



Coleções de Museus e Museu do Hip Hop

vontades de memórias, identidades, negociações e conflitos na construção do patrimônio urbano

GIRLENE CHAGAS BULHÕES*

THIAGO CAZARIM DA SILVA**

VÂNIA DOLORES ESTEVAM DE OLIVEIRA***

Introdução

Esta comunicação traz dois exercícios de análise crítica nascidos em decorrência de dois projetos de pesquisa em desenvolvimento no Programa de Pós Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. À primeira vista, são muito díspares. Contudo, no seu desenvolvimento, mostraram alguns pontos em comum. Ambos tratam de musealização de objetos e temas não tradicionalmente presentes em instituições museológicas.

O trabalho da museóloga Girlene Chagas Bulhões, gestado durante o desenvolvimento de sua pesquisa de mestrado, aponta para a necessidade de se considerar o interesse e ponto de vista dos donos e produtores da própria memória e, por isso, conscientes do seu próprio patrimônio. Aborda o colecionismo de objetos comuns e desprovidos de valor material, além de não relacionados a “heróis” ou personagens ilustres e nobres da história nacional, contrapondo ao conceito de patrimônio, utilizado como base para formação dos acervos dos museus tradicionais, o conceito de fratrimônio, considerado como uma possibilidade de se promover a formação de acervos museais mais democráticos e representativos da diversidade sociocultural brasileira. O pano de fundo para esta discussão são os Museus Casa da Princesa, uma instituição pública federal localizada em Pilar de Goiás-GO, e o Museu do Djhair, criação independente de um ex-esportista, da luta livre, instalado no Mercado Central da cidade de Goiás-GO. Já o trabalho do Prof. Thiago Cazarim, nascido no desenrolar de suas pesquisas de campo para elaboração da tese de doutorado, denota de maneira bem explícita,

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais (PPGIPC) da Universidade Federal de Goiás (UFG), bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa de Goiás (FAPEG) e servidora do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

os jogos de interesse e manipulação das políticas culturais em prol dos objetivos de grupos ainda marginalizados da sociedade, e de como a musealização e a criação de museus podem servir de instrumentos estratégicos para acesso e diálogo com o Estado e suas políticas culturais. Seu texto engloba uma reflexão conceitual preliminar sobre a utilização política da categoria de identidade na apresentação de demandas de patrimonialização e musealização dentro do movimento hip-hop nem Goiânia. Em ambos os casos, guardando-se as devidas proporções, tratam-se de ações com vistas a marcar territórios patrimoniais e de memória, além de conquistar espaço e respeito, ganhar status e garantir a continuidade de suas performances culturais urbanas.

As duas situações narradas inserem-se em uma realidade social caracterizada por inúmeros problemas oriundos do crescimento desordenado das cidades, como a gentrificação, a destruição de memórias importantes para significativas parcelas de suas populações, a localização dos equipamentos culturais privilegiando os bairros e setores mais favorecidos da sociedade, em detrimento da periferia, que em geral amarga a carência ou completa ausência desses equipamentos, e a imposição de padrões estéticos e comportamentais homogeneizadores, que ignoram as diferenças, preferências e, sobretudo as condições de vida das diversas parcelas da sociedade.

Nesse contexto, uma instituição vem sendo questionada desde a década de 1970, quando o fenômeno da crescente "urbanização da humanidade" (LYNCH, 1988) passou a ser alvo de estudos mais aprofundados, particularmente na América Latina: o museu. Estudiosos das mais diversas áreas vem lançando seu olhar e crítica sobre a instituição museal e seu papel nas cidades em que se insere. Os museus vêm, cada vez mais, sendo postos em xeque, em seus formatos tradicionais e, sobretudo, em sua atuação política e educativa, muitas vezes distanciada da realidade mais imediata que os cerca.

Por outro lado, acentuou-se o papel consagrador dessas instituições para artistas, produtores culturais, e grupos específicos, bem como a utilização de sua imagem e espaços como aliado dos megaeventos da chamada "sociedade do espetáculo" (DÉBORD, 1997) A valorização da memória e o exacerbado interesse pelo patrimônio cultural vem dando a essas instituições um

maior destaque e visibilidade; em contrapartida, vem sendo cobrada sua maior responsabilidade, visto que o museu traz implícito em sua própria definição, sua função social, e sua atuação em prol da dignidade humana e pela construção de uma sociedade mais justa.

