

Coleções e educação patrimonial: da formalidade à informalidade das experiências colecionistas contemporâneas¹

José Rogério Lopes²

Resumo

A exposição discute as demandas emergentes das políticas de diversidade cultural e seus desdobramentos nos processos de patrimonialização cultural, buscando evidenciar a correspondência estabelecida entre esses processos e as práticas informais de educação patrimonial de colecionadores não institucionalizados. Neste contexto, descreve-se três frames colecionistas, de forma a evidenciar que o colecionismo contemporâneo configura projetos de educação patrimonial articulados em torno da biografia dos indivíduos, de performances relacionais e compromissos identitários, como mapas de orientação social. Palavras-chave: Diversidade cultural, colecionismo, arquivos privados, educação patrimonial.

Introdução

O interesse acadêmico pelas coleções e práticas de colecionismo tem se acentuado nas últimas duas décadas, em decorrência das políticas de diversidade cultural. Desde a promulgação da Declaração Universal sobre Diversidade Cultural (UNESCO, 2001), uma série de demandas de atores coletivos tem emergido na esfera pública, produzindo um reordenamento das políticas culturais. Uma vez que tais demandas geralmente têm se assentado em trajetórias sociais e históricas constituintes de processos de marcação identitária desses atores, sobretudo os processos de patrimonialização cultural foram afetados. E desde essa perspectiva, Abreu (2015) já evidenciou que vem se produzindo na sociedade brasileira uma patrimonialização das diferenças, em correspondência com a emergência de novos sujeitos de direito coletivo.

A trajetória dessas demandas, porém, se inscreve em um movimento societário anterior à Declaração da UNESCO e se anunciava já na década que a antecedeu. Nesse contexto, Canclini (1997) analisou a emergência dessas demandas nas incertezas sociais vividas como sentido e valor da modernidade, sugerindo que elas resultavam, sobretudo, dos “cruzamentos sócio-culturais em que o tradicional e o moderno se mesclam” (CANCLINI, 1997, p. 14). Ao analisar as concepções de artista e de cultura fundadas no modernismo (e na modernidade), e suas mudanças em decorrência da evolução dos

¹ O autor agradece ao CNPq o financiamento da pesquisa cujos dados parciais são aqui analisados.

² Doutor em Ciências Sociais (PUC-SP), Professor dos PPGs em Ciências Sociais da UNISINOS e em Desenvolvimento Regional da UFT. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

mesmos em envolvimento com o mercado moderno, o autor descreveu e analisou a emergência dos museus e das coleções contemporâneas como projetos que redefinem a modernidade e, por conseguinte, as definições e os lugares do culto, do popular e do massivo, que se misturam. Para o autor, nesse quadro de análise, as ciências sociais devem ser nômades e circular “pelas escadarias que comunicam estes lugares” (CANCLINI, 1997, p. 15). Assim, desde a emergência das concepções de coleções contemporâneas, o estudo da heterogeneidade cultural³ poderia esclarecer a convivência de formas democráticas com os modelos arcaicos de poder e suas transações. À medida que os universos culturais confluíam para a expressão de seus criadores, as disciplinas que estudavam estes universos também confluíram entre si, fazendo com que “suas operações se nos apresentem quase sempre como construções culturais multicondicionadas por atores que transcendem o artístico ou simbólico” (CANCLINI, 1997, p. 18). As explicações acerca da cultura devem ser, assim, procuradas nas mediações construídas pelos sujeitos, ao interior dos universos culturais, e nas interpretações propostas pelos que as estudam e as apresentam institucionalmente.

Ora, os registros diversos descritos por Canclini (1997) apontam para o desvanecimento das classificações que distinguem as experiências e produções cultas das populares, e ambas, das massivas, na sociedade ocidental, configurando um panorama contemporâneo de agonia das coleções que legitimam ideologias nacionais, ou que conformam a identidade legitimadora de uma imagem de nação, segundo Castells (2002). Os registros coletivos da experiência social (materiais e imateriais), sobretudo a partir de elaborações coletivas que evidenciam os hibridismos que configuram uma “heterogeneidade multitemporal” das culturas contemporâneas, explicitam cada vez mais que elas se caracterizam nas e pelas fronteiras que estabelecem entre si, pelas relações e interações tecidas nas artes, nos artesanatos, nas produções fílmicas, videográficas ou musicais, como elaborações narrativas de coletividades, comunidades ou povos, que se tornam intercambiáveis.

Paradoxalmente, tais registros expõem um fenômeno que se dialetiza na experiência contemporânea: por um lado, os intercâmbios das coleções especializadas da

³ Ao analisar o modernismo e os movimentos modernistas, na América Latina, Canclini aborda a heterogeneidade cultural como resultante das tensões entre o projeto emancipador da modernidade, que definiu o campo artístico como o da criatividade autônoma na elaboração e legitimação de uma estética hegemônica, e os processos de modernização que resultaram em apropriações desiguais da produção e circulação de bens culturais, que passaram a ser administrados por atores exógenos ao campo artístico e “se regem por implicações extra-estéticas” (CANCLINI, 1997, p. 92).

modernidade evidenciam a mistura entre cultura culta, popular e massiva, e a dissociação dessas culturas em relação com suas origens territoriais, coletivas ou simbólicas⁴; por outro, as hibridações produzidas nesse processo, ao mesclar dimensões comunitárias, étnicas, nacionais e globais, possibilitam que as próprias coleções inovem em composição, hierarquias e modas, ou em cruzamentos sincrônicos e diacrônicos da experiência individual ou coletiva (CARLAN, FUNARI, 2010; ECKERT, 2009⁵;) em geral mediatizados pelas tecnologias de reprodução acessíveis aos colecionadores, fazendo emergir novas concepções de repertórios coletivos, e relativizando concepções de originalidade, ancestralidade, autenticidade, memória e identidade.

E embora esse fenômeno motive uma desconstrução dos essencialismos culturais e coletivos que subsidiaram as ideologias nacionais, segundo Herzfeld (2008, p. 16), ele está longe, ainda, de romper com as hierarquias que regem as classificações das mentalidades colecionistas, na experiência social. O que os estudos antropológicos contemporâneos têm evidenciado é que tais hierarquias perdem sua orientação simétrica, funcional e mantenedora da coesão das coletividades tradicionais, em proveito de assimetrias diversas estabelecidas pelo acesso de sujeitos e coletividades às tecnologias de produção e reprodução audiovisuais, utilizadas para difundir os encontros e os processos comunicativos que os mesmos produzem e distribuem acerca de seus bens culturais.

