

# Mediação Cultural à Contrapelo: a ação da Comunidade Cultural Quilombaque no campo do Patrimônio Cultural

Pedro Vianna Godinho Peria\*

Fundação Getulio Vargas (Brasil)

**Resumo:** O artigo apresenta uma interpretação das ações de valorização de patrimônios culturais mobilizadas pelo coletivo político-cultural Comunidade Cultural Quilombaque. Atuante no bairro de Perus, zona noroeste do Município de São Paulo, desde 2005, a Quilombaque se mostra um polo aglutinador de diversas manifestações artísticas e políticas e de outros grupos do território. No campo do Patrimônio Cultural, a partir da consolidação do Museu Territorial Tekoa Jopo'i e da Agência Queixadas, elaboraram um percurso de trilhas que perpassam os patrimônios das gentes do bairro. Em relação especificamente à sua atuação no campo da Memória, coloca-se que o Museu e o território se confundem, pois transformam em museu o próprio território, enquanto que o turismo da Agência é feito sob o signo da resistência. A mediação simbólica promovida pelos educadores do Museu faz emergir narrativas de luta eclipsadas pelas políticas oficiais de patrimônio cultural.

**Palavras-chave:** Patrimônio Cultural; Comunidade Cultural Quilombaque; Turismo Comunitário; Ação Pública; Trilhas.

## Cultural Mediation against the Backdrop: the action of the Comunidade Cultural Quilombaque in the field of Cultural Heritage

**Abstract:** The article presents an interpretation of the actions for valorisation of cultural heritage mobilized by the political-cultural collective Comunidade Cultural Quilombaque. Active in the neighborhood of Perus, in the northwestern area of the Municipality of São Paulo, since 2005, Quilombaque shows itself to be a pole of agglutination of various artistic and political manifestations and of other groups in the territory. In the field of Cultural Heritage, through the consolidation of the Territorial Museum Tekoa Jopo'i and the Queixadas Agency, they have developed a trail of trails that go through the heritage of the people of the neighborhood. In relation specifically to their work in the field of Memory, it is posited that the Museum and the territory are confused, as they transform the territory itself into a museum, while the Agency's tourism is carried out under the sign of resistance. The symbolic mediation promoted by the Museum's educators brings out narratives of struggle eclipsed by official cultural heritage policies.

**Keywords:** Cultural Heritage; Comunidade Cultural Quilombaque; Community Tourism; Public Action; Trails.

## 1. Introdução

A concepção discursiva sobre a prática de patrimonialização oferece um ponto de partida rico para o enriquecimento das correntes críticas da análise das políticas públicas de patrimônio. Trata-se de perceber a narrativa que as sustenta como uma perspectiva hegemônica (Chauí, 1983) de como a sociedade entende e age sobre o fenômeno do patrimônio cultural. Admitindo que essa coerção não é totalizante e que sempre há espaço para a agência dos sujeitos, afinal, a hegemonia é um equilíbrio instável (Gramsci, 1978), poderemos analisar as resistências perpetradas por diferentes atores em

\* Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getulio Vargas (Brasil); <https://orcid.org/0000-0003-2635-7959>; E-mail [p.v.g.peria@gmail.com](mailto:p.v.g.peria@gmail.com)

**Cite:** Peria, P. V. G. (2024). Mediação Cultural a Contrapelo: a ação da Comunidade Cultural Quilombaque no campo do Patrimônio Cultural. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 22(2), 357-369. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2024.22.024>

diferentes contextos. O estudo da patrimonialização é mais instigante se não nos questionarmos sobre a coisa, mas sobre o falar sobre a coisa e é a partir dessa perspectiva analítica que o presente artigo procura problematizar dimensões enraizadas da ação estatal no campo do patrimônio ao mesmo tempo em que apresenta outras formas de ação pública na mesma arena.

O campo do patrimônio cultural no Brasil, enquanto área de atuação e de pesquisa, é marcado pela ideologia da tecnocracia. Desde o início, um dos elementos centrais dessa prática foi a afirmação de que eram os intelectuais e estudiosos que deviam dar a ver a autenticidade da Nação, como se fossem os óculos pelos quais toda a população poderia valorizar a sua própria herança. Colocados como os únicos capazes de ler a nacionalidade, o discurso desses intelectuais, ao falar da Nação, falava sobre eles mesmos. Para Rubino (1991: 159), a constituição do patrimônio enquanto tema levou à criação de um campo do conhecimento que, ao mesmo tempo, “requisita e produz especialistas”. Com a observação de ações de patrimonialização aquém e além do Estado, seremos capazes de encontrar brechas pelas quais tal prática possa se realizar sob o signo da plurivocidade e da heterogeneidade. Procuramos avançar no entendimento de quais as potencialidades de uma ação contra-hegemônica no campo do patrimônio cultural.