As duas discussões a seguir visam ilustrar dois aspectos, dentre inúmeros outros, dessa crescente demanda pela participação dos museus no palco de interesses e conflitos do campo patrimonial e da memória. Há pouco vimos em São Paulo – quando da destruição dos grafites dos muros da cidade – como a promessa de criação de museus pode ser utilizada como moeda de troca na negociação por espaços de expressão de diferentes grupos sociais e diferentes visões estéticas de mundo. Por outro lado, na véspera do carnaval deste ano, na mesma cidade de Goiás onde foi criado o Museu do Djhair, um morador foi esfaqueado por um jovem que estava pichando o muro do seu bar. Qual a participação e parcela de responsabilidade dos museus neste caso? Há alguma parcela de responsabilidade? Há alguma relação entre a formação preferencial dos seus acervos, repletos de objetos representativos de apenas alguns poucos grupos sociais? Para além dos acervos e das iniciativas institucionais na solução de conflitos, como pensar a agência dos sujeitos interessados em obter reconhecimento do poder público e das instituições ligadas à salvaguarda e difusão da memória, das posições sociais contra-hegemônicas e da diversidade cultural? Sobretudo, como compreender movimentos de contestação do Estado que ao mesmo tempo percebem nas negociações com as estruturas estatais maneiras de fortalecer suas lutas?

O Museu do Djhair, a Casa da Princesa, o patrimônio e o fratrimônio

Localizado no antigo Mercado Municipal de Goiás-GO, o Museu do Djhair já estava fechado quando de lá foi transferido (por causa da reforma do Mercado, ocorrida em 2015/16) para local não informado, onde está sob guarda da família do seu idealizador, proprietário, responsável pela aquisição, conservação, exposição e mediação, Djhair Pinto de Figueiredo, um ex-lutador de luta livre, falecido já idoso, em junho de 2016. Nele se encontrava de tudo: sapatos cavalo-de-aço dos anos 1960/70, telhas pintadas, painéis de barro, ex-votos de

madeira e cera, bonecas de plástico, bombonieres de vidro, berrantes de chifre, peneiras de palha, imagens sacras, motocicletas antigas...

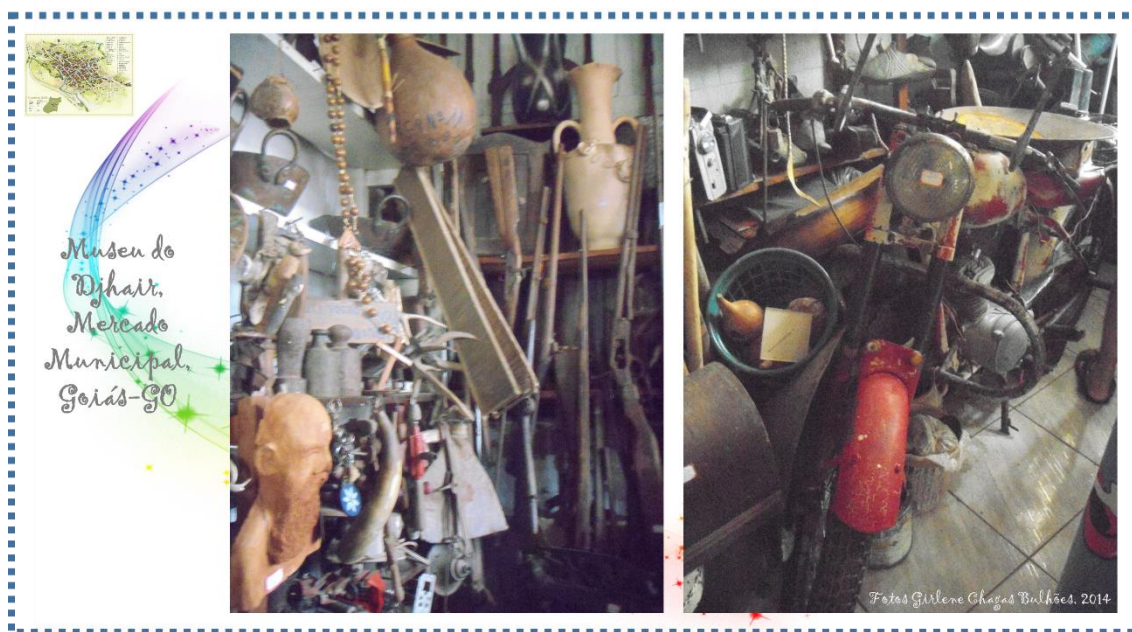


Figura 01: página da Mapoteca Patrimonial Infantil. Gilene Chagas Bulhões, 2015.