Especificamente, destaco três abordagens que têm sido relevantes para os estudos contemporâneos no campo interdisciplinar de análise sobre o fenômeno em pauta.

A primeira refere-se aos agenciamentos e mudanças operadas por atores diversos da cena cultural brasileira, que buscam imprimir os registros de suas experiências pessoais de colecionadores dos mais distintos e inusitados objetos na configuração de bens

⁴ Canclini (1997, p. 287-288) considera que que esses intercâmbios se tornaram possíveis porque novos recursos tecnológicos implicaram mudanças culturais que resultam de suas inovações formais, uma vez que seus signos finais dependem da utilização operada pelos atores diversos. Assim, ao decomporem as coleções rígidas que separavam o culto, o popular e o massivo, os atores desqualificam as desigualdades promovidas pela separação, mas, provavelmente, acentuam as desigualdades entre países centrais e periféricos, em função das condições de inovação e de uso desses potenciais, o que pode levar a explicar “como a dinâmica própria do desenvolvimento tecnológico remodela a sociedade, coincide com movimentos sociais ou os contradiz (p. 287). Assim, o descolecionamento operado pelas novas tecnologias, como o vídeo e o computador, por exemplo, desloca o campo de questionamentos acerca das “ordens que sistematizam as relações materiais e simbólicas entre os grupos” (p. 288), devido às suas utilizações contraditórias e híbridas. A segunda característica analisada por Canclini é o processo de desterritorialização, que ele define seguindo os processos de “perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais”, simultaneamente a certas “relocalizações territoriais relativas e parciais de velhas e novas produções simbólicas” (p. 288).

⁵ O caráter desse entrecruzamento leva Eckert (2009, p. 93) a propor uma “etnografia da duração” dos acontecimentos, nos estudos de antropologia urbana.

culturais e patrimônios (LOPES, 2015, 2010; SANTOS, 2012). Organizando-se sobre essa nova orientação assimétrica das hierarquias que regem as classificações das mentalidades colecionistas, tais agenciamentos têm afetado o escopo dos dispositivos institucionais das políticas culturais. Sobretudo, tais agenciamentos invertem a lógica incrementalista dos processos de patrimonialização dos bens culturais/coletivos (de “imposição” de identidades), em proveito de um movimento *bottom-up*, processando novas lógicas de outorgamento de bens, direitos e títulos patrimoniais, reivindicados por uma miríade de implementadores individuais e coletivos.

A segunda pressupõe que tal inversão dos processos de patrimonialização implicou em transformações do caráter de memorialização, ancestralidade e identidade de coletividades diversas, que buscam reconhecimento e direitos, difundindo narrativas identitárias próprias que confrontam com as políticas culturais institucionais que se projetam sobre as mesmas, produzindo um campo de conflitos em torno de políticas de identidade e patrimonialização culturais (ABREU, 2015; PINTO, 2011; ROCHA, 2003).

A terceira afeta sobremaneira as elaborações metodológicas e epistemológicas das produções acadêmicas, evidenciando as transformações operadas nos registros etnográficos das memórias coletivas em contextos urbanos (ROCHA, 2009), ora latentes, ora manifestas, que têm gerado um repertório patrimonial-antropológico que ainda está em sistematização.

No centro dessas proposições encontra-se o debate sobre a tensão entre autonomia e heteronomia na definição da relevância social das escolhas patrimoniais e das memórias coletivas que tais escolhas legitimam e reproduzem, nas coleções contemporâneas. Trata-se, aqui, segundo Herzfeld (2008, p. 10) da configuração de uma “política de significância na qual muita coisa depende do que se considera importante e do que é relegado ao limbo do ‘meramente’”.

Pensando desde a amplitude sugerida por tais perspectivas complementares, a proposta desse texto busca explorar o potencial heurístico da concepção de “mapas de orientação social” (VELHO, 1987), como concepção que permite objetivar a correspondência entre as práticas privadas de colecionismo e os processos de patrimonialização, através da análise situacional de alguns frames colecionistas. Trata-se de evidenciar a potencialização dos projetos individuais e coletivos de colecionadores contemporâneos para a ressignificação dos processos de patrimonialização cultural, através do reconhecimento de agenciamentos de atores locais e seus desdobramentos na efetivação desses processos, sobretudo, como práticas de educação patrimonial.

Três frames colecionistas

Aqui, pretendo expor os agenciamentos que colecionadores privados operam de suas coleções entre processos informais e formais de educação patrimonial, considerando que a concepção de educação patrimonial e suas implicações societárias permitem discutir as experiências individuais e sociais de colecionismo, como “mapas de orientação social” (VELHO, 1987).

No escopo desses mapas, as coleções objetivam registros de trajetórias individuais, familiares, comunitárias ou de objetos sociais, que ora se configuram em coleções institucionalizadas, ou formais (CANCLINI, 1997), ora se enformam nas experiências e agenciamentos de indivíduos e grupos, singularizando interações situacionais entre os humanos e seu mundo ou cultura material (KOPYTOFF, 2008).

O primeiro frame⁶ configura-se em torno do projeto de Antônio Domingo (sêo Nenê Curinga), 82 anos, metalúrgico aposentado da fábrica da Ford de Taubaté, SP, residente em São Luiz do Paraitinga, SP, e colecionador de cartazes de filmes e recortes de revistas e jornais, além de fotografias antigas da sua cidade. Chegou-se ao colecionador pela indicação de moradores da cidade, quando indagados sobre a pessoa que mantinha e atualizava um quadro de informações que existe em uma das ruas centrais, onde o mesmo expõe regularmente vários objetos de sua coleção.

Sêo Nenê começou a colecionar objetos aos nove anos, quando ajudava no Cinema da cidade, motivado pelas imagens de artistas em cartazes de filmes:

Nove anos sim. Eu estava na escola e ajudava no cinema. Naquele tempo a propaganda do filme era com cartazes, em um quadro na parede de fora; por exemplo, Cine São Luiz, que é no Banco do Brasil ali, Cine São Luiz apresenta no próximo sábado “O vale dos desaparecidos”, e seguia o nome do artista. E no próprio cinema, para fazer propaganda, vinha uma foto bonita, desse tamanho assim (pega a cópia de uma fotografia em cima da escrivaninha para mostrar), mas foto mesmo, de lá, lá de Hollywood. Então, dava para apreciar várias cenas do filme. Então, de vez em quando o homem dava uma para a gente. Tirone Power, Glenn Ford, Rita Hayworth. Então eu comecei a guardar. E eu ajudava o rapaz lá, mas não ganhava nada, mas ajudava. Eu pregava as fotos lá e coisa e tal, e sempre sobrava alguma coisa. Mas só depois que extraviou uma e então eu pegava. E desde isso eu fui animando. Daí foi aparecendo coisa, principalmente de São Luiz. Eu achei, eu guardo.