Para tanto, propomos a interpretação das ações de patrimonialização da Comunidade Cultural Quilombaque, coletivo político-cultural atuante em Perus, bairro periférico na Zona Norte de São Paulo. Atuando com pautas de afirmação das culturas afro-brasileiras a partir da arte, de educação ambiental, de gestão urbana e planejamento territorial e turismo comunitário, a Quilombaque se mostra uma organização emissora de uma narrativa transgressora sobre a realidade da comunidade e propõe uma forma diversa de conceber o patrimônio cultural e organizar modelos de turismo. Esse estudo de caso foi construído a partir da análise de material produzido pela Quilombaque e disponibilizado em vídeo, além da realização de duas entrevistas semi estruturadas com o atual coordenador do coletivo e a coordenadora do Museu Tekoa Jopo’i e da Agência Queixadas, braços da Quilombaque que atuam diretamente na arena do patrimônio.

Na seção seguinte, apresentamos uma leitura das concepções hegemônicas sobre o patrimônio cultural, bem como sobre a forma como a ação do Estado brasileiro se desenvolveu nesse campo. Em seguida, as ações de patrimonialização da Comunidade Cultural Quilombaque são discutidas com o foco em evidenciar quais as suas divergências e inovações em relação à política pública ora em foco. Na quarta seção, discutimos as intersecções entre a patrimonialização oficial e as ações da Quilombaque pelo prisma da mediação cultural, compreendendo enfim a radicalidade de uma prática no patrimônio que não apenas apresente histórias de luta e resistência, mas que seja feita também nesses marcos.

## 2. Visão hegemônica de patrimônio cultural

Para analisar o que chamamos aqui de concepção hegemônica sobre o patrimônio cultural, traçamos um itinerário de leitura focado em estudos canônicos da literatura francesa do campo e na historiografia dos anos iniciais da política pública de patrimônio cultural brasileira. Com esse trajeto, não procuramos simplificar a complexidade do campo do patrimônio no Brasil, permeado por conflitos internos e intensas buscas por maior democratização, mas apenas ressaltar qual a tendência que tem guiado as ações do Estado nessa área.

Um dos estudos mais arraigados no campo é o de Choay (2017) que traz uma abordagem longitudinal sobre a prática da patrimonialização, desde suas origens até as tendências contemporâneas à sua publicação. Os pontos centrais da tese da autora são: a ação patrimonial é uma prática que (1) se coloca na contramão do esquecimento, em parte, inevitável, e (2) é universal, porque vital para qualquer sociedade. A identidade está sempre sob um estatuto de perigo e a resposta é estabelecer pontes que nos liguem ao passado, porque nele pode ser encontrada a origem da comunidade, a raiz da identidade que foi gestada pelas gerações antecessoras e, para evitar que essa ligação esmaça, há a necessidade de construção de suportes. Se a autora coloca esse processo como vital é porque entende que nenhuma sociedade pode permanecer sem lutar contra o esquecimento.

Nessa concepção, falar de patrimônio cultural é tratar de um processo natural. A monumentalização é inescapável e daí resulta a conclusão de ser uma prática universal: mesmos problemas, mesmas respostas para todas as comunidades. Para qualificar o entendimento sobre esse remédio às “inquietações” geradas pela ação do tempo cumpre responder às questões de qual passado deve ser lembrado e como esse passado deve ser mobilizado. Em relação à primeira, a autora deixa evidente que se trata de um processo de localização e seleção, pois “não se trata de um passado qualquer”: o que deve ser

rememorado são os “acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” (Choay, 2017: 18). Choay dá dicas de como esse passado que não é qualquer passado se dá a ver: é a divisão feita entre quem edifica o monumento e os seus destinatários. De um lado, os que localizam e selecionam, do outro lado, os observadores, que recebem a mensagem a partir do passado “localizado e selecionado”. A ordem aqui é fundamental: primeiro o passado que não é qualquer passado é localizado, depois ele é selecionado para posteriormente ser apreciado.

Nesse segundo polo a autora dá conta de responder à pergunta de como um passado é mobilizado: é a centralidade da dimensão afetiva e emocional. Se o passado específico é identificado de forma tão racional para responder a uma demanda natural, a sua fruição é inteiramente subjetiva: o monumento nos toca profundamente e nos “encanta”. Nos documentos escritos podemos ler nossas origens. Nos documentos visuais nos é permitido ver nossa identidade. Enfim, no documento edificado somos capazes de entrar no nosso passado. Essa visita que se dá pelos sentidos tem efeito catártico, como se fosse um banho que nos renova ao nos fazer viver o passado, a identidade e a origem.

Com diversas mutações ao longo do tempo, esse processo é capitaneado pela figura do especialista: o monumento histórico “é constituído a posteriori pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte, que o seleciona na massa dos edifícios existentes, dentre os quais os monumentos representam apenas uma pequena parte” (Choay, 2017: 25). O argumento se constrói em dois passos: primeiro, a afirmação de que o passado está disponível para nos contar a verdade sobre os feitos de nossos antecessores; segundo, a despeito dessa disponibilidade, as informações não são plenamente acessíveis e precisam de uma interpretação qualificada. O papel, então, dos especialistas é decifrar o que os testemunhos querem nos dizer. A interpretação do passado não é espaço livre; é um trabalho que pede mediação.