Inaugurado em 28 de junho de 1981, o Museu Casa da Princesa (MCP), ou Museu da Casa Setecentista ou ainda Museu Casa das Rótulas, funciona numa antiga moradia senhorial, um dos mais belos exemplares da arquitetura civil colonial brasileira, localizada no centro histórico da cidade de Pilar de Goiás-GO. Seu acervo é formado por documentos históricos, fotografias e mais de mil objetos, confeccionados em materiais diversos, mostrando formas do viver goiano dos séculos XVIII ao XX, especialmente mobiliário e utensílios sacros e domésticos utilizados nos casarões de fazendas goianas, dos séculos XVIII, XIX e XX. Também fazem parte deste acervo, instrumentos de tortura da época colonial, palmatórias, carretilha de forca, tear, carros-de-boi, peças de monjolo, um conjunto completo de engenho, utensílios de mineração e objetos sacros, a exemplo de forma para fazer hóstias, oratórios, cruzes e crucifixos.

Situada à Rua da Cadeia, nº 270, no centro histórico de Pilar de Goiás, a Casa da Princesa esta descrita no Livro de Belas Artes (inscrição nº 413, processo 0427-T-50, de 20.03.1954) como:

um edifício de arquitetura civil, uma morada senhorial, situada no centro histórico da cidade de Pilar de Goiás. Construção da metade do século XVIII, no apogeu da mineração do ouro em Pilar, presumivelmente entre 1741 e 1760. Tem paredes em taipa de pilão e adobes, telhado de telha de barro canal e fundação em pedras argamassadas com barro. Mantêm, através dos anos, suas principais características como as rótulas bem talhadas nas janelas de sua fachada principal. Possui em seu interior dois forros policromados em forma de maceira.

O imóvel foi adquirido pelo IPHAN, através de doação feita pelo Sr. Vicente Gomes Tição, no ano de 1951, tendo sido restaurado em 1979/80. Pertencia à jurisdição da 14ªSR/IPHAN até a transferência dos museus regionais para o Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU)/IPHAN, em 2007. Em janeiro de 2009 (Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009) passa a ser unidade do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), autarquia do Ministério da Cultura criada para suceder o IPHAN nos cuidados com os museus do país.

O seu acervo foi coletado quase que inteiramente pelo senhor Antônio Gomes Tição, parente do doador do imóvel. Seu Tição, como era chamado o curador, zelador, mediador da Casa durante muitos anos, tinha pouco estudo. Inclusive na área do patrimônio e da museologia. Formou o acervo do museu a partir da sua própria percepção, das coisas que o afetavam. E não estava só. Representava uma comunidade, a comunidade da qual fazia parte e na qual o museu está inserido.

Quantas vezes há espaço nos museus para que as próprias comunidades e pessoas anônimas, como Seu Tição e Djhair, elejam quais os bens culturais representativos do seu patrimônio? Quantas vezes as comunidades são chamadas e efetivamente ouvidas nos processos de patrimonialização e musealização dos seus próprios bens culturais? Quantas vezes há espaço para que as próprias comunidades formem os seus acervos? Há espaço nos museus patrimonialistas para esta maneira horizontal de formação dos seus acervos, baseada não num legado paterno, paternalista, passado de uma geração para outra, do mais importante para o menos importante?