⁶ Os frames descritos aqui foram elaborados sobre casos investigados no projeto “Colecionismo, agenciamentos coletivos e patrimônios culturais”, coordenado pelo autor, entre 2012 e 2014.

A motivação inicial projetada nos cartazes de cinema, associada ao modelo de exposição das mesmas em um quadro, formaram uma referência de ação para o colecionador. Desde as primeiras fotos e cartazes que guardou, são Nenê nunca mais parou de colecionar imagens produzidas pela indústria cultural. E o fato de crescer em uma pequena cidade de casarões imperiais, localizada no alto da Serra do Mar (cone leste do estado de São Paulo) e relativamente isolada dos fluxos de modernização, gerou uma crescente atribuição de valor à sua coleção, embora ela aumentasse pouco, pela dificuldade de acesso àquelas produções.

Quando ingressa como trabalhador na Ford de Taubaté, em 1962, a cidade tornava-se um centro urbano em pleno processo de modernização. Nesse contexto, são Nenê acessou um volume bem maior de produções para sua coleção. Todavia, seu interesse colecionista ainda se vinculava ao contexto histórico da cidade de sua infância, cujos referentes de identidade coletiva regularmente explicitavam traços do passado.

E fui mudando. Mas sempre guardando. Porque qualquer coisa, se eu achar uma revista na rua, às vezes eu pego no lixo. Vou ali no lixo e vejo uma revista. Então dou uma folheada nela. Porque geralmente estas revistas de agora também têm o passado lá. Passa a foto de 1900 e não sei quando, meio amarelinha, eu vou e já recorto e trago para cá.

O passado tornou-se uma referência pela qual são Nenê seleciona materiais para sua coleção, chegando mesmo a definir-se como arquivista e à sua coleção como arquivo: “Eu arquivo essas coisas, essa é minha atividade. Esses arquivos trazem coisas do passado que marcaram datas importantes e pessoas importantes. Coisas para serem lembradas”.

Todo o material colecionado era guardado em pastas e caixas, na sua casa, um sobrado localizado na rua atrás da Igreja Matriz da cidade de São Luiz do Paraitinga. Durante o período de metalúrgico, são Nenê tinha pouco tempo livre para dedicar-se a organizar a coleção, porém, manteve relações com outros colecionadores e circulava por contextos de exposição e trocas de objetos colecionáveis.

Eu passei o tempo inteiro trabalhando e não tinha tempo. Inclusive, quando estava na Ford, eu tenho esse amigo que me emprestou essas fotos, esse foi um grande colecionador. E ainda é. O Vicente Toledo. Esse tem! Esse chegou a ter quase tudo, três ou cinco mil. Cada nota de não sei de onde lá. Mas ele é caprichado mesmo! E ainda é. E se você for na Breganha⁷, em Taubaté, domingo, vai encontrar muito disso, porque na Breganha tem os lugares que vendem isso aí.

⁷ Breganha é o nome popular dado à Feira da Barganha, uma feira tradicional que acontece aos domingos, desde início do século XX, na cidade de Taubaté, SP. Essa feira era originalmente realizada na praça da Igreja Matriz, depois das missas, pelos migrantes rurais que se mudaram para a cidade e ali trocavam objetos diversos. Para a realização de uma reforma da praça, ela foi deslocada para o entorno do Mercado Municipal, na primeira metade do século. Essa feira de trocas, durante décadas, ficou conhecida pela venda

Após a aposentadoria, em 1992, sêo Nenê retornou para São Luiz do Paraitinga e passou a trabalhar com reformas de casas, como pequeno empresário. Também passou a dedicar mais tempo à sua coleção e começou a sistematizar os materiais. A sala de entrada da sua casa tornou-se o escritório no qual o empresário atende seus clientes e o colecionador sistematiza e arquiva seus materiais.

No retorno à sua cidade natal, sêo Nenê começa a relacionar-se com agentes culturais emergentes⁸ e sua coleção passa a ser reconhecida como relevante pelos mesmos. Influenciado pelas mudanças que acontecem na cidade, o colecionador instala um quadro na parede externa do banheiro público localizado em uma rua central, e ali passa a expor os materiais de sua coleção. Antes, porém, já havia ensaiado essa estratégia na fábrica em que trabalhou, reproduzindo o quadro de informações como expressão de um modelo que apreendeu em sua experiência de infância no cinema.

Aquele quadro que tem lá fui eu quem colocou na Ford. Falei com o meu chefe, ele disse para pôr no refeitório. Então eu pus lá: NEGÓCIO E OPORTUNIDADE. Porque as pessoas queriam vender motos, porque sempre se vendia moto e chácara. Então podia oferecer ali com um impresso próprio. E outro eram as festas, porque lá tinha muito bar. Então, festa no bar, de São Sebastião, domingo. Convidando também os funcionários. Então conversei com o meu chefe, ele disse “beleza, pode contar comigo, o que você precisar aí”. Primeira coisa, já mandou fazer o quadro. Então fui ver o tamanho. Mas depois eu vim de lá, me aposentei, daí eu peguei e falei, eu vou fazer a mesma coisa aqui. Um amigo aí era candidato a prefeito, em 1993, daí eu falei com ele e então disse-me “pode mandar fazer”. Mandei fazer, coloquei lá.

A experiência do quadro ganha repercussão entre a população e sêo Nenê passa a organizar as exposições dos materiais colecionados, segundo datas que considera como registros relevantes.

Todas são. Eu defendo todas mesmo. Sabe por que? Por causa do dia. Porque eu tenho lá um livro, que tem o dia primeiro, dia não sei do quê. Porque tem dia 14, é dia de tal coisa. Tem dia que tem três ou quatro coisas comemorando. Já viu? Três ou quatro coisas. Para guardar as datas, tem tempo que eu faço diário também. Desde 1980 eu faço diário. Hoje vocês vão entrar no meu diário.

de diversos objetos antigos. Atualmente, as antiguidades tornaram-se raras na Feira, que foi ocupada, desde a década de 1980, por vendedores de roupas usadas e aparelhos eletrônicos. Até a década de 1990, era comum encontrar na feira grupos de colecionadores de moedas, selos e discos de vinil realizando transações.

