba em sua complexidade e com marcas do cotidiano de seus agentes.

As exposições do Museu são, mormente, realizadas tendo em vista esses acervos. Como parte da missão institucional, é comum enfatizar nos espaços expositivos a contribuição e a luta dos sambistas secularmente, a partir dessas coleções pessoais e depoimentos. *O Samba é meu dom*, de 2015, e *Ocupação 100 anos do Samba*, inaugurada em 2016, são duas mostras emblemáticas nesse sentido. Esta última, por exemplo, além de utilizar os itens supracitados, foi concebida de forma colaborativa com o povo do samba, uma vez que familiares de sambistas falecidos ou os próprios sambistas – muitos, depoentes do acervo de história oral – doaram ou emprestaram, a modo de comodato, itens considerados mais marcantes de suas trajetórias exclusivamente para essa exposição. Alguns objetos raros, que por vezes eram um dos poucos guardados pela família, compõem a *Ocupação*, como a carteira nº 01 de Ala de Compositores do Império Serrano, de Silas de Oliveira, e o pandeiro de Candeia, cedido pela filha do cantor, partideiro e compositor portelense.

O primeiro sambista a prestar depoimento ao Programa Memória das Matrizes foi José de Oliveira, o mestre Zeca da Cuíca, gari aposentado, instrumentista e baluarte do samba, criado no Morro de São Carlos, no Estácio – local emblemático para o samba e o carnaval, por ser considerado como grande referência no surgimento, durante a década de 1920, das escolas de samba e suas manifestações rítmicas.

Nos dois primeiros anos de gravação, com apoio do IPHAN, foram registrados quarenta e um depoentes. Dentre eles, compositores, fundadores de escolas de samba, cantores, assistentes, mestres-salas, partideiros, intérpretes, porta-bandeiras e ritmistas. Dona Ivone Lara, compositora e intérprete que hoje tem 96 anos de idade, prestou depoimento nessa fase do programa, assim como Delegado – o lendário mestre-sala da Estação Primeira de Mangueira que faleceu em 2012, e o presidente de honra da verde-e-rosa Nelson Sargento. Atualmente, o acervo conta com 120 gravações, em que parte dos depoentes atuam no mundo do samba desde meados dos anos 1940 e 1950.

A seleção dos nomes para o quadro de entrevistados contempla sambistas de notória referência no mundo do samba – sejam eles conhecidos ou desconhecidos fora desse grupo; prioriza-se a gravação de sambistas mais idosos. A indicação dos nomes provém da comunidade do samba, sendo deferida por integrantes do Conselho do Samba. As entrevistas são armazenadas em DVD (com diversas duplicatas) e cópias de segurança são salvas em HD externo portátil<sup>17</sup>.

A produção dos documentos tem como pressuposto a metodologia de história oral: são depoimentos pautados no registro de memórias de sambistas nas suas diferentes áreas de atuação. Em sua maioria, a equipe responsável pela elaboração do roteiro da entrevista e pesquisa sobre o depoente é composta por historiador, jornalista e/ou museólogo (formados e em formação). Os entrevistadores são, em geral, pesquisadores de samba e, frequentemente, o Museu convida sambistas atuantes em departamentos culturais de agremiações de samba e carnaval para compor esse grupo, especialmente quando o depoente pertence à mesma escola do entrevistador convidado.

A metodologia de história oral pressupõe dois tipos de entrevistas: as temáticas ou de histórias de vida. O desenvolvimento desse acervo está relacionado ao registro de entrevistas de *histórias de vida*. A pesquisadora Verena Alberti (CPDOC/FGV), na publicação intitulada “Manual de História Oral”, discorre sobre essas maneiras de entrevistar e ressalta que, ao contrário das temáticas, as

---

<sup>17</sup> Essas são os principais locais de armazenamento desses documentos. No presente momento, além desses recursos, a equipe está estudando a possibilidade e acondicionamento dos documentos audiovisuais do Programa de História Oral (e os outros itens do acervo) em servidor de back-up.

entrevistas de *histórias de vida* têm o próprio indivíduo na história como centro de interesse,

(...) incluindo sua trajetória desde a infância até o momento em que fala, passando pelos diversos acontecimentos e conjunturas que presenciou, vivenciou ou de que se inteirou. Pode-se dizer que a entrevista de história de vida contém, em seu interior, diversas entrevistas temáticas, já que, ao longo da narrativa da trajetória de vida, os temas relevantes para a pesquisa são aprofundados. (ALBERTI, 2005, p.38.)

São histórias de vida não associadas à ideia de “relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção” descolado do seu espaço social, o que, segundo os apontamentos de Pierre Bourdieu (2002) sobre estudos biográficos, recairia em uma ilusão biográfica. As entrevistas realizadas levam em conta a construção de trajetórias relacionadas ao espaço social e às variáveis posições ocupadas pelo agente biografado (ou pelo grupo) “num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações” (Ibid.,p.189), no lugar de uma vida entendida como um todo, apreendida de forma lógica diante de um relato orientado.

A pauta da entrevista contempla questões que provocam o depoente a narrar suas memórias desde a infância, passando pelos primeiros contatos com o samba, sua atuação na manifestação cultural, as histórias da agremiação (ou de outro grupo que possa pertencer) até suas impressões sobre os rumos do samba na contemporaneidade e opiniões no tocante ao papel do Museu do Samba na salvaguarda desse patrimônio imaterial.

A pauta é dividida em blocos, abordando a diferentes fases da trajetória do depoente. No entanto, analisando as perguntas previamente elaboradas e os depoimentos gravados, pode-se verificar que o roteiro não é uma amarra: cabe ao entrevistador estabelecer o diálogo e criar novos questionamentos, considerações e direcionamentos a partir das narrativas do entrevistado no momento da gravação, de modo que o mesmo, a seu tempo, sinta-se à vontade para rememorar sua história.

Todos esses registros coletados são documentos audiovisuais do acervo do Museu do Samba. Para definição de “documentos audiovisuais”, valemo-nos do Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, que os pontua como “gênero documental integrado por documentos que contêm imagens, fixas ou em movimento, e registros sonoros, como filmes e fitas magnéticas” (ARQUIVO NACIONAL, 2005).

As histórias de vida contadas pelos sambistas são assim registradas. Alguns desses documentos têm ainda textos com transcrições da entrevista realizadas por pesquisadores a partir do vídeo. Essas transcrições são também incorporadas ao acervo e disponibilizadas para consulta.

O vídeo do depoimento conta com uma breve fala institucional, antes de iniciar a entrevista do depoente. Esse texto de abertura é gravado com um dos dirigentes do Museu, já apontando a pretensão da instituição com a geração daquele documento, ao afirmar que se trata de “um projeto que tem como objetivo revelar a história de pessoas que ajudaram a construir a nossa identidade cultural”<sup>18</sup>.

Ao analisar o conteúdo de algumas entrevistas<sup>19</sup>, verificamos que o samba entendido como vivência, como forma de expressão, para além de uma manifestação musical, é recorrente nas falas. É possível também encontrar registros de sambas, cantados pelos depoentes, que nunca foram gravados (aliás, há momentos de rememoração de sambas que achavam ter esquecido, inclusive pelos próprios depoentes compositores) e, ainda, práticas culturais que, atualmente, têm seus espaços para manifestação reduzidos como o partido-alto e o samba de terreiro. Nesse acervo, há também histórias de sambistas já falecidos e que só ali tem registros de sua atuação no samba. É comum os depoentes falarem de outros sambistas que já faleceram, mas que não tiveram oportunidade de contar suas histórias de vida em ações que visam registrar/documentar para posteridade.