Há espaço nos museus para a construção de acervos fratrimoniais, calcados nas relações do agora, estabelecidas entre pessoas iguais entre si, pertencentes a classes sociais menos ouvidas, de forma autônoma sem a interferência da qualquer instituição formalizadora ou procedimento técnico-museal convencional, como no caso do Museu do Djhair? Há? E se não há, o que fazer com esta leva de manifestações e bens culturais periféricos, de grupos sociais muito tempo silenciados nos museus tradicionais? O que fazer com essa voz que insiste em não se calar e que chega ao desespero de cometer violências, como o ocorrido na carnaval em Goás, para ter o direito de se manifestar cultural e esteticamente?

Ancorada principalmente no conceito de seletividade, do sociólogo alemão Claus Offe (1982): “de forma simplificada, [...] a restrição não-aleatória (isto é, sistemática) de um espaço de possibilidades” (OFFE, 1982: 151), é esta discussão que trago para este texto. Como a seletividade dos museus interfere na formação desses acervos? Quem decide e porque decide o que é e o que não é considerado patrimônio, o que será musealizado ou não? Quais algumas possíveis consequências da ausência dessas vozes nos museus? E como este processo de exclusão pode ser revertido por meio de iniciativas como as de Djhair e Seu Tição, que estou chamando de “sociofratrimoniais”, por serem nascidas e geridas sem uma autoridade paterna exterior, mas na frátria, na comunidade de iguais?

Hip-hop em ato, hip-hop tático: jogos de identidade e cenas de disputa

Tanto no Brasil quanto no exterior, existe uma vasta gama de pesquisas e publicações sobre o hip-hop, dissertando sobre seus mais variados aspectos, que vão desde a concepção do hip-hop como cultura urbana e periférica da população negra norte-americana ou como instrumento de mobilização social e educativa, passando por debate sobre questões próprias à juventude das periferias urbanas, incluindo aí questões raciais e de gênero, até trabalhos que abordam as manifestações artístico-culturais que compõem o hip-hop – sobretudo a música, a poesia, a dança e o grafite – como exemplos inovadores de arte urbana, para os quais é necessária e legítima seu debate em termos estritamente artísticos ou estéticos. Não sendo possível aqui passar em revista estas e outras vertentes de discussão, de início gostaria de

indicar somente que de forma geral as análises existentes colocam a cultura hip-hop sob o signo da formação de identidades. Nesse sentido, Rose (1994) discute o rap, elemento proeminente da cultura hip-hop, como arte musical necessariamente pertencente à população negra, a segunda constituindo com a primeira uma relação indissociável mesmo num contexto em que o rap disseminou-se pelo mundo por meio de diferentes mídias como o cinema, os discos, a TV e o rádio. Comentando a respeito da dinâmica entre cultura negra norte-americana, meios de comunicação de massa e a recepção do rap fora dos Estados Unidos, Garcia (2007; 2014) enfatiza a complexidade do relacionamento entre uma cultura urbana marginal, a indústria fonográfica e as diferentes formas de consumo. O ponto principal, tanto em Garcia (2007, 2014) quanto em Rose (1994), é o reconhecimento das ambiguidades decorrentes de uma cultura negra em contexto emergente e de diáspora que é capaz de ser reapropriada e contribuir para a formação de identidades locais e percepções variadas sobre a vida urbana na ótica de sujeitos normalmente alijados de participação na esfera pública. Por esse motivo, podemos dizer que a categoria de identidade tem sido uma constante na produção acadêmica sobre o rap e o hip-hop, mobilizada sobretudo com o objetivo de mostrar o co-pertencimento estabelecido entre grupos sociais e uma cultura; entre grupos sociais de contextos diferentes ao redor do globo; e, sobretudo, entre agentes, produções simbólicas e formas de ação social. Identidade é, em resumo, o nexos que vincula todas as relações entre pessoas e suas ações (com seus produtos simbólicos e efeitos sociopolíticos), e é principalmente aquilo que a literatura especializada parece escolher para explicar o *porquê* da força desta cultura.

A exceção de Kubrin e Nielson (2014), se não coloca em xeque inteiramente a categoria de identidade, permite ao menos situá-la de forma menos genérica e totalizadora em meio a outras que não têm sido tratadas de forma sistemática nos estudos sobre rap e hip-hop. Enquanto a vinculação de Erik Nielson à área de *liberal arts* pode parecer mais natural para um estudioso do rap, a atuação de Charis E. Kubrin como professora da área de criminologia poderia levantar um estranhamento, estranhamento esse somente não maior que aquele gerado pelo objeto de discussão destes autores: os diversos casos de utilização de letras e

performances de rap em julgamentos criminais. No entanto, infelizmente a criminalização da cultura hip-hop não é um fenômeno novo.