⁸ A cidade de São Luiz do Paraitinga tem o maior conjunto de casarões imperiais do estado de São Paulo, o que lhe rendeu o registro de Patrimônio Histórico do Estado, em 1982, de Estância Turística, em 2002, e de Patrimônio Cultural Nacional, pelo IPHAN, em 2010. Esse patrimônio é complementado pela realização de manifestações tradicionais como o Carnaval de Marchinhas, a Semana Santa, a Festa do Divino Espírito Santo e outras, inscritas no Calendário Cultural do estado e do país, desde a década de 1990. Na década de 2000, vários projetos de agentes culturais locais foram selecionados no Programa Cultura Viva, do MinC, instalando-se Pontos de Cultura que consolidaram um cenário cultural dinâmico.

Essa lógica de exposição implica em renovação constante dos materiais que são selecionados.

Os quadros que o senhor monta ficam quanto tempo lá?

Nenê Curinga: Uma semana. De quinta a quinta. Você vê, eu já estou preparando aí. Porque não dá para enjoar muito e não dá para ir muito rápido. Tem gente que vem da roça para ver, os meus amigos. Terça ou quarta eu estou lá. Já trocou? Já, já troquei. Toda a quinta feira eu estou lá, eu gosto. Porque às vezes eu ponho o pai deles também. Fazendeiro velho aí, que a gente tenha essa foto, mesmo a fazenda a gente tem, né. A gente tem fotos daquelas fazendas do pai deles, do avô deles. Então a gente coloca aí e eles ficam um tempo ali, olhando e coisa e tal.

O pessoal da cidade comenta com o senhor as coisas expostas?

Nenê Curinga: Comenta. Comenta e discute. Ah, é uma farra. Sabe por que? Porque devido ao auto teor de inteligência de enganação, que quando não sei a data de uma foto, então, eu calculo. Devido a minha idade, eu tenho 80 anos. O meu irmão tem 85. De doze irmãos, só tem nós dois. Só que ele mora em Taubaté, só vem no final de semana aqui. É um delegado aposentado. Então, quando eu não sei eu pergunto para ele. E quando nós dois não sabemos, nós chutamos. Porque pela foto, se a pessoa está aí ainda, agora velho, nós calculamos. De 1900 nós calculamos a data. Porque vem um garotinho, como nós assim, pô, nós estamos com 80 anos, nessa época devia ter tanto. Nós fazemos as contas lá e colocamos 1948, 49. Ou então já coloca, DÉCADA DE 40. Pronto, já ganhamos, cria uma referência.

Após vinte e três anos organizando exposições de fotos e recortes de revistas da coleção em seu quadro, são Nenê adquiriu uma distinção local, sendo identificado como um animador cultural pelos agentes culturais da cidade. Alguns desses agentes, inclusive, estão digitalizando seções específicas da sua coleção e constituindo bancos de dados para suas ações⁹. E seguindo a orientação de disponibilizar generosamente sua coleção para esses agentes, o próprio colecionador identifica seu “arquivo” como acervo e seu quadro como um museu, aberto a outras exposições.

Bom que a gente sempre está trocando também. E pode oferecer alguma coisa. Às vezes, as pessoas vêm falar com a gente se pode colocar alguma coisa lá. *O meu pedacinho é só o museu lá. É só o arquivo.*

O segundo frame configura-se em torno do projeto de Marcos Vaz da Silveira, pedreiro de 39 anos residente em Canela, RS, e colecionador de camisas de times de futebol e fotos antigas da cidade. Chegou-se ao colecionador pelo anúncio de uma exposição que se realizou nessa cidade, em outubro de 2009, onde o mesmo expôs vários objetos de sua coleção.

⁹ Assim é que Benito de Moura Campos, administrador de empresas e agente cultural local, digitalizou os jornais antigos da coleção de são Nenê, além de sistematizar e classificar sua coleção de fotografias já digitalizadas, nos cedendo esses bancos de dados.

A coleção de Marcos começou quando o mesmo tinha 19 anos, motivado pelo interesse despertado nos “logotipos” dos times de futebol e incentivado por um amigo, que viu nesse interesse um bom mote para coleção.

A primeira forma que a coleção assumiu era exteriorizada em jogos de futebol de botão, onde o “logotipo” era um elemento marcante e, depois, foi se diversificando, passando a incorporar coleções de álbuns de estampas, fotografias, troféus, até chegar às camisas de clubes de futebol locais. Trata-se aqui, de uma prática de pancoleccionismo.

Segundo Marcos, a coleção começa como “coisa de guri”, curioso com a repetição de um símbolo que segundo ele, referia-se ao time do Grêmio de Porto Alegre, mas também ao Grêmio Bagé. Instigado pela sincronia assumida pelos símbolos, frente à diversidade das origens dos clubes, que desconhecia até então, Marcos vai descobrindo a alteridade obscurecida pela hegemonia da imagem, em um contexto cultural onde prevalece a rivalidade de dois grandes clubes de futebol.

Aos poucos, essa curiosidade vai se diversificando, assumindo outros registros, exógenos aos seus interesses pessoais. À medida que conhece a diversidade de expressões de seu interesse inicial, o sentido de suas motivações desloca-se para fora de si, até generalizar-se em um registro coletivo. Nesse sentido, atualmente,

A principal motivação é o pessoal ver a camisa que me deu e se emocionar. Falam: “Bah, essa é a camisa que eu joguei” e passa a contar a história do jogo, o que viveu: “Fiz um gol assim, assim”. Tem gente que lembra de muita coisa de vários anos atrás quando vê uma camisa de futebol que também usou.

Vê-se que o movimento que desloca os registros pessoais que motivam o início da coleção para os registros coletivos que a mantêm implicou em uma mudança consistente de valores. Além de gostar de futebol, essa mudança foi condicionada pela transformação das percepções sobre o objeto da coleção:

Eu nunca joguei futebol, foi mais pela curiosidade, e comecei a colecionar. Ela foi crescendo, por curiosidade comecei a colecionar a revista Placar e fui pegando os logotipos. Fui catalogando todos os clubes, pegava a camiseta e tirava foto, para ir organizando. [...] Quando fui fazer esse acervo do futebol canelense, o pessoal foi me dando. Eles achavam que comigo estava mais seguro que com eles.

Esse reconhecimento da mudança de valor dos objetos, pelo colecionador, é relacionado a uma percepção da mudança de atitude das pessoas que forneceram os objetos para o mesmo. Segundo Marcos, no começo, quando pedia a doação de objetos para algum jogador, ou ex-jogador, em geral recebia negativas das pessoas. Porém,

quando sua coleção começou a ganhar visibilidade social e reconhecimento, segundo o mesmo, as próprias pessoas passaram a lhe oferecer os objetos.