As vozes das mulheres sambistas também compõem esse acervo. A pretensão da instituição em ações como essa consiste em contribuir para valorização e promoção da igualdade de gênero. Nesse sentido, são realizados registros de memórias orais da força feminina do samba, igualmente protagonistas dessa história que atuaram como presidentes de escolas de samba, compositoras, cozinheiras, assistidas, entre outras maneiras e práticas do samba<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Fala institucional presente dos documentos audiovisuais do acervo de história oral do samba, do Museu do Samba. A entrevista com os depoentes segue sem cortes profundas, as edições costumam ser decorrentes de questões técnicas ou quando um depoente solicita excluir, a seu direito, alguma fala que não autoriza registrar.

<sup>19</sup> As entrevistas consultadas estão listadas em fontes consultadas para a presente pesquisa.

<sup>20</sup> Os objetivos do Museu do Samba com ações de valorização da força feminina do samba foram vistos a partir de justificativas e objetos de projetos contemplados em editais e demais parcerias. No tocante a esse assunto, cf. projetos “Mulheres ao Tambor” (Secretaria Especial de Política para as Mulheres/SPM, 2007) e “Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro (Petrobras, 2014)” – Acervo: Museu do Samba.

Trata-se, portanto, de um programa de geração de documentos históricos, de valorização, fortalecimento da cultura do samba e de difusão de memória social e saberes a partir de seus detentores. Em outras palavras, uma das linhas de ação do Museu do Samba com o Programa Memória das Matrizes no Rio de Janeiro é buscar garantir às gerações futuras elementos que possibilitem conhecer a história do samba sob a ótica de quem pratica, luta e constrói no dia-a-dia e historicamente essa expressão popular – narrativas até então excluídas das histórias oficiais do país.

Segundo Nogueira (2015), a instituição tem o papel de marcar a diversidade cultural do país, dando poder de voz a grupos outrora marginalizados, fazendo com que sambistas, que ainda não reconheceram, passem a reconhecer a importância de sua contribuição para o âmbito sociocultural brasileiro através do samba<sup>21</sup>. A constituição, a custódia e a preservação de acervos do samba integram as principais ferramentas para alcance dessas metas.

---

<sup>21</sup> Nilcemar Nogueira foi Diretora do Museu do Samba até 2016, quando se desligou para assumir a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Hoje, quem ocupa esse cargo é Nilcéa Freire, ex-Ministra da Secretaria Especial de Política para as Mulheres. Quando assumiu a direção, Nilcéa integrava o Conselho Deliberativo do Museu do Samba, do qual teve que se desligar para ser empossada na nova função.

### 3. DO OLHAR ARQUIVÍSTICO NO DEBATE ENTRE OS CONCEITOS DE FUNDO E COLEÇÃO

#### 3.1 . Museus e Arquivos em perspectiva dialógica

A presente pesquisa possibilita o diálogo, de forma interdisciplinar, principalmente entre duas esferas do conhecimento: a Museologia e a Arquivologia. Pensar Museus e Arquivos implica na percepção de instâncias que se distanciam e, ao mesmo tempo, possuem diversas conexões e similaridades, sobretudo no âmbito de suas funções sociais. Os dois termos tiveram variações durante o tempo, tanto com relação a missões, como formas, conteúdos, funcionamento e demais elementos. A preservação de memórias é um dos pontos mais evidentes na interlocução entre ambos. No entanto, as definições estabelecidas por diferentes textos legislativos, pesquisadores e normativas já pontuam as diferenças.

Pela legislação brasileira, são considerados arquivos:

O conjunto de documentos produzidos e recebidos por órgãos públicos, instituições de caráter público e entidades privadas, em decorrência de exercício de atividades específicas, bem como por uma pessoa física, qualquer que seja o suporte da informação ou a natureza dos documentos.(BRASIL, 1991)

Na Arquivística, há diferentes enunciações sobre o conceito de arquivo, mas a zona de interseção, entre os inúmeros posicionamentos e particularidades, relaciona-se, em sua maioria, ao ato de produção de documentos em *decorrência de exercícios de atividades*, à produção/acumulação natural e necessária para funcionamento seja de uma empresa, setor, pessoa, grupo ou instituição, refletindo, portanto, suas atividades e funcionalidades, podendo ser ainda fontes comprobatórias das mesmas.

Na literatura arquivística, essa realidade provoca outro debate acerca dos arquivos, qual seja, a análise sobre as funções primárias e secundárias dos documentos arquivísticos. Sendo oriundos das ações cotidianas de um organismo produtor, os documentos primeiramente “desempenham um papel ativo: eles não apenas registram, mas também interferem em relações sociais” (THOMASSEN, 2006, p.7). Para Thomassen, as funções primárias são, portanto, aquelas que o responsável pela produção tem em mente no momento em que cria o documento. Já



as secundárias condizem com a ideia de herança cultural. Esta, diferente da função primária, não é inerente aos próprios documentos, mas sim à consequência de ações deliberadas de pessoas, comunidades, nações, entre outros, de modo a acrescentá-los a memórias coletivas.

Ana Maria de Almeida Camargo, ao discorrer sobre a utilização futura dos documentos, ressaltou que, independente dos usos, eles continuarão a refletir as atividades que lhe deram origem, por essa razão a autora chama atenção para a necessidade de tratá-los tendo em vista a garantia de estabilidade a essa relação de correspondência (CAMARGO, 2013, p.38). Esse imperativo contempla não somente a independência dos usos futuros, mas também independe de qual instituição os produziu.

O conceito de museu não engloba essa realidade. Como definição profissional mais conhecida de museu, concluiu-se que se trata de “uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público” com missões claras de adquirir, conservar, expor, estudar e transmitir “o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite.”( DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François, 2013)

Como apontamos, as funções dos museus modificaram ao longo dos séculos. Na publicação do ICOM, as funções museais, num processo de musealização e de visualização, são divididas em três: a *preservação*, que engloba a aquisição, a conservação e a gestão das coleções, a *pesquisa* e a *comunicação* - esta última compreende duas das atuações mais visíveis dos museus, ou seja, a educação e a exposição (Ibid.). As coleções são os principais norteadores das instituições museológicas. Museus têm a tradição de colecionar, diferente do que ocorre com arquivos e instituições arquivísticas.

As fronteiras tênues entre museus e arquivos podem ser mais bem visualizadas quando analisamos as funções secundárias dos documentos arquivísticos e quando estes integram instituições de guarda e preservação de conjuntos documentais. Nesse sentido, compreende-se a assertiva da arquivista Maria Celina Soares de Mello e Silva, quando pontua que “tanto os arquivos como os museus preservam acervos que são vistos como objetos de memória, processam informações e tornam disponíveis à sociedade”(Ibid).

Para Thais Martins, trata-se de vocações semelhantes, já que os arquivos e os museus lidam com questões referentes a memória, patrimônio, organização e acesso aos documentos. Todavia, a autora reforça a predominância de naturezas distintas (museológicas e arquivísticas), que implicam em procedimentos e reflexões específicas para cada caso, cada situação, o que contribui para constituir e demarcar os diferentes campos (MARTINS, 2016). O estudo voltado para a produção dos documentos contribui para essa demarcação e, por conseguinte, influencia a escolha dos métodos e referenciais teóricos mobilizados para o entendimento e o trabalho com esses acervos.

O diálogo entre museus e arquivos faz parte também da pesquisa de Ann Marie Pryzbyla. De tradição anglo-saxônica, a pesquisadora aponta como interlocução a responsabilidade de ambos no tocante ao recolhimento e custódia de acervos exclusivos para estudo, exibição e, de forma mais genérica, para beneficiar gerações futuras e presentes, mas que, apesar dessas convergências, foram desenvolvidos com histórias e disciplinas distintas (PRYZBYLA, 2004 apud MARTINS, 2016), o que provoca os inúmeros desafios quando estudamos situações em que há coexistência dos dois.