Por um lado, existe o tipo de criminalização que poderíamos chamar de social, caracterizada pela associação do grafite à depredação do patrimônio público e privado, à perturbação da ordem e ao fortalecimento de um imaginário negativo da marginalidade: o já referido caso da ação do prefeito João Dória Júnior na cidade de São Paulo não deixa dúvidas, mas Tricia Rose (1994) há duas décadas já havia exposto o quadro das inúmeras formas de ação estatal e midiática responsáveis pela vinculação direta do grafite à criminalidade na década de 1970. Existe ainda uma criminalização que poderíamos chamar de político-ideológica, tal como aquela que se abateu sobre inúmeros artistas em regimes ditatoriais (a chamada “música de protesto” sendo o emblema brasileiro desse fenômeno), e que, no caso do rap, se encontra no caso do artista marroquino Othman Atiq (Mr. Crazy), condenado a três meses de prisão em decorrência de videoclipes considerados ofensivos à instituição do Estado, danosos à moralidade pública (JAILED, 2014) e que distorciam o hino nacional do Marrocos (MOROCCAN, 2014) – o símbolo maior dos Estados-nação modernos. No entanto, parece ser outra a forma de criminalização que Kubrin e Nielson apontam; e, aliás, ela só toma corpo na medida em que concerta um curto-circuito entre os polos político-ideológico e social-moral, dentro do qual as letras e vídeos de rap nada mais são que produtos autobiográficos em torno dos quais a polícia e os juízes norte-americanos têm se debruçado para promover uma série de condenações. *E isso mesmo quando nenhuma outra evidência tradicional e confiável esteja disponível.*

Não é difícil perceber como a questão identitária é crucial nos casos discutidos por Kubrin e Nielson. Para os promotores (e juízes, em boa parte), a relação de identidade entre o sujeito-criminoso e o autor/compositor é construída conforme o eu-lírico e os performers-artistas figuram como mediação e conexão causal entre fatos reais e cenários ficcionais¹. Nos casos citados por Kubrin e Nielson, o que fica patente é a tática da promotoria de sobrepor no

¹ Estes autores citam inúmeros casos em que índices absolutamente banais (diários, anotações em pedaços de papel, vídeos de Facebook com conteúdos agressivos – mas que não necessariamente indicam a tendência à ocorrência de eventos reais de violência) são apropriados pela polícia como evidências de crimes.

espaço das mídias e dos meios utilizados pelos rappers as figuras da testemunha da vida real e da autoria criminal, consistindo numa forma de mobilizar a identidade compositor/mídia/autoria de crime contra os réus. Mais interessante, porém, é notar a estratégia dos advogados de defesa dos rappers indiciados. Uma das táticas empregadas consiste em afirmar que o uso de artefatos artísticos não apenas é frágil do ponto de vista do caráter probatório, quanto fere diretamente o direito de livre expressão, ou *free speech*, certamente um dos direitos mais enfatizados nos tribunais norte-americanos. Articulada a essa primeira, uma segunda tática consiste em descrever o rap como um gênero artístico como os demais; assim sendo, deve-se analisá-lo no nível das convenções que seu gênero estabelece como básicas para sua recepção enquanto tal; por fim, não reconhecê-lo como uma forma de arte submetida a convenções compartilhadas dentro de gênero implica desqualificá-lo como arte – e é isto que o judiciário norte-americano efetiva quando sobrepõe em relação de identidade a *persona*-rapper, as mídias que o rap utiliza (cadernos de anotação, videoclipes, canções em áudio) e o sujeito-criminoso. Mover o rap para o debate estritamente artístico, portanto, implica em desfazer os nós de identidade entre aquilo que o rapper é nos momentos e nas instâncias de performance artística, os produtos de sua arte e sua biografia. Em outros termos, *rejeitar* uma associação de identidade biográfica do artista com as formas materializadas de sua arte é uma tática importante utilizada por rappers em conflitos travados pelo Estado.