De forma que essa crescente visibilidade rendeu a Marcos uma agenda contínua de exposições, uma coluna no jornal local e o projeto de um sítio na Internet. Da mesma forma, o desenvolvimento da coleção impôs ao colecionador a necessidade de classificar seu material, discriminando-o segundo critérios variados, baseados nas experiências efetivadas pelo interesse de colecionador e nas redes de sociabilidade que foi constituindo, nesse processo

Eu guardo tudo aqui. Tem um quarto onde eu arquivo tudo, por nome de país, cidade, está tudo catalogado. Se eu quiser de Samoa, que é Oceania, vou ali e pego. Se eu consigo um “logotipo” de um país, já vou ali e coloco na pasta daquele país. [...]

Hoje, só de fotos de Canela, tem em torno de três mil fotos, todas digitalizadas no computador e catalogadas em pastas. As camisas devem ser em torno de oitocentas, eu registro as informações e também fotografo. Tudo eu mesmo faço, consulto os jornais e registro [...].

Eu ganhei esse troféu quando fiz a exposição na Câmara de Vereadores, depois veio outras, a exposição no centro de Cultura de Gramado, tem uma marcada para o Centro de Cultura de Canela [...].

Tenho um amigo, o Jorge de São Leopoldo, ele é colecionador de “logotipo”. Ele me trazia alguma coisa e eu também dava outra para ele. Ele passou meu telefone para um pessoal de colecionadores de Sapiranga e eles começaram a me telefonar, fomos trocando telefone, eles me mandavam coisas e eu manda para eles também [...].

A coluna no jornal tem facilitado bastante coisas. As pessoas leem a coluna e vêm me oferecer camisas, fotos [...]

Agora tem a internet e é barbada, quando você precisa, praticamente tudo você consegue ali,

Aqui, a motivação inicial da coleção foi se diversificando em variedade de objetos, marcados pelo registro inicial dos “logotipos” dos clubes de futebol, como imagem-objeto. Começou como “coisa de guri”, segundo Marcos, que foi se interessando pela diversificação dos símbolos, e amadureceu como coleção na relação com outros colecionadores, por uma rede de contatos possibilitados pela sociabilidade em torno dessa permanência.

Nesse amadurecimento, as exposições que promove permitiram ao colecionador deslocar-se dos seus interesses pessoais para um interesse supra-individual:

A exposição na Câmara de Vereadores tinha em média 85 pessoas por dia, assinadas no livro. Quantas e quantas vezes você vê uma pessoa de idade que foi lá, olhava a foto dele e contava a história como foi. Ela volta 40, 50 anos atrás. Aquele momento volta tudo de novo, o que aconteceu, você vê que a pessoa dá valor. Teve várias histórias, uma pessoa que via uma camisa de futebol e contava onde jogou, um campo,

“aqui passava uma rede no meio do campo”; eles falavam “Ah eu fiz um gol assim, assim”. Tem gente que jogou há quarenta anos atrás e se lembra de todo pessoal que jogou com ele. Vê a coleção e começa a trazer para a memória.

E é esse deslocamento que imprime às suas exposições propósitos de educação patrimonial, uma vez que, na mudança de referências, “o alívio da necessidade subjetiva [definida pelos sentimentos...] é convertido em técnica a serviço dos fins supra-subjetivos de uma unidade social” (SIMMEL, 2011, p. 32). Entretanto, esse mesmo deslocamento retroage sobre Marcos, modificando o valor que atribui à coleção, como afirma:

Como eu te disse, no começo eu pegava mais para mim mesmo. Para mim ter minha coleção de logotipo. Depois, com o tempo foi se tornando uma coleção mais para o pessoal todo. Eu tô guardando essas coisas para o povo, eles me dão e vêm aqui e sabem que está aqui. Eu tô guardando essa coleção, mas ela é de Canela toda. Então, agora já não é mais a minha coleção, *praticamente já se tornou coleção pública*.

Assim, as exposições produziram em Marcos uma mudança de valores e lhe permitiram extrapolar a percepção da coleção como “algo que é exclusivamente seu”. Embora o orgulho de manter uma coleção seja um referente comum entre colecionadores privados, em Marcos ele parece alcançar o sentido da estima social (HONNETH, 2003; SIMMEL, 2011)¹⁰.

O terceiro frame configura-se em torno do projeto de Élcio Pereira Rocha, 50 anos, fotógrafo e proprietário de um estúdio de fotografia, residente na cidade de Mariana, MG. Élcio é colecionador de fotografias antigas de sua cidade. Chegou-se ao colecionador por indicação de técnicos da Secretaria Municipal de Cultura de Mariana, que haviam produzido uma exposição de imagens antigas da cidade, em julho de 2012, com fotografias cedidas pelo mesmo.

A coleção de Élcio começou praticamente no mesmo período da adolescência em que iniciou como fotógrafo, com cerca de 16 anos:

E daí para cá eu engrenei na fotografia e a gente tem essa preocupação de primeiro fazer essa coleção desse material que foi dos antepassados, porque na nossa cidade muita coisa se perdeu. Muitas construções foram demolidas lamentavelmente por alguns órgãos que, na verdade, deveriam até preocupar em preservar isso, que é a Igreja, ela detinha grande parte desse patrimônio e muita coisa se perdeu. [...]

Muitos prédios bonitos se perderam, então, isso só tem a memória fotográfica que as pessoas colecionam e vão contando a história da nossa cidade. Então, a preocupação é manter essa memória, pelo menos a memória.

¹⁰ Se em Simmel (2011) as estimas subjetivas se expressam na passagem de uma necessidade subjetiva (individual) para uma necessidade objetivada em direitos coletivos (supra-individuais), em Honneth (2003), elas se expressam na transição do auto respeito e da autoestima para a estima social, como reconhecimento.

A constatação das perdas patrimoniais de Mariana motivou o fotógrafo a guardar as fotos que fazia, desde uma perspectiva memorialista, mas, quando essas fotografias começaram a ter uma utilidade, a motivação inicial passa a ser assumida como uma responsabilidade profissional:

[...] tem mais ou menos uns vinte e cinco anos. Quando eu comecei a ver a *necessidade das pessoas*, inclusive para demandas de própria construção, de reforma de casa. Às vezes, a pessoa queria reformar uma casa, precisava de um arquivo para tentar convencer o Patrimônio Histórico a deixar que sofresse essa interferência. O Patrimônio Histórico tem uma noção de que, se foi demolido, você não pode construir da mesma forma. A partir do momento que ele é tombado, ele é tombado daquela forma que ele estava. Você não pode reconstruir, você pode reformar. Então, a partir do momento que algumas pessoas precisaram das fotos para reformar as casas eu vi a necessidade de começar a manter esse arquivo também, e *cultuar esse arquivo*. E aí surgiu a ideia de começar a colecionar essas fotos também.