O viés preservacionista como elo entre museus e arquivos foi apontado por Ozana Hannesch e Marcus Granato. O objeto de estudo dos pesquisadores é o acervo arquivístico em museus, mais precisamente no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). Em artigo publicado em 2013, pontuam algumas aproximações e divergências entre arquivos e museus. Sobre os distanciamentos, elencam o contexto de atuação, a forma como abordam e ainda como tratam tecnicamente seus acervos. Das semelhanças, ressaltam a preocupação de reunir, guardar, conhecer e dar acesso aos documentos; podem, ainda, adquirir ou recolher os acervos, identificar e conhecê-los, manter e conservar, visando o acesso de distintas maneiras, especialmente diante do âmbito cultural na contemporaneidade, onde os arquivos, segundo os autores, estão sob as bases de uma cultura política patrimonial (HANNESCH; GRANATO, 2013).

Diante dessas proximidades e divergências, propomo-nos compreender a geração de fontes primárias do samba pelo núcleo de história oral do Museu do Samba. As particularidades dessa instituição precisam ser levadas em conta, em especial no que diz respeito à sua atuação declarada e reconhecimento público

enquanto centro de referência na salvaguarda de patrimônio imaterial. Entender as demarcações entre Museus e Arquivos é imprescindível para que se analise e identifique os documentos arquivísticos custodiados por instituições museológicas. Para tanto, cumpre ainda discutir dois conceitos fundamentais na Arquivística e na Museologia, respectivamente, fundo e coleção.

### **3.2. Fundo X Coleção**

Nos estudos arquivísticos, o conceito de Fundo costuma estar atrelado à noção de arquivo em sua acepção referente aos conjuntos documentais. Em geral, coleção seria o contraponto a isso, ou seja, poderia ser identificada como “antifundo”, conforme aponta Terry Cook analisando parte da literatura arquivística. A ideia do “Antifundo” é evidente: a oposição entre esses dois termos está relacionada, em primeiro lugar, ao entendimento de Fundo como “resultado de um processo natural, o produto de atividades claramente definidas” e, por outro lado, à definição de coleção como sendo “uma construção artificial, uma criação arbitrária, frequentemente fruto do acaso”(COOK, 2017).

As noções de *natural* e *artificial*, no que diz respeito aos processos de acumulação/reunião de documentos são as assertivas que predominam na literatura arquivística quanto à relação entre Fundo e Coleção. Cook enfatiza que por conta da natureza orgânica do Fundo, esses termos não se confundem, já que o mesmo “não pode ser artificial, ou sintetizado após o ato de produção”(Ibid.).

O conceito de Fundo foi também abordado por Heloisa Bellotto (2004) em seu estudo sobre arquivos permanentes. A autora discute a definição de fundo a partir de algumas referências clássicas como o manual francês de arquivística, manual da Associação dos Arquivistas Holandeses, Manual espanhol de Vicenta Cortés, o inglês de Hilary Jenkinson e os direcionamentos de Schellenberg. A autora traça algumas questões fundamentais dessas abordagens, que, em suma, podem ser assim apontadas:

- A noção de que o fundo engloba documentos gerados/recebidos por entidades (físicas ou jurídicas) necessários a criação, funcionamento e

exercício das atividades que justificam sua existência (o enfoque é dado, aqui, às razões administrativas);

- O destaque para relação orgânica que os documentos que pertencem ao mesmo fundo têm entre si;
- A ideia de que o fundo está ligado estritamente ao próprio órgão gerador dos documentos;
- A partir da concepção de Vicenta Cortés, pontua que para constituição de fundo, faz-se necessário que a entidade produtora seja administrativa e juridicamente consolidada;
- Por fim, Bellotto infere, tendo em vista as abordagens supracitadas, que o órgão produtor é o fator norteador da constituição do fundo: a entidade que gerou o documento, a razão e a função pelas quais foi criado são marcantes nesse sentido.

A pesquisadora entende que os fundos são indispensáveis para ordenação dos arquivos permanentes (seja em arquivos de administração pública ou até mesmo de instituições culturais que custodiam acervos particulares), onde o documento isolado não tem sentido, valendo, somente, quando em conjunto. Para Bellotto, Fundo de Arquivo pode ser, portanto, definido como:

Conjunto de documentos produzidos e/ou acumulados por determinada entidade pública ou privada, pessoa ou família, no exercício de suas funções e atividades, guardando entre si relações orgânicas, e que são preservados como prova ou testemunho legal e/ou cultural, não devendo ser mesclados a documentos de outro conjunto, gerado por outra instituição, mesmo que este, por quaisquer razões, lhe seja afim (BELLOTTO, 2004, p.128).

A origem e as funções dos documentos produzidos e/ou acumulados são, portanto, elementares para identificação do Fundo, de acordo com Bellotto. Para o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, Fundo consiste no conjunto de documentos de uma mesma *proveniência* e equivale ao termo Arquivo, que, por sua vez, é definido “como conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente do seu suporte” (BRASIL, 2005).

A dificuldade, na prática, de identificar conjuntos documentais como Fundo tem vários motivos, dentre eles, podemos citar casos como documentos provenientes de estruturas altamente estratificadas de determinadas organizações ou, por exemplo, aqueles que estão ligados a instituições como Museus e Bibliotecas. Tendo em vista os arcabouços teórico-metodológicos e as funções dessas duas outras instâncias, por vezes, fundos são considerados como coleções. Sobre a discussão referente a acervos arquivísticos de museus, trataremos no próximo capítulo dessa monografia.

Por ora, cabe citar como a Museologia tem se referido a Fundo arquivístico e como relaciona esse conceito com o que define por Coleção. Para isso, valemo-nos das orientações do principal Fórum internacional de debates museológicos, o ICOFOM, Comitê Internacional para Museologia do ICOM (*International Council of Museums*). O Conselho Internacional de Museus atua no sentido de desenvolver normas profissionais e políticas na área museal.

No debate entre Fundo e Coleção, o Comitê é taxativo:

Para se constituir uma verdadeira coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo. É importante não confundir coleção e *fundo*, que designa, na terminologia arquivística, um conjunto de documentos de todas as naturezas “reunidos automaticamente, criados, e/ou acumulados, e utilizados por uma pessoa física ou por uma família em exercício de suas atividades e funções.” (*Bureau Canadien des Archivistes*, 1990). No caso de um fundo, contrariamente a uma coleção, não há seleção e raramente há a intenção de se constituir um conjunto coerente. Seja ela material ou imaterial, a coleção figura o coração das atividades de um museu.” (DESVALLÉS; MAIRESSE, op.cit. p.32)

Podemos perceber que a ideia de coleção como resultante de *agrupamentos*, *seleção*, constituição de *conjunto (relativamente) coerente e significativo* direciona a definição do Conselho Internacional de Museus, que versa sobre a oposição a Fundo exatamente porque este, ao contrario de coleção, está relacionado à acumulação natural, automática, em exercício de funções e atividades.

Uma das maiores referências para o estudo sobre Coleção é Krisztof Pomian, que a define como qualquer conjunto de objetos artificiais ou naturais, mantidos fora do circuito das atividades econômicas, temporária ou definitivamente, sujeitos à proteção especial em local fechado e preparado para esse fim, sendo estes objetos expostos a público. A perspectiva de Pomian, ainda que descritiva, cabe aos

museus e, em geral, a arquivos e bibliotecas. Na definição de Coleção da publicação do ICOM, essa abordagem é levada em conta, uma vez que, ao citar Pomian, demonstra que ele a define por seu valor simbólico, já que o objeto para se tornar portador de sentido (portador de significado) perde sua utilidade ou valor de troca. Esse é um dos critérios de conceituação de Coleção pelo ICOM, que ressalta que o pensamento de Pomian está atrelado à noção de museus que comportam objetos materiais, como era o caso recentemente, mas que, nos dias atuais, há outras realidades.

Nesse sentido, o Conselho Internacional de Museus chama atenção para os novos desafios dos museus quanto a novas situações sobretudo quando abordamos a relação com o patrimônio imaterial. Lidar com as coleções mais evidentemente imateriais ampliou a acepção de coleção, englobando, para além de coleções mais específicas, coleções tradicionais de museus, as “coleções de testemunhos da história oral, de memórias ou de experimentos científicos”(Ibid.).