O intuito de trazer à baila a judicialização do rap não é negar seu aspecto identitário ou reduzi-lo a uma forma de música ou performance que simplesmente reproduz convenções de gênero. De fato, se a observância de convenções pode ter um peso grande do ponto de vista da aceitação comercial e da recepção do público, ela só mantém sua força na medida em que produz um efeito de identidade entre a *persona*-rapper e a pressuposição de que os elementos postos em cena em suas performances tenham sido *testemunhados* de alguma maneira pelo rapper na vida cotidiana. O que gostaria de apontar aqui é que as identidades, mais do que condições *de facto*, mais que características “naturais” inalienáveis de uma cultura marginal, figuram também como *ferramentas* táticas mobilizadas em ocasiões de confrontos ou – como é o caso que observo em minha pesquisa atual – de negociações com o Estado.

Outro aspecto importante nestes casos, relatado por Schwartzberg (2014) em artigo para a sucursal canadense do portal jornalístico *Vice*, é o da *cena* judiciária e da teatralidade na qual são mobilizadas taticamente letras e videocliques de rap para produzir efeitos de identidade entre artistas e autores de crimes. Esta teatralidade se compõe de alguns elementos-chave. Inicialmente, os *atores* presentes com poder de julgar e condenar: tanto o júri quanto os juízes demonstram um perfil etário, racial e social que, segundo Kubrin e Nielson (2014), dificilmente seriam de ouvintes regulares ou acostumados com as convenções musicais e performáticas do rap. Por isso, as chances de o rap ser considerado perigoso aumentam enormemente, fato apontado por pesquisas que mostram um forte viés de preconceito em relação ao rap não encontrado em outros gêneros musicais. Em segundo lugar, a *performance* das letras de música no tribunal: em vez de *declamadas ritmicamente*, elas são *lidas em voz alta*, um artificialismo bastante eficaz para reforçar o efeito de perigo atribuído ao rap na medida em que o desqualifica em seus aspectos sonoro-musicais para reduzi-lo a uma mera *enunciação*. Por fim, o *espaço da cena judicial*: o rap é deslocado dos espaços artísticos de performance para o espaço do tribunal; ou, no caso da exibição de videocliques na corte, poderíamos dizer que há, na inserção do espaço da tela (*écran*) sobre o espaço da tribuna e do palanque, a anulação do espaço do palco que é cabal para o reconhecimento do rap como arte performática.

Neste ponto, arriscaria dizer que a teatralidade do embate judicial aponta dois elementos que podem ser encontrados também nas expectativas e demandas de atores culturais e sociais ligados ao movimento hip-hop de Goiânia. De um lado, como já insinuado, vemos diferentes táticas em torno do que gostaria de chamar aqui de *jogos de identidade*: trata-se dos argumentos, meios materiais, bem como dos *loci* e formas de performance pública que produzem ou refutam relações de identidade entre a *persona* artística, a arte que lhe é correspondente e o sujeito “real” que encarna a primeira por meio da performance da segunda. Por outro lado, estes jogos de identidade só ganham sentido em *cenar* (nos casos em questão, *cenar de disputa*). Isidoro Filho (2011: 20), ao discutir sobre a teatralidade do hip-hop, afirma que a cena é uma estrutura na qual “a produção simbólica do ator e a articulação destes símbolos em um imaginário teatral pelo espectador toma corpo” e que a ação que se dá entre

atores e espectadores ocorre enquanto “articulação cognitiva entre ator e público, mediada por signos de um sistema pelo qual estruturas simbólicas de sensibilidade e de conhecimento são intercambiadas”. É no ato de uma *mise-en-scène*, da construção de cenas de disputa – com todos os elementos simbólicos, retóricos, persuasivos, estéticos que a compõem – que a mobilização da categoria identidade adquire seus efeitos. Em outros termos, é como performance que uma identidade se torna, mais que atributo relacional entre arte e sujeitos (atores e espectadores), uma forma de *mediação* entre interesses políticos, artísticos e subjetivos.