Assim, distintamente dos colecionadores anteriores, Elcio atribui precocemente significância à sua coleção, pelo reconhecimento de uma necessidade comum, como arquivo de utilidade pública. E desde as primeiras solicitações da população local para acessar fotos de sua coleção, também percebeu que colecionar é um ato de aprendizagem e se desdobra em um ato de educação.

E a gente *aprendeu a colecionar* também, até o próprio material da gente, porque as pessoas crescem, perdem, e eu tenho pessoas que eu fotografei quando foram batizadas, e hoje eu já fotografei casamento de netos. Então, com 35 anos de trabalho eu fotografei muitas pessoas aí que já se casaram, que já têm até filhos, até netos. Então essa é uma preocupação de *cultuar esse arquivo*. Tanto *o meu arquivo pessoal*, quanto *o arquivo dos antepassados, para contar*. Porque na verdade, toda a história, tudo que se constrói, ele é histórico. Ele pode não ter um valor muito grande hoje, mas daqui a cinquenta anos, daqui a cem anos, uma casa que foi construída, ela passa a fazer parte de uma história. Então, você acompanha esse desenvolvimento da cidade, você ajuda a acabar *construindo essa história do dia-a-dia*.

A distinção que o colecionador estabelece entre “arquivo pessoal” e “arquivo dos antepassados” corresponde à distinção entre aprendizado colecionista e educação patrimonial. No primeiro arquivo, Elcio relaciona as fotos de espaços públicos que se degradaram ou foram demolidos, assim como objetos e paisagens em situações precarizadas, “pelas mudanças causadas no desenvolvimento da cidade”; no segundo, relaciona fotos de famílias e indivíduos, grupos e coletivos representativos da história da cidade. Os dois tipos de arquivo permitem formar arranjos que se projetam em “práticas de contar” a história do dia-a-dia.

E essas práticas emergem da correspondência homóloga entre o ofício de fotógrafo e a aprendizagem de colecionador. Desde cedo, o fotógrafo aprendeu que produzia imagens privadas e públicas, e que ambas interagiam na fabricação da imagem da cidade e de suas memórias. Assim, sua coleção agrega exclusivamente fotografias.

Eu vim de uma situação financeira muito pobre e eu não tive essa cultura de colecionar, não tive essas coisas. Eu acho que até isso foi uma influência nesse sentido. Então eu nunca aprendi a cultuar essas coisas, essas coleções não. Eu coleciono as fotos é uma questão mesmo de necessidade que a gente vê, da cidade preservar a memória.

[...] eu fiquei um período muito grande na cidade que quase só eu era o fotógrafo da cidade. Então eu tenho um arquivo muito grande. Eu não sei te dizer o número de fotos que eu teria. Aí você tem tudo, aí você conta toda a história de uma cidade. Tudo. A mudança da topografia da cidade, das construções, a vida das próprias pessoas que a gente fotografou desde, às vezes, de nascer, até hoje, já são avós.

Na trajetória de seu aprendizado de colecionador, Élcio também estabeleceu uma rede de relações em torno das práticas e estratégias colecionistas.

Algumas pessoas que tinham, a gente começou a fotografar. *Aí é uma troca de figurinhas*¹¹. Lamentavelmente, tem algumas pessoas que são meio egoístas, não querem compartilhar isso. Mas tem outras pessoas que têm muito prazer em compartilhar isso com todas as pessoas. E hoje essa coisa é universal, então isso é muito bom. Porque essa memória espalhada pela Internet ajuda, isso vai acabar ajudando a preservar, às vezes, você perde o seu arquivo, mas aquela imagem, ela foi compartilhada com muitas pessoas, talvez até no mundo inteiro. E a partir do momento que você passa a fazer uma pesquisa disso, você consegue resgatar essa memória. Eu tenho muita coisa que era do Arquivo Público Mineiro, que eu consegui com um colega, consegui com amigos e a gente trocou. Eu tinha uma coisa, eles tinham outras, fomos trocando.

Na rede de relações coletivas e institucionais que foi formando, a coleção de Elcio é amplamente reconhecida e legitimada por diversos agentes culturais de Mariana, em torno de sua atividade profissional.

Essa troca não foi direta com o Arquivo Público Mineiro. Ela foi com pessoas que tiveram acesso a esse arquivo e que compartilharam. Tem um professor da universidade aí que também tem muita preocupação com isso, inclusive, eu fiz o trabalho para ele de reproduções de uma exposição e ele acabou me doando essas fotos do Arquivo Público Mineiro. Mas me parece que não tem dificuldade para você acessar isso não, me parece que isso é até público mesmo. O próprio nome já diz: Arquivo Público Mineiro.

¹¹ A prática de “trocar figurinhas” é muito comum em Mariana. Há uma rede de colecionadores de fotos antigas, na cidade, que interage regularmente na distribuição e intercâmbio de novas fotografias que são descobertas e arquivadas em repertórios individuais e públicos. Esses colecionadores criaram e mantêm uma página no Face book: www.facebook.com/groups/marianadofundodobau/?fref=ts.

Tem também as demandas da Universidade¹². Inclusive essa semana teve uma aluna que estava fazendo um trabalho sobre o jardim da praça Gomes Freire. Sobre essa mudança que acontece, tanto na parte da estrutura física dos casarões, quanto o comportamento das pessoas, como se vestiam, como se portavam. Então, a universidade, acho que vai ser um grande aliado na preservação da memória de Mariana, que eles montaram aqui o curso de jornalismo e eu acho que isso vai ajudar muito a cidade a manter esse arquivo, essa memória, porque eles se preocupam muito em pesquisa, de como aconteciam as coisas.

Além das trocas e da exposição regular das fotos de sua coleção nos intercâmbios estabelecidos, Élcio também possui um projeto próprio de organização e exposição de sua coleção, que adquire um propósito manifesto de questionamento político.

Eu estou precisando parar para catalogar, mas eu vou levar um bom tempo para catalogar isso e eu estou querendo fazer uma exposição. Eu fiz uma exposição muito bonita, já tem uns vinte anos. O nome da exposição foi 'Viver Mariana'. É um trabalho de uma pesquisa, que a gente teve tanto na sede quanto nos distritos, exatamente de como que as pessoas se comportam, como é tudo, alimentação, cultura, causos, tudo, expressão cultural, expressão religiosa, artística.