Por fim, a outra conotação possível para o conceito de Coleção, sob a ótica do ICOM, é a que a define como “objetos coletados do museu, adquiridos e preservados em razão de seu valor de exemplaridade, de referência, ou como objetos de importância estética ou educativa”.<sup>22</sup> Ainda que essa acepção aproxime museu de coleção privada, é o caráter institucional do museu que prevalece no momento de circunscrever o termo: o desenvolvimento de inventário escrito, a adoção de sistema de classificação, entre outros sistemas ligados a uma coleção que a caracterizam como sendo parte do museu(Ibid.,p.35).

A reunião por *arbitrariedade* na Coleção também é lugar comum na Arquivologia<sup>23</sup>, como vimos. E essa abordagem foi profundamente analisada por Priscila Fraiz, em sua Tese de Doutorado, quando fez levantamento dos conceitos de coleção e arquivo nas áreas de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia.

---

<sup>22</sup> Definição de G.E. Burcaw exposta na publicação do ICOM.

<sup>23</sup> Do mesmo modo que o conceito de Fundo aplicado a diferentes situações é complexo e em alguns momentos equivocado, a identificação como Coleção também é mais problemática do que aparenta ser num primeiro momento. Pesquisas têm sido realizadas questionando o conceito de coleção a partir da abordagem arquivística, como o Trabalho de Conclusão de Curso de Carvalho(2017), arquivista graduada pela UNIRIO, que analisa a Coleção Pessoal de Mauro Thibau (Acervo Memória da Eletricidade). A pesquisadora questiona a assertiva da inexistência nas coleções de vínculo orgânico, vínculo esse que, para alguns autores, seria a principal divergência entre Fundo e Coleção.

Das abordagens na Arquivística, a autora elenca definições como a que aponta coleção como conjunto de documentos, cuja reunião é resultante de uma *escolha* ou do *acaso* e que não tiveram como destino natural serem mantidos dessa forma, agrupados (Elsevier's Lexicon of Archive Terminology, 1964)<sup>24</sup>, a de reunião *artificial* de documentos de *qualquer proveniência*, agrupados em função de uma *característica em comum* (EVANS, 1984)<sup>25</sup>, “conjunto de documentos reunidos aleatoriamente, *sem relação orgânica entre si*, em oposição à formatação típica de acumulação” (Associação dos Arquivistas Brasileiros, 1990)<sup>26</sup>, “reunião *artificial* de documentos que, *não mantendo relação orgânica entre si*, apresentam alguma *característica em comum*” (Dicionário de Terminologia Arquivística, 1996)<sup>27</sup>, “uma reunião *artificial* de documentos acumulados com base em *alguma característica comum, sem atentar para sua proveniência*. Não confundir com fundo arquivístico” (Conselho Internacional de Arquivos, 2001)<sup>28</sup>, entre outras colocações na Arquivologia que reforçam a dicotomia entre os dois termos.

Um dos pontos que Fraiz chama atenção, após detalhado levantamento na literatura arquivística, na Museologia e Biblioteconomia, é a problematização dessa acentuada dicotomia entre Fundo e Coleção, como termos que parecem excludentes. Das razões pelas quais isso ocorre, a autora aponta algumas possibilidades de investigação, a saber, a ausência de um aparato teórico que dê conta do conceito de coleção, na Museologia e Biblioteconomia, de modo a atingir os processos de identificação, classificação e descrição dos objetos. Além disso, outro elemento sugerido a ser investigado, no âmbito dessa problemática, é o próprio conceito de coleção direcionado pela Arquivística, que privilegia a utilização de antinomias derivadas, ao que parece, de uma mesma matriz: a ideia de valor probatório e evidencial dos documentos de arquivo.

A relação entre Fundo e Coleção carece de estudos mais aprofundados, reflexões teóricas e metodológicas, principalmente no que diz respeito a abordagens

---

<sup>24</sup> Grifos nossos. Tradução livre de: “Une collection est un ensemble de documents don't la reunion est le fruit d'un choix ou du hasard et qui n'étaient pas destinés par leur nature à être conservés ainsi groupés.” ELSEVIER' Lexicon of Archive Terminology. Apud: Idem.

<sup>25</sup> Grifos nossos. Tradução livre de: “Réunion artificielle de documents de toute provenance, groupés en fonction d'une caractéristique commune”. EVANS et all. Apud: Idem.

<sup>26</sup> Grifos nossos.

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> Idem.

que têm em vista a contemporaneidade, as realidades atuais e as transformações que tem vivenciado a Arquivística. De todo modo, cumpre notificar o desenvolvimento de recentes pesquisas<sup>29</sup> que têm se debruçado na compreensão desses termos, sobretudo a partir da aplicação desses conceitos, das metodologias que suscitam, da identificação de fundos e coleções na prática cotidiana, principalmente em instituições que dialogam Arquivologia, Museologia, Biblioteconomia e/ou áreas congêneres.

Priscila Fraiz, que estuda as coleções científicas do Instituto Oswaldo Cruz da Fiocruz, aponta para ideia de que se deve levar em conta “uma adequada contextualização, própria da abordagem arquivística, que resgata e preserva o contexto de produção” nos documentos associados a coleções (que pela fluidez conceitual não garante aos documentos a necessária abordagem contextual) nas três disciplinas, Arquivística, Museologia e Biblioteconomia. Essa colocação possibilita o diálogo entre as diferentes esferas do conhecimento dentro das instituições, mesmo que, como ressalta a autora, se mantenha o tratamento classificatório próprio dessas áreas - ao instituírem um item de descrição que registre melhor os contextos de origem.

Por fim, do olhar arquivístico sobre a noção de fundo, relevante para a presente pesquisa, precisamos destacar a abordagem de Cook(2017), no livro “O Conceito de Fundo Arquivístico: Teoria, descrição e proveniência na era pós-custodial” Parte das pretensões dessa obra é, segundo o autor, estimular arquivistas a se libertarem das limitações da “era custodial”, que tem como foco os agrupamentos físicos de documentos e, no lugar disso, adotarem implicações da era “pós-custodial”, com paradigma conceitual de realidades virtuais, lógicas ou múltiplas. Cook elucida o conceito de fundo de modo que normas, que estejam ligadas ao tratamento de seus documentos, sejam interpretadas e aplicadas de forma mais consistente por arquivistas em diferentes instituições. Na concepção de uma definição prática de Fundo, Cook afirma:

A tese do presente estudo é que a ideia de “ato de produção” é a principal para o conceito de fundo. Indivíduos e instituições produzem documentos naturalmente no exercício de suas funções e atividades normais. (...) O resultado da reunião “natural” ou “orgânica” dos documentos é chamado fundo. É impossível, dessa forma, conceber, e menos ainda identificar, um

---

<sup>29</sup> Como as pesquisas de Priscila Fraiz e Amanda Carvalho, ambas citadas no presente texto.



fundo sem ter a compreensão clara da natureza, âmbito e autoridade do produtor dos documentos envolvidos. (...) os atos de produção e acumulação são vistos como os mais centrais para definição de fundo, enquanto classificação, arquivamento e ordem original são vistos como pontos centrais para a descrição de séries, dossiês e itens. (Ibid., p.17)

Ainda que ponto central, o ato de produzir documentos não é, por si só, definidor da identificação de um fundo, de acordo com Terry Cook. Há outros fatores relevantes, a saber, o contexto administrativo no qual a criação dos documentos ocorreu, a natureza da função exercida que levou à produção dos mesmos e o controle sobre o sistema de arquivamento. Em entrevista publicada em 2012, o pesquisador discute um dos princípios basilares da Arquivologia, associado, por conseguinte, às ações de identificação de fundos: o princípio da proveniência. Cook questiona a abordagem de estudiosos que relacionam esse princípio à manutenção dos documentos dentro de um contexto limitado, ou seja, a instituição de origem, o lugar estrutural de origem. Para ele, o fator determinante é o que se passa no interior da instituição: “São as funções, programas e atividades que ocorrem dentro da instituição que geram registros, não a instituição em si”<sup>30</sup>.