Uma discussão aprofundada do significado da raiz etimológica do termo símbolo poderia dar um contorno mais preciso da maneira pela qual integrantes do movimento hip-hop têm traçado estratégias de luta por reconhecimento perante o Estado e a sociedade. Na impossibilidade de explorá-la aqui, bastaria dizer que os elementos artísticos da cultura hip-hop, em negociações e contendas travadas com o poder público, têm sido submetidos a variados procedimentos de *mise-en-scène* na arena da política institucional goianiense. Se, como nos lembra Fátima Saadi (2011: 330), “*théatron* é [...] não apenas o lugar para onde se vai para ver de longe, a distância, mas também o lugar onde se vai para ver a própria distância, o espaçamento entre o homem e suas ações, a articulação entre o indivíduo e a sociedade”, se é nessa “distância reflexiva que o teatro estabelece entre aquele que age e os atos que ele pratica” e é também aí “que a dimensão pública se instaura”, então se torna possível pensar a utilização da categoria identidade em dispositivos de cena – que ora a afirmam, ora a negam – como estratégias de luta definidas em razão de objetivos diferentes (apropriação do/ resistência, integração ou assimilação ao Estado).

Esta é, no momento, uma das hipóteses que têm me permitido compreender a aparente contradição entre uma cultura que se afirma artisticamente como marginal, *anti-establishment*, de resistência, e os diferentes atores que, tendo se forjado nesta cultura, hoje se mostram interessados em tomar posse de discussões como o empreendedorismo, a economia criativa e comunitária, obtenção de orçamento público para fomento da cultura, e, sobretudo, a ocupação de espaços de representação em conselhos de Estado (de juventude e cultura, por exemplo) tendo em vista promover o reconhecimento do hip-hop como patrimônio imaterial

da cidade de Goiânia e a criação de um Museu do Hip-Hop. Por esta razão, tem sido possível observar desde o estágio inicial de minha pesquisa que identidade funciona como recurso tático colocado em cena para persuadir o poder público a reconhecer a existência de uma cultura e sujeitos inúmeras vezes desqualificados publicamente. Se não me parece incorreto, ou melhor, se ainda me parece fundamental manter uma compreensão da cultura hip-hop como produtora de identidades para grupos aos quais se negam identidades e vozes próprias, também me parece necessário suspeitar da “naturalidade” com que se atribui ao hip-hop a produção de identidades. Dito de outra forma, para compreender como os ouvintes de rap ou praticantes de danças de rua e grafite compreendem a si mesmos e produzem suas subjetividades, talvez seja suficiente repousar sobre a constatação de que o movimento hip-hop é um importante formador de identidades (de juventude, periferia, negritude etc.). No entanto, para uma série de outros eventos em que a contestação e a autoafirmação são apenas duas dentre outras táticas possíveis, a mobilização tática da categoria identidade, que ganha sentido apenas na medida de sua *mise-en-scène* pública, exige uma compreensão alargada das lutas atuais por patrimonialização e musealização do hip-hop como negociações – muitas vezes tensas, de fato – entre arte, Estado e política.

Considerações finais

Como visto, há mais perguntas que respostas, portanto, pouco a dizer por enquanto. O aprofundamento das reflexões postas aqui possivelmente trará novos elementos para esta análise.

O que se pode afirmar com certa segurança é que a instituição museal persiste como instância de consagração e reconhecimento e, por isso, sua responsabilidade tende a aumentar *pari passu* com sua maior visibilidade e importância no tecido urbano. Apesar de sua conhecida e exercida função seletiva e, inevitavelmente factível de diferentes interpretações/leituras dependentes de contexto sócio-cultural e político que o cerca, o museu pode também abrir-se ao seu entorno comunitário e patrimonial. Por sua vez, tal entorno, pode abarcar diferentes grupos em conflitos entre si, não tão fraternos assim. Ao museu cabe acolher as leituras e interpretações desses diferentes grupos, antes calados. Sem perder de vista que também pode

ser vítima de manipulações decorrentes das disputas por memórias, pelo direito ao colecionismo e à decisão do que deve ser musealizado e/ou patrimonializado, com ou sem o aval das instâncias formalmente constituídas para esse mister.

Referências

ALVES, Renata Martins de Carvalho. **Tombamento – Um novo enfoque**. Disponível em: <<http://www.ibdu.org.br/imagens/TOMBAMENTOUmNOVOENFOQUE.pdf>>. Acesso em: 08/08/2014.