Eu estou com o projeto de fazer uma exposição, na verdade, o meu interesse maior é uma denúncia, ou um alerta, de como as pessoas deveriam interferir menos nesse nosso patrimônio histórico, porque as interferências são muito agressivas. Eu não sei se é uma cultura, essas pessoas que tiveram uma educação voltada para essa beleza do nosso patrimônio. Mas nós temos muitas ofensas aqui berrantes, de todos os lados. De pessoas físicas, da própria Igreja, da prefeitura. Mas a pessoa física, a pessoa física ainda faz interferências muito grandes e eu vejo uma omissão muito grande do Patrimônio Histórico em não fiscalizar corretamente essas interferências. Você vê antenas parabólicas, telhado de zinco, janelas de ferro, tudo no centro histórico. E não sei se o Patrimônio, até onde juridicamente ele teria uma força para impedir que essas coisas acontecessem, que elas vêm acontecendo.

Por fim, a prática colecionista de Élcio, que relaciona aprendizado e educação patrimonial, se complementa com o cuidado cotidiano do fotógrafo, atento às necessidades que irrompem de maneira imprevisível. Nesse sentido, no dia 24/12/2015, o Jornal Nacional exibiu uma matéria com a chamada "Um presente especial de Natal recebido por algumas famílias de Mariana, MG, atingidas pelo rompimento da barragem da Samarco". A matéria alternava imagens de Élcio, ora com fotografias do distrito de Bento Rodrigues, (o mais afetado pela lama que escoou do rompimento da barragem), comparando paisagens anteriores ao desastre com as atuais, ora vestido de Papai Noel, entregando álbuns de fotografias para as famílias afetadas pelo desastre ambiental. Ele havia reproduzido fotografias que possuía dessas famílias e entregava às mesmas para, segundo expôs, "ajudar a recuperar um pouco da história delas, após perderem tudo".

¹² Mariana sedia um campus da UFOP-Universidade Federal de Ouro Preto.

A lógica das coleções privadas: a memória como suporte para a ação sobre os outros

Os frames descritos permitem reconhecer que o colecionismo contemporâneo configura um campo de produção que, gradativamente, se abre para e articula com outras esferas de ação e reflexão: desde as correspondências das práticas de colecionismo com os ciclos de vida e atividade dos colecionadores, às formações culturais das coleções como repertórios de memória individual e coletiva (arquivos), e aos agenciamentos que os colecionadores operam desses repertórios em práticas e processos de educação patrimonial, no contexto das políticas contemporâneas de valorização de bens materiais e imateriais.

Assim, mesmo percebendo que o colecionismo apresenta uma diversidade grande de estímulos e intencionalidades, torna-se importante enfatizar que essas práticas devem ser pensadas em razão da biografia das pessoas, como sugere Kopytoff (2008), quando analisa as relações entre a biografia dos indivíduos e a dos objetos que eles adquirem, como processos de singularização. Para esse autor, a mercantilização dos objetos ocorre na “área homogênea das mercadorias”, enquanto a singularização ocorre na “área extremamente variada das avaliações privadas” (KOPYTOFF, 2008, p. 118-19).

Desde a constituição de um bem colecionável, a passagem de uma área para outra acontece na medida em que a inserção dos objetos em situações biograficamente determinadas torna-os “culturalmente sinalizados como um determinado tipo de coisas” (KOPYTOFF, 2008, p. 89) que adquire singularidade. Isso implica pensar que, na configuração de uma toponímia das coleções, ou das experiências e vivências dos colecionadores, os objetos são percebidos ou pensados nas maneiras pelas quais se exteriorizam tais singularidades.

A questão colocada nessa díade constituída pelas coleções, que oscila entre as formas de mercadoria e de bem cultural, corresponderia então ao conflito contemporâneo entre a produção e a singularização dos objetos, “causando o que parece ser anomalias cognitivas, inconsistência de valores e incertezas para a ação” (KOPYTOFF, 2008, p. 111). Ou seja, assim como os objetos adquirem biografias no processo de singularização relacional que estabelecem com seus possuintes, eles também moldam as biografias dos sujeitos, pela canalização dos impulsos individuais que os condicionam como bens culturalmente singularizados.

Essa díade operacionaliza um imperativo social de desempenho que condicionaria as *performances* dos atores, ao produzirem, apropriarem ou manipularem os objetos, de forma a colocar em situações liminares os diversos elementos simbólicos e os próprios atores sociais aí envolvidos, em modelos de interação a serem seguidos ou transgredidos (YÚDICE, 2006).

E embora estejam influenciados por tais modelos de interação, os frames descritos permitem compreender que os projetos desses indivíduos produzem arranjos diversos de suas coleções, orientados para um tipo de educação patrimonial agenciada desde os processos de construção de suas próprias identidades de atores. Segundo Bajoit (2006, p. 235), os indivíduos se constroem como atores estabelecendo compromissos identitários: “uma certa ideia daquilo que é e do que queria vir a ser e daquilo que acredita dever fazer para isso”. Através desses compromissos, entram em relações sociais e participam de permutas e lógicas de ação. Esses compromissos operam por reduções das tensões sociais vividas, de forma a viver melhor com elas, assim como permitem traduzir “a identidade comprometida em lógicas de *ação sobre os outros*” (BAJOIT, 2006, p. 236)¹³.

Essa ação sobre os outros procede de três maneiras para realizar seu compromisso identitário: relações de permuta; formas de solidariedade coletiva e compromisso em ações coletivas. E se os frames descritos permitem reconhecer que os colecionadores desenvolveram esses procedimentos, em suas trajetórias, é com Élcio que se explicita um princípio de aprendizado colecionista que se forma e desenvolve na base de um compromisso identitário: as relações de permuta. Os demais procedimentos decorrem de como essas relações de permuta colocam em negociação os “contratos de visibilidade”¹⁴ que constituem as formas de solidariedade significantes entre colecionadores e seus parceiros de interação, de forma a firmar seus compromissos em ações coletivas. E é a distinção dos “contratos de visibilidade” estabelecidos nos frames descritos que gera formas de educação patrimonial comuns entre eles, como as lógicas de ação

¹³ Bajoit (2006) inicia sua elaboração estabelecendo precisões sobre a identidade coletiva, a lógica do sujeito individual e a lógica da ação social. “Aqueles que ocupam a mesma posição numa relação social participam da mesma identidade coletiva” (p. 233), enquanto a lógica do sujeito pressupõe uma “gestão relacional de si” [...] o trabalho através do qual cada um transforma as identidades coletivas, nas quais participa, em lógicas de ação” (p. 234). Isso ocorre, segundo o autor, porque as condutas não são inteiramente determinadas pelas condições materiais de existência, sendo, em parte, imprevisíveis.