O princípio da proveniência deve ter, portanto, como enfoque o contexto dessas funções, processos e atividades (de pessoas, grupos ou organizações) que leva à criação de documentos<sup>31</sup>. A abordagem de Cook é uma das principais referências para nosso estudo sobre parte dos documentos arquivísticos gerados pelo Programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: os depoimentos de sambistas que começaram a ser registrados pelo Centro Cultural Cartola e que hoje continuam sendo produzidos na instituição, agora com nova denominação, o Museu do Samba.

---

<sup>30</sup> Entrevista com Terry Cook. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/incid/article/download/48658/52729>. Acesso em: 23.04.2017.

<sup>31</sup> Idem.

#### **4. HISTÓRIA ORAL NO ACERVO ARQUIVÍSTICO DO MUSEU DO SAMBA: registrar para salvaguardar.**

A relevância de diálogos interdisciplinares nas mais variadas esferas do conhecimento já é tema recorrente há um bom tempo no meio acadêmico. No entanto, é preciso notificar que ainda há escassas produções científicas que se debruçam sobre essas relações. Maria Odila Fonseca analisou essa realidade, no livro *Arquivologia e Ciência da Informação*<sup>32</sup>, e informou que a interdisciplinaridade é, nas reflexões arquivísticas, questão bastante periférica, não aparecendo com ênfase na revisão da literatura, nem mesmo nos dados levantados pela autora no campo empírico.

Na prática cotidiana, no ambiente profissional, esse imperativo é ainda mais necessário, mas o que ocorre geralmente é o contrário, o diálogo entre as áreas afins não é frequente. Dentre os inúmeros motivos, podemos citar a falta de recursos humanos e reduzidos investimentos na maioria das instituições brasileiras que lidam com conjuntos documentais. Esses fatores dificultam a formação de equipes multidisciplinares de forma adequada a cada realidade institucional e, por conseguinte, vimos, por exemplo, museólogos isoladamente trabalhando com acervos que contém documentos arquivísticos, como arquivistas lidando com documentos museológicos, entre outras situações que podem provocar equívocos no tratamento dos conjuntos documentais.

As funções, diretrizes e vocações institucionais também costumam ser motivos para que profissionais não atuem de maneira mais adequada no trabalho com os acervos. Museus, como falamos, tem como tradição colecionar, o que, por vezes, acaba influenciando a classificação de documentos arquivísticos como parte de suas coleções. Em estudo sobre arquivos de museus, Maria Celina ressalta essa questão:

Museus adquirem seus acervos que comumente são chamados de coleções. E isto tem sido aplicado inclusive para os acervos arquivísticos. A identificação de um acervo como arquivo ou coleção muitas vezes é equivocada<sup>33</sup>.

Já Gabriel Bevilaqua afirma que “talvez por ter sua atividade-fim forte e indelevelmente vinculada à função de divulgação cultural, a instituição museológica

---

<sup>32</sup> FONSECA, Maria Odila. *Arquivologia e Ciência da Informação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

<sup>33</sup>SILVA, Maria Celia. *Op.cit.*, p.43

costuma confundir seu arquivo com seus acervos” (BEVILAQUA, apud. MARTINS, op.cit.,p.13).

A análise sobre a temática “arquivo de museu” é um grande desafio tanto na Arquivística como na Museologia, sobretudo por carecer de estudos voltados para o assunto. A maior parte das pesquisas não tem sido enveredada por brasileiros. A nível internacional, essa questão é mais debatida, há inclusive uma seção na *Society of American Archivist* (SAA) voltada especialmente para isso. Com mais de mil e trezentos integrantes, a *Museum Archives Section* tem como parte de seus objetivos o desenvolvimento de debates sobre questões referentes a arquivos de museu, promoção dos interesses dos arquivistas dos museus junto a SAA através de encontros anuais, publicações e boletins informativos, além de difundir conhecimento para aqueles que trabalham com os registros institucionais dos museus e demais interessados<sup>34</sup>.

Membro da *Museum Archives Section*, Deborah Wythe foi responsável pela edição de um dos livros publicados pelo grupo, o *Museum Archives, An Introduction*. Nele, Wythe (2004) chama atenção para a importância do estudo do contexto dos conjuntos documentais, apontando para a particularidade dos arquivos de museus que, mesmo compartilhando características básicas com outros arquivos institucionais, deve ser trabalhado dentro de uma lógica que é muito diferente de um arquivo universitário, por exemplo. São arquivos que estão interligados a funções dos museus, as quais ela divide em duas categorias: as funções curatoriais e as funções administrativas.

As primeiras estão relacionadas a seleção, aquisição, responsabilidade intelectual sobre o acervo e suas interpretações, que, segundo a autora, são o coração do museu. Já as funções administrativas contemplam a gestão institucional, as operações do dia-a-dia. Apesar de as funções administrativas parecerem genéricas, elas estão também intimamente ligadas às coleções. Conhecer as coleções é elementar para realização das funções da instituição com êxito: Seja um captador de recursos no momento em que cria uma boa proposta para um potencial financiador ou o responsável por desenvolver produtos quando está elaborando

---

<sup>34</sup>A *Museum Archives Section* disponibiliza em seu website alguns informes sobre o grupo, incluindo regras, descrições, notícias, entre outros. Tradução livre. Cf. <https://www2.archivists.org/groups/museum-archives-section>, acesso em: 12.10.2017.

novo item para ser vendido na loja do museu. Os arquivos de museus são determinantes, nesse contexto, já que possibilitam a informação contextual e informativa sobre e para suas próprias coleções. O poder do arquivo institucional consiste em uma dupla função: atua na operação cotidiana do museu e é recurso para todos os tipos de pesquisadores.( WHYTE , 2004)

Como apontam Ozana Hanesch e Marcus Granato, a gestão dos acervos possui viés de atividade administrativa e também técnica. Sendo assim, o conjunto de documentos arquivísticos seriam aqueles gerados nas ações, operações técnicas e procedimentos junto aos acervos nas instituições museológicas, ou seja, a função arquivística envolveria, principalmente, “a identificação, o controle, a avaliação, a guarda e o acesso aos documentos sobre acervo, incluindo aquelas cujos objetos são relativos aos processos de aquisição, conservação, exposição, curadoria, entre outros” (HANNESCH; GRANATO, op.cit., p.8)

Para a arquivista Maria Celina Silva, os arquivos de museus possuem duas funções básicas: recolher e colecionar. A primeira refere-se ao arquivo institucional do museu, exercendo papel de arquivo permanente da instituição – recolhe os documentos produzidos e acumulados no exercício das atividades dos museus. O arquivo institucional, como pontua a autora, são responsáveis pelos documentos referentes às atividades-meio administrativas e atividades-fim, como pesquisa ou exposição. A implementação e gerenciamento de programa de gestão de documentos é responsabilidade do arquivo institucional. Já a função de colecionar está vinculada à aquisição de acervos arquivísticos e tem por missão atuar no planejamento da política de aquisição de documentos arquivísticos, em conformidade com a política dos documentos museológicos, de acordo com Silva.