BRASIL. Presidência da República do Brasil. **Estatuto de Museus. Lei 11.904 de 14 de janeiro de 2009**. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm. Acesso em: 29 jul. 2015.

_____. **Decreto presidencial 8.124 de 17 de outubro de 2013**. Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM. Disponível em: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=18/10/2013&jornal=1&pagina=1&totalArquivos=200>. Acesso em: 29 dez. 2015.

BULHÕES, Girlene Chagas. **Dossiê Museus Ibram em Goiás: Gestão 2007/2013**. Goiás-GO, 2013. 99 páginas. Não publicado.

CHAGAS, _____. **Memória e Poder: contribuição para a teoria e a prática nos ecomuseus**. II Encontro Internacional de Ecomuseus, Rio de Janeiro: s/e, 2000.

_____. Casas e portas da memória e do patrimônio. **Revista Em Questão**, Porto Alegre: UFRGS, v. 13, n. 2. 2007.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. **Código de Ética para Museus**. 21ª Assembleia Geral do ICOM. Seul, 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GARCIA, Allysson Fernandes. **Lutas por reconhecimento e ampliação da esfera pública negra: cultura hip-hop em Goiânia – 1983-2006**. 2007. 207 fls. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

_____. **O rap entre mestiçagens e negritudes:** música e identidade no Brasil e em Cuba (1988-2005). 2014. 191 fls. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu e Guacira Lopes Louro. 11 ed.- Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo:** Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972 / José do Nascimento Junior, Alan Trampe, Paula Assunção dos Santos (Organización). – Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibramuseos, 2012. v.1.

ISIDORO FILHO, Constantino. **DEMORÔ!:** investigações sobre a teatralidade no hip hop. 2011. 96 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília.

JAILED Moroccan rapper to be released. **Middle East Eye**, 11 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.middleeasteye.net/news/jailed-moroccan-rapper-be-released-1136443840>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

_____; JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais.** Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006. 182 p.

KUBRIN, Charis E.; NIELSON, Erik. Rap on trial. **Race and justice**, Thousand Oaks, v. 43, n. 3, p. 185 – 211, 2014.

LOWENTHAL, David. **Como conhecemos o passado.** Tradução de Lúcia Haddad, Revisão técnica: Mariana Maluf. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11110/8154>. Acesso em 25 out. 2014.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade.** Tradução de Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MOROCCAN rapper charged over videos and “distorting” national anthem. **Middle East Eye**, 12 out. 2014. Disponível em: <<http://www.middleeasteye.net/news/moroccan-rapper-charged-over-videos-and-distorting-national-anthem-552987888>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

MOUTINHO, Mario C. Definição evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão. In: **Museologia Social.** Cadernos do CEOM. Chapecó-SC, v. 27, n. 41, p. 423-427, dez. 2014. Disponível em: <http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/index>. Acesso em 22 maio 2015.

OFFE, Claus. Dominação de classe e sistema político. Sobre a seletividades das instituições políticas. In: _____. **Problemas estruturais do Estado capitalista.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982, p. 140-177.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. KUNZLER, Josiane. Módulo II. Goiânia: NDH/UFG, 2014 (PDF não publicado do texto-base da disciplina Legislação e Patrimônio Cultural no Brasil (LPCB), da Especialização Interdisciplinar em Patrimônio, Direitos Culturais e Cidadania (EIPDCC), promovida pelo Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Direitos Humanos (NDH), da Universidade Federal de Goiás (UFG).

ROSE, Tricia. **Black Noise:** rap music and black culture in contemporary America.

Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

SAADI, Fátima. A teatralidade. In: PRADO, Ana Lúcia (org.). **Teatralidade do humano.** São Paulo: Edições SESCSP, 2011. p. 330 – 334.

SCHWARTZBERG, Lauren. Rap lyrics are being used to incriminate young people. **Vice Canada**, 15 mai. 2014. Disponível em: <https://www.vice.com/en_ca/article/hip-hop-is-on-trial-in-america>. Acesso em: 23 fev. 2017.

VARINE-BOHAN, Hugues. **A Nova Museologia: ficção ou realidade.** Porto Alegre: Unidade Editorial, 2000.