Cumprir analisar como narrativa muito semelhante foi delineada no Brasil para a conformação das políticas públicas de patrimônio cultural. No caso brasileiro, não se tratava de garantir que o Estado cumprisse um papel de identificação e proteção dos objetos de rememoração da nacionalidade, mas, antes, de consolidar a própria ideia de Nação. Segundo Aline Montenegro Magalhães (2017: 235), nas décadas de 1920 e 1930, “viviu-se um período de busca pela essência do que era o Brasil, num processo de construção da identidade nacional na república então recentemente instituída”. Os conflitos não se resumiam, então, a proteger ou não proteger, mas precisamente ao que proteger, já que não havia consenso sobre o que poderia adquirir o adjetivo de nacional.

Todas as ações de patrimonialização e a maior parte da produção intelectual sobre ela, estão centradas no papel dos intelectuais modernistas na conformação dessa política. De maneira geral, o projeto intelectual modernista “estava associado ao reconhecimento da necessidade de produzir uma imagem singularizada do Brasil como cultura e como parte da moderna civilização ocidental” (Gonçalves, 2002: 41); de forma que as ações e os escritos desses intelectuais buscavam ligar uma origem autenticamente brasileira à produção cultural daquela década e, ambas, às vanguardas europeias, configurando uma “noção de origem como salto em direção ao novo” (Chuva, 2017: 394). A questão era promover uma ideia da nação brasileira que fosse, ao mesmo tempo, universal e particular.

Os intelectuais modernistas encontraram no governo de Getúlio Vargas uma fonte abundante para aplicar suas ideias sobre a nacionalidade. Foi Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor durante mais de trinta anos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), órgão federal criado em 1937 com o objetivo de conduzir as ações de patrimonialização, o responsável pela permanência desse projeto, que se confunde com o próprio órgão. Comentando os esforços dessa gestão, denominada pela autora de “fase heróica”, Fonseca (2005) afirma que a legitimação da própria instituição apenas se deu com o tato do diretor no “desenvolvimento de um trabalho dentro dos mais rigorosos e modernos critérios científicos; o cuidado na escolha de seus colaboradores; a imagem de uma instituição coesa, desvinculada de interesses político-partidários e totalmente voltada para o ‘interesse público’” (Fonseca, 2005: 105). Em outras palavras, tratou-se de isolar o órgão. No “Programa” do primeiro número da Revista do SPHAN, podemos ler alguns dos princípios que regiam Rodrigo Melo Franco de Andrade para a constituição de uma nova política nacional. Havia a necessidade “de uma ação sistemática e continuada com o objetivo de dilatar e tornar mais seguro e apurado o conhecimento dos valores de arte e de história de nosso país”, afinal dos poucos estudos existentes pouco poderia ser aproveitado (Andrade, 1937). O argumento aqui é bastante semelhante ao visto nos estudos franceses: ao órgão do patrimônio cabe, em primeiro lugar, afirmar a importância do patrimônio nacional, de seu estudo e divulgação; e, para tanto, deve abrigar especialistas capazes de cumprir essa missão.

Segundo Fonseca (2005: 116), os critérios que guiaram as decisões do órgão federal nas suas primeiras décadas foram: 1) a “autoridade dos técnicos”; 2) os “cânones da arquitetura modernista”; 3) a “autenticidade das fontes”; e 4) a “prioridade em assegurar a proteção legal dos bens”. Novamente,

fica evidente o papel central dos especialistas na constituição da política nacional e dos critérios que a regiam. São os leitores autorizados pela autoridade estatal e intelectual a identificar, divulgar e proteger o patrimônio nacional e, especificamente no caso brasileiro, responsáveis por articular as dimensões universais e particulares necessárias para a consolidação do projeto modernista. Se na chamada “fase heróica” da política nacional a noção de patrimônio cultural e a preocupação em relação ao tema foi bastante consolidada devido ao grande número de tombamentos e às articulações de Rodrigo Melo Franco de Andrade, a “fase moderna” - ainda na tipologia de Fonseca (2005) - que caracteriza a gestão de Aloísio Magalhães no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), antigo SPHAN, foi marcada por uma relativa expansão desse conceito.

Mesmo que tenha ocupado o cargo de presidente do Instituto por cerca de três anos (1979-1982), pouco se comparado aos trinta anos de Rodrigo M. F. de Andrade e aos onze do arquiteto de carreira Renato Soeiro, as ações e falas do designer Aloísio Magalhães imprimiram uma marca profunda na história da política nacional de patrimônio cultural. Afirma-se a gestão de Magalhães como um grande marco: “ora, desde 1937 o país não assistia, no governo federal, a tamanha inovação conceitual, reformulação administrativa, acréscimo orçamentário e implementação de projetos” (Falcão, 2017: 23). O problema central presente nas suas falas é a articulação entre preservação da identidade cultural e o desenvolvimento, mais especificamente, a possibilidade da construção de um vínculo harmonioso entre esses termos.

Em palestra dada no Seminário de Tropicologia, em 1975, coordenado pelo sociólogo Gilberto Freyre, Aloísio Magalhães apresenta a razão de ser do recém-criado projeto do Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC): “alcançar um um conhecimento mais profundo do que é a realidade cultural brasileira”, pois “se não houver quem cuide e quem alerte para