A historiadora e arquivista Fernanda Monteiro em texto intitulado “A relação conceitual entre arquivos e centros de memória” analisa o Centro de Documentação e Memória Sindical da CUT com intuito de perceber se o CEDOC CUT, ainda que tenha denominação de centro de documentação, pode ser compreendido também como um arquivo. Nesse estudo, Monteiro traz uma questão de grande relevância para a presente pesquisa, na medida em que pontua outra problemática acerca da identificação de documentos arquivísticos, a saber, a dificuldade de várias instituições que se entendem como centros de memória de descolar a imagem dos arquivos como sendo restritamente guardas de documentos administrativos e

contábeis provenientes dos arquivos correntes da instituição, conforme a citação abaixo:

Os arquivos são frequentemente confundidos com locais de guarda de documentos administrativos e contábeis, portanto sem importância para a memória (...). O foco precisa estar nas atividades-fim (missão) de cada instituição, pois os centros de memória utilizam os chamados serviços de informação para o cumprimento de sua missão e nesse sentido os arquivos atuam como uma espécie de serviço de informação, em conjunto com atividades da biblioteca e de museu. (ARAUJO, 2015, p.7)

O debate realizado por Fernanda Monteiro acerca da definição de arquivo é aqui retomado e utilizado no sentido de relacionar arquivo à ideia de serviço de informação, com ênfase na função social dos arquivistas e dos arquivos, tendo em vista um serviço de informação centrado nos usuários.

Sobre o enfoque dado à missão, a pesquisadora Maria Celina Soares de Mello e Silva concorda com Monteiro. Em artigo intitulado “Arquivos históricos de Museus: o Arquivo de História da Ciência”, Silva busca entender a representação de arquivos dentro de uma instituição Museológica, abordando o Arquivo Institucional e Histórico do Museu de Astronomia e Ciências Afins. A autora ratifica a noção de que os documentos arquivísticos são produzidos por uma instituição para executar suas atividades e, complementa:

Seja qual for a instituição, de qualquer área, ela tem uma missão. Para executar tal missão, ela precisa executar uma série de atividades, tanto específicas da área fim, quanto de suporte da área administrativa, chamadas de atividade-meio. Para tal, produz documentos. Assim, esses documentos são testemunhos destas atividades, são a prova de que determinadas atividades foram executadas. Então, podemos dizer que o documento de arquivo é produzido e acumulado para a execução das atividades institucionais. (SILVA, 2008, p.61)

A partir dessa discussão bibliográfica, podemos perceber que, no que diz respeito aos acervos dos museus, é comum relacionar os documentos arquivísticos como aqueles gerados mediante o aspecto de colecionismo da instituição museológica, ou seja, os documentos (técnicos e administrativos) que são produzidos no desenvolvimento das coleções. Por essa razão, é recorrente a narrativa que ratifica a relevância dos arquivos de museus para o melhor entendimento da coleção, sua interpretação e comunicação.

Essa assertiva certamente faz parte da análise de alguns conjuntos documentais do Museu do Samba, entretanto, isso não se aplica aos documentos

audiovisuais do Programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Os depoimentos registrados dos sambistas também não compõem as coleções do Museu, ainda que entendamos que esses itens podem ser – como são – utilizados para fins vinculados a ações museais, tais como exposições, educação, entre outros, dialogando as diferentes áreas do conhecimento que integram a instituição.

As memórias orais dos sambistas registradas pelo Programa “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro” são aqui compreendidas como parte do arquivo institucional do museu, nos moldes da definição Przybyla e Carlin que identificam arquivos institucionais como “decorrentes das atividades inerentes às funções do museu, no sentido que são produzidos pelas distintas unidades técnico-administrativas e de pesquisa da instituição” (PRZYBYLA, 2004; CARLIN, 1999, apud. HANNESCH; GRANATO, op.cit., p.7). O trabalho voltado para salvaguarda de patrimônio imaterial, com enfoque no samba, é um dos principais direcionamentos da instituição. A coleta de depoimentos, como vimos, é parte integrante desse processo. Em outras palavras, a geração de fontes primárias orais do samba são documentos produzidos no decorrer das atividades do Museu do Samba para cumprimento de sua missão.

O trabalho com história oral como parte de suas funções nas áreas de acervo e pesquisa está intrinsicamente ligado à sua atuação enquanto museu que lida especialmente com patrimônio imaterial, diferente de museus mais tradicionais em que o enfoque se volta para o objeto. O patrimônio cultural de natureza imaterial está relacionado a práticas e domínios de vida social e, segundo a Convenção da UNESCO para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, manifesta-se nas tradições e expressões orais, nas técnicas artesanais tradicionais, nas expressões artísticas, em práticas sociais, rituais e eventos festivos, e nos conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo. Estas são expressões que passaram a ser fundamentais para identificação cultural dos povos a título de políticas públicas que, no Brasil, tem o IPHAN como principal órgão responsável.

Exemplos de bens imateriais registrados a nível nacional são o Frevo, a Capoeira, o Jongo no Sudeste, o Círio de Nazaré, o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, entre outros. O Livro de Registros que reconhece os patrimônios de

natureza imaterial no Brasil, divide-os em quatro categorias<sup>35</sup>: *Saberes*, para conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; *celebrações*, referente a rituais e festas que marcam religiosidade, vivência coletiva de um grupo social; *lugares*, para feiras, mercados, santuários e praças onde práticas culturais coletivas são reproduzidas ou concentradas e *Formas de expressão*, para as manifestações artísticas em geral.

De acordo com a museóloga Elizabete Mendonça e a pesquisadora Alice Sampaio, dos processos de patrimonialização de bens imateriais no Brasil, é possível citar alguns que resultaram em ações de cunho museológico, a saber: exposições museológicas (como no caso do Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, Arte Kusiwa, Ofício das Baianas do Acarajé, Jongo no Sudeste, Modo de Fazer Viola-de-Cocho, Bumba-meu-Boi do Maranhão e Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo), espaços expositivos ou museus já existentes que tiveram novos projetos museográficos (como Círio de Nazaré e Ofício das Baianas do Acarajé) e inclusive ações de repatriação de objetos museológicos, que estavam sob a guarda do Museu do Índio de Manaus. Tais objetos, referentes às cerimônias sagradas de povos indígenas (MENDONÇA; SAMPAIO, 2016).

Concordamos com as autoras quando apontam que das ações de viés museológico decorrentes do processo de patrimonialização, pode-se também citar a própria criação do Museu do Samba. Como analisamos no capítulo 1, a atuação do Centro Cultural Cartola como proponente da titulação das matrizes do samba carioca à patrimônio nacional e o desenvolvimento e reconhecimento do espaço enquanto centro de referência do samba no Rio de Janeiro foram alguns dos fatores determinantes para que se tornasse Museu do Samba. Acrescentamos a noção de que a mudança de Centro Cultural para Museu reside, dentre outras questões, na capacidade de, ao se posicionar como instituição museológica, trabalhar mais fortemente a memória do samba como vetor de inclusão, como forma de poder e de resistência. A geração de fontes primárias com histórias de vida do samba são grandes aliadas nessa meta.

---

<sup>35</sup> Cf. <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122> Acesso em: 12.10.2017.

Sendo o depoimento produto do presente em relação a um passado vivido, deve-se levar em conta o momento no qual o depoente narra sua trajetória. No tocante às memórias de sambistas, cabe reforçar que, por muito tempo, essas vozes – representativas de nossa ancestralidade africana, por excelência – foram marginalizadas e silenciadas, seja cultural, estética e/ou comercialmente, tendo em vista a conjuntura histórico-social brasileira.

O silêncio de determinadas memórias em detrimento de outras foi temática abordada por Pollak (1989). De acordo com o sociólogo, certas memórias que não se ancoram em alguns momentos sociopolíticos podem ganhar espaço em outros contextos, ocupando o campo social e questionando memórias oficiais. A memória entra em disputa. Aquelas que eram silenciadas passam a intervir na definição do consenso social. Essas memórias são em geral parte integrante de culturas minoritárias e marginalizadas, são *memórias subterrâneas* que muitas vezes permaneceram mudas, menos pelo esquecimento do que por “um trabalho de gestão da memória segundo as possibilidades de comunicação”. O Museu do Samba, por meio do programa Memória das Matrizes do Samba no Rio Janeiro, visa contribuir para que essas vozes do samba tenham lugar de escuta e ocupem seus espaços.