¹⁴ Aqui, sigo a orientação de Chanquía (1998, p. 9), que se apropria da noção de “contratos de visibilidade”, de Jean-Claude Passeron (1991), para expressar “aquello que guía la recepción de una imagen por parte de un público, proveyendo a los sujetos, atrapados en dichos contratos, de un ver y un decir que marca su recepción de una obra determinada”.

caracterizadas pelas exposições, mas marcadas por propósitos ora latentes, ora manifestos, de orientação de interesses coletivos.

Definida nesse quadro de análise, a educação patrimonial se expressa na lógica de projetos contemporâneos (SCHUTZ, 2003; VELHO, 1987), individuais ou coletivos, que se inscrevem na agenda política. A miríade de projetos existentes, todavia, implica que eles concorrem por recursos e se instituem em processos de negociação com outros projetos, buscando legitimidade na orientação de interesses coletivos.

Pensados como “mapas de orientação social”, os projetos podem ser sociais quando englobam ou incorporam projetos individuais, segundo a percepção de “interesses comuns” e “uma definição de realidade convincente” (VELHO, 1987, p. 33). Assim definidos, os projetos adquirem conotação política, cuja viabilidade depende da “eficácia em mapear e dar um sentido às emoções e sentimentos” (Idem, p. 33) que os indivíduos experienciam na fragmentação das orientações coletivas e nas singularizações que se processam em suas interações com os objetos (como artefatos materiais ou imateriais, LOPES, 2010, 2015) e com a realidade em que estão inseridos (SILVA, 2016, 2016a).

A conotação política e a interdependência de visões de mundo na experiência colecionista contemporânea, seja nas interações ou nas fronteiras que os colecionadores estabelecem, implicam que os projetos eficazes devem apresentar “plasticidade simbólica, uma certa capacidade de se apoiar em domínios diferentes, um razoável potencial de metamorfose” (VELHO, 1987, p. 33).

Nesse sentido, as lógicas de publicização das coleções desses indivíduos explicitam agenciamentos que ressignificam o potencial da educação patrimonial, ora dispondo suas coleções como coisas boas para se pensar (GONÇALVES, 2003), ora como suportes para “práticas de contar” e construir a história do dia-a-dia.

Referências bibliográficas

ABREU, Regina. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In: TARDY, Cecile; DODEBEI, Vera (Orgs.). *Memória e novos patrimônios*. Marseille: Open Edition, 2015, p. 67-93.

BAJOIT, Guy. *Tudo muda*; proposta teórica e análise da mudança sociocultural nas sociedades ocidentais contemporâneas. Ijuí, RS: Editora Unijuí/Lisboa: CEOS, 2006.

BECK, Ulrich. A reinvenção da política: rumo a uma teoria da modernização reflexiva. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. *Modernização reflexiva*; política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Ed. UNESP, 1997, p. 11-71.

- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas - estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- CARLAN, Cláudio Umpierre; FUNARI, Pedro Paulo A. Patrimônio e colecionismo: algumas considerações. *Magistro*, Rio de Janeiro, Vol. 1, nº 1, p. 16-24, 2010.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade* (Vol. 2: A era da informação: economia, sociedade e cultura). São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CHANQUÍA, Diana. *Lo enunciabile y lo visible*. México: Conaculta, 1998.
- ECKERT, Cornélia. As variações “paisageiras” na cidade e os jogos da memória. In: SILVEIRA, Flávio L. A.; CANCELA, Cristina Donza. *Paisagem e cultura; dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade*. Belém, PA: EdUFPA, 2009, p. 87-97.
- GOFFMAN, Ervin. *Os quadros da experiência social; uma perspectiva de análise*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- GONÇALVES, José Reginaldo S. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (orgs.), *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro, DP&A, 2003, p. 21-29.
- HERZFELD, Michael. *Intimidade cultural; poética social no Estado-Nação*. Lisboa: Ed 70, 2008.
- HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas; as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008, p. 89-121.
- LOPES, José Rogério. Colecionismo, objetos e arte: entre o visível e o invisível. *Z Cultural*, Rio de Janeiro, X, nº 2, p. 1-9, 2015.
- _____. Colecionismo e ciclos de vida. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, Ano 16, nº 34, p. 377-404, jul./dez. 2010.
- MARSHAL, Francisco. Epistemologias históricas do colecionismo. *Episteme*, Porto Alegre, nº 20, p. 13-23, jan./jun. 2005.
- OLIVEIRA, Cléo A. P. *Educação patrimonial no IPHAN*. Monografia de Especialização em Gestão pública. Brasília: Escola Nacional de Administração Pública, 2011, 114 p.
- PASSERON, Jean-Claude. *Le raisonnement sociologique*. Paris: Nathan, 1991.
- PINTO, Alejandra A. A patrimonialização da *memória social*: uma forma de domesticação política das memórias *dissidentes* ou indígenas? *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, RS, 47 (3), p. 273-283, set.-dez./2011.
- ROCHA, Ana Luíza C. A poeira do tempo e as cidades tropicais, um ensaio interpretativo do patrimônio e as dinâmicas da cultura em sociedades complexas. In: SILVEIRA, Flávio L. A.; CANCELA, Cristina Donza. *Paisagem e cultura; dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade*. Belém, PA: EdUFPA, 2009, p. 101-126.
- _____. Tecnologias audiovisuais na construção de narrativas etnográficas, um percurso de investigação. *Campos*, Curitiba, Vol. 4, p. 113-134, 2003.

SANTOS, Adalberto S. Patrimônio e memória: da imposição de identidades à potencialização de atos coletivos. In: RUBIM, Antonio Albino C.; ROCHA, Renata (orgs.). *Políticas culturais*. Salvador, BA: EDUFBA, 2012, p. 67-88.

SCHUTZ, Alfred. *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003.

SILVA, Rodrigo M. D. Educação patrimonial e políticas de escolarização no Brasil. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 41, n. 2, p. 467-489, abr./jun. 2016.

_____. Educação patrimonial e a reconstrução de manifestações expressivas: imagens de Laguna, SC. *Memória em Rede*, Pelotas, v.8, n.14, p. 159-168, Jan./Jun.2016a.

SIMMEL, Georg. *El pobre*. Madrid: Sequitur, 2011.

TRAJANO, Wilson. Patrimonialização dos artefatos culturais e a redução dos sentidos. In: SANSONE, Lívio (org.) *Memórias da África: patrimônios, museus e políticas das identidades*. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 11-40.

UNESCO. *Declaração Universal sobre Diversidade Cultural*. 2001.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura; notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura; usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.