Essa busca pelo direito à memória do samba (de seus detentores e matrizes) como forma de luta do Museu do Samba está na esteira daquilo que Pierre Nora chama de “emergência da memória”, vivenciada há quase trinta anos no mundo inteiro. Nora ressalta que essa emergência provém de uma profunda mudança – mesmo uma revolução – cujos grupos étnicos e sociais têm passado quanto ao “relacionamento tradicional que tem mantido com seu passado”. Para Nora, essa transformação pode ser vista em diferentes e múltiplas formas, tais como:

Uma crítica das versões oficiais da História; a recuperação dos traços de um passado que foi obliterado ou confiscado; o culto às “raízes”, (...) uma proliferação de museus; (...) renovação do apego àquilo que em inglês é chamado de *heritage* e em francês *patrimoine*; a regulamentação judicial do passado. Qualquer que seja a combinação desses elementos, é como uma onda de recordação que se espalhou através do mundo e que, em toda parte, liga firmemente a lealdade ao passado – real ou imaginário – e a sensação de pertencimento, consciência coletiva e autoconsciência. Memória e identidade. (NORA, 2009, p.6)



A metodologia de história oral privilegia ações nesse sentido; no caso do samba principalmente, pela marca da oralidade nessa forma de expressão. O passado lembrado (a representação seletiva do vivido) nunca é aquele de um indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto social, familiar e nacional, o que acarretou na sugestão de Halbwachs (1990) ao afirmar que toda memória é coletiva.

Sendo assim, podemos afirmar que os registros orais gerados pelo programa não se restringem a documentos arquivísticos da memória institucional do museu, mas são também documentos permanentes para a memória do samba. Ao mesmo tempo que a produção desses documentos refletem as atividades, as funcionalidades do equipamento cultural, sendo aquela atuação da instituição representada no documento, que, a seu modo, pode comprovar essas ações realizadas, são também documentos preservados em caráter definitivo em função de seu valor<sup>36</sup> para o samba, são arquivos permanentes da memória e da história do samba.

Dessa maneira, o caso do Museu do Samba, quando registra histórias orais para salvaguardar um patrimônio imaterial, problematiza a assertiva de um documento de arquivo criado sem pretensão de gerar documento histórico, ainda que concordemos que esses registros têm estreita relação com a atividade que o originou, sendo cumpridor daquele objetivo institucional, o que nos fez compreendê-los como integrante do arquivo institucional do museu. Essa não-pretensão do documento arquivístico pode ser visualizada no texto de Maria Celina Soares de Mello e Silva, ao analisar os documentos do MAST. Silva afirma:

O documento de arquivo está muito ligado ao valor de prova, ao valor fiscal e legal. E, num segundo momento, ao valor histórico. Quando ele é criado, é feito para cumprir um objetivo imediato. Se daqui há 10 ou 100 anos ele vai adquirir um valor histórico, isto é um valor a ser atribuído, mas ele não se propõe a isto quando é criado. O documento de arquivo guarda estreita relação com a atividade que lhe deu origem, formando com ela uma unidade. (SILVA, op.cit. p.61)

A intenção do Museu do Samba, por meio desse programa, é gerar documentos históricos, a partir da percepção de existirem possíveis lacunas documentais no país que contemplem sua ancestralidade africana e, por

---

<sup>36</sup> Definição de arquivo permanente pelo Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, ARQUIVO NACIONAL (2005).

consequente, o samba. Essas lacunas são decorrentes da ideia de uma “memória nacional” que secularmente foi construída privilegiando narrativas do ponto de vista dos dominantes. O que se valoriza, então, são as memórias questionadoras dessa ordem, priorizando, portanto, aquilo que Nora (2009) aponta como “a História daqueles que não tinham nenhum direito à História”.

Há pretensão por parte da instituição, ao produzir esses documentos, de intervir no discurso histórico, entendendo o potencial do arquivo e do conhecimento construído a partir do arquivo, como elementar para o questionamento de narrativas oficiais. Os arquivos são tidos, nesse sentido, como ferramentas de justiça social, instrumento de poder, promoção de cidadania e de reivindicação de direitos e de espaço na escrita da História. Busca-se contribuir para que as histórias do samba façam parte, por exemplo, de livros escolares, para que personalidades sambistas sejam reconhecidas a nível nacional pela sua contribuição na cultura brasileira ou quaisquer outras intervenções que se expressam na missão institucional do Museu voltada para o reconhecimento do que é ser brasileiro através da história do samba, empoderamento de seus agentes e valorização de nossa ancestralidade africana.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Documentos arquivísticos institucionais ou parte das coleções do Museu do Samba? A presente pesquisa buscou entender como um dos conjuntos documentais mais representativos do Museu do Samba, tendo em vista sua missão e relação com bem imaterial patrimonializado, não pode ser identificado como itens da coleção, a partir do olhar arquivístico. Como vimos, o ato de colecionar é tradição dos museus, são as coleções as principais norteadoras dessas instituições. Contudo, os documentos audiovisuais do Programa Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro fazem parte do acervo arquivístico do Museu do Samba como documentos permanentes da memória da instituição e também para a memória do samba com vistas à salvaguarda desse patrimônio imaterial. A análise detalhada sobre o histórico, a constituição dos acervos e o perfil vocacional da instituição foi elementar para o estabelecimento dessa assertiva, à luz da arquivística.

O estudo do caso aqui abordado ratifica a relevância de abordagens interdisciplinares no que diz respeito à Arquivologia e às diferentes esferas do conhecimento afins. Debruçar-se sobre os distanciamentos e convergências entre Museus e Arquivos contribui fortemente para identificar os documentos arquivísticos de uma instituição museológica, questão central de nosso trabalho. Essa identificação não implica a segmentação ou desarticulação entre documentos museológicos e arquivísticos. Pelo contrário, identificá-los possibilita grande ganho na implementação da gestão dos acervos e na consecução das funções museais.

Na gestão dos acervos, vale retomar a questão da proveniência levantada por Belloto (2004) quando define fundo e reforça que os documentos de arquivo não devem ser mesclados com documentos de outro conjunto, gerados por outra instituição, ainda que este lhe seja afim, por quaisquer razões. Nesse sentido, identificar os documentos audiovisuais do programa Memória das Matrizes como arquivos não significa classificar outros acervos incorporados à instituição no âmbito desse programa como documentos arquivísticos do Museu do Samba. Referimo-nos aos objetos pessoais que sambistas doam para o acervo do museu no dia da gravação do seu depoimento. Para esses casos, sugerimos seguir uma das

recomendações Fraiz (2005), autora aqui mencionada sobre estudo de coleções. Para Fraiz, faz-se necessário realizar contextualização adequada, típica da abordagem arquivística, nos instrumentos de pesquisa dos itens da coleção de modo a demonstrar o contexto de entrada dos objetos, o que poderia ser seguido no tratamento técnico das doações dos sambistas depoentes.

Os documentos museológicos e arquivísticos dialogam, integram a mesma instituição e seus usos podem contemplar fins similares dentro do museu. Mesmo não sendo parte integrante das coleções, é possível utilizar os depoimentos dos sambistas como fontes de pesquisa para projeto museográfico de exposição e também serem expostos como acervo audiovisual nas mostras e exposições, bem como inseridos em praticamente todas as ações do seu programa educativo. São estes, exemplos que contemplam as duas mais visíveis atividades dos museus: educação e exposição. As histórias de vida do samba registradas no arquivo do museu são fontes fundamentais para que a comunicação com os públicos englobe a vivência, as representações, as práticas, as variadas formas de se expressar do sambista, ou seja, as marcas de um patrimônio imaterial.

Essa pesquisa faz parte do debate em que se desconstrói o lugar do arquivo e dos arquivistas como guardiões imparciais dos conjuntos documentais. A discussão que relaciona memória, arquivo e sociedade são elementares, nesse sentido. Em meio a um momento de “emergência de memória”, “retórica de perdas” na cena social, os usos do arquivo tendem a se ampliar. Uma das vertentes disso é, como vimos, a atuação de grupos secularmente posicionados a largo da historiografia oficial que agem no sentido de promover a valorização de suas memórias, o reconhecimento de suas contribuições sócio-culturais, as reinterpretações de passados e reivindicam seus direitos.

Patrimônio imaterial, história oral, memória, poder, identidade, arquivo e suas funções sociais são alguns dos eixos temáticos marcantes nessa pesquisa, que podem reverberar em outros tantos estudos, necessários para maior aprofundamento na Arquivística de temas presentes e, ao mesmo tempo, representativos dos desafios ao lidar com acervos na contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

\_\_\_\_\_. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 1987.

ARANTES, Antônio Augusto. Patrimônio imaterial e referências culturais. **Tempo brasileiro**, Rio de Janeiro, n.147, out./dez. 2001.

ARAUJO, Fernanda da Costa Monteiro. A relação conceitual entre arquivos e centros de memória. **Ágora**, Florianópolis, v.25, n.50, p.5-18, jan./jun. 2015.

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval**: seis milênios de história. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos Permanentes**: Tratamento Documental. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRASIL, Arquivo Nacional. **Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

BRASIL. 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](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm)>. Acesso em: 16.05.2017.

BRASIL, Lei 8.159 de 8 de janeiro de 1991 – Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências.

CARVALHO, Amanda. **As especificidades dos arquivos pessoais**: uma proposta de organização do acervo do engenheiro Mauro Thibau. 46f. Trabalho de Conclusão de Curso – Escola de Arquivologia, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.

COOK, Terry. Arquivos Pessoais e Arquivos Institucionais. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.11, n.21, p.129-149,1998.

\_\_\_\_\_. **O conceito de fundo arquivístico**: teoria, descrição e proveniência na era pós-custodial. Tradução: Silvia Ninita de Moura Estevão e Vitor Manoel Marques da Fonseca. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2017.

DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François (editores). **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.

DODD, Jocelyn; SANDELL, Richard. **Including Museums: perspectives on museums, galleries and social inclusion**. Leicester, UK: RCMG, 2001.

FIGUEIREDO, Nice Menezes de. **Estudo de Usos e Usuários da Informação**. Brasília: IBICT, 1994.

FONSECA, Maria Odila. **Arquivologia e Ciência da Informação**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

FRAIZ, Priscila. **Coleções em Arquivos, Museus e Bibliotecas**: uma abordagem arquivística. 101f. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2005.

FRANCO, Maria Ignez Mantovani. Museus: Engajamento e colaboração. **Cadernos de Sociomuseologia**, vol. 47, n.3, p.29-42, 2014.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

IPHAN; CCC. **Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Brasília, DF: Iphan, 2014.

GRANATO, Marcus; SANTOS Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia N.M. **Documentação em Museus/Museus de Astronomia e Ciências Afins**. Rio de Janeiro: MAST, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HANNESCH, Ozana; GRANATO, Marcus. Acervos Arquivísticos em Museus: Patrimônio a ser preservado. In: **XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, 2013.

HEYMANN, Luciana. **De "arquivo pessoal" a "patrimônio nacional": reflexões acerca da produção de "legados"**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2005, p. 1-10.

KHOURY, Yara Aun. Documentos orais: da produção à preservação, uma inquietação presente. In: I Encontro de Documentação oral do Mercosul. **Anais do IV Congresso de Arquivologia do Mercosul**, 2005.

LOPES, José S. L. **O samba na realidade**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

MACHADO, Célia. Museus e Vizinhança - o desafio de partilhar território. **Ensaios e Práticas em Museologia**. Porto, Departamento de Ciência e Técnicas do Património da FLUP, v.2., p.70-91, 2012.

MARTINS, Thais Tavares. **Um programa de gestão de documentos para o Museu do Índio**. 141f. Produto técnico-científico – Programa de Pós-graduação em Gestão de Documentos e Arquivos, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016.

MENDONÇA, Elizabete; SAMPAIO, Alice. Patrimônio Imaterial e Museus: Reflexões sobre processos de patrimonialização e de musealização vinculados às políticas culturais. **Samba em Revista**. Rio de Janeiro, Museu do Samba, n.8, p.20-25, 2016.

NOGUEIRA, Nilcemar. **O Centro Cultural Cartola e o processo de patrimonialização do Samba Carioca**. 253f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – UERJ, 2015.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p.7-28, dez. 1993. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>>. Acesso em 19 mar. 2013.

\_\_\_\_\_. Memória: da liberdade à tirania. **MUSAS**. Revista Brasileira de Museus e Museologia. Rio de Janeiro: IBRAM, n. 4, p.6-10, 2009.

OLIVEIRA, Vanessa Alves de. **Projeto Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Procedimentos de Musealização para a Salvaguarda do Samba Carioca**. 57f. Trabalho de Conclusão de Curso, Escola de Museologia, UNIRIO, 2016.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

PLANO Diretor do Museu do Samba. Rio de Janeiro: Museu do Samba, Much | Mídia e Cultura, 2017.

SILVA, Maria Celina. Arquivos históricos de Museus: o Arquivo de História da Ciência. In: GRANATO, Marcus; SANTOS Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria

Lucia N.M (Org.). **Documentação em Museus/Museus de Astronomia e Ciências Afins**. Rio de Janeiro: MAST, 2008, p.59-68.

\_\_\_\_\_. Arquivos de Museus: características e funções. **Museologia e interdisciplinaridade**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p.35-47, mai./jun. 2013.

THOMASSEM, THEO. Uma primeira introdução à Arquivologia. **Arquivo & Administração**, v.5, n.1, p. 5-16, jan/jun 2006.

VALENÇA, Rachel. Pontão de Memória do Samba Carioca. **Samba em Revista**. Rio de Janeiro, Centro Cultural Cartola, Ano 1, n.2, 2009.

UNESCO. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial”. In; IPHAN. **Cartas Patrimoniais**. Edições do Patrimônio. 3. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004, p. 371-390.

WYTHE, Deborah (Editor). **Museum archives**: an introduction. Chicago: Society of American Archivists, 2004.

## **FONTES EM ACERVO**

### Acervo Museu do Samba:

BRANDÃO, Leci. Depoimento concedido ao Projeto “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro” no Museu do Samba. Rio de Janeiro, em 02.06. 2017.

CASTRO, Raymundo de. Depoimento concedido ao Projeto “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro” no Centro Cultural Cartola. Rio de Janeiro, em 10.12.2014.

ESTATUTO Social do Centro Cultural Cartola. Rio de Janeiro, 12 de maio de 2007.

ESTATUTO Social do Museu do Samba. Rio de Janeiro, 16 de abril de 2016.

JUNIOR RIBEIRO, Ciro. Depoimento concedido ao Projeto “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro” no Centro Cultural Cartola. Rio de Janeiro, em 19.05. 2015.

LARA, Ivone. Depoimento concedido ao Projeto “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro” no Centro Cultural Cartola. Rio de Janeiro, em 15.12.2010.

NASCIMENTO, Ubirajara Felix. Depoimento concedido ao Projeto “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro” no Museu do Samba. Rio de Janeiro, em 01.12. 2015.



OLIVEIRA, José (Zeca da Cuica). Depoimento concedido ao Projeto “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro” no Centro Cultural Cartola. Rio de Janeiro, em 31.01. 2009.

PROJETO Plano de Atividades Museu do Samba no Centro Cultural Cartola. Projeto contemplado pela chamada pública nº 15/2012, da Secretaria de Estado de Cultura do RJ.

PROJETO Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro (com Petrobras, 2014)

PROJETO Mulheres ao Tambor (com Secretaria Especial de Política paras as Mulheres/SPM, 2007)

VENTAPANE, Analimar. Depoimento concedido ao Projeto “Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro” no Centro Cultural Cartola. Rio de Janeiro, em 21.07. 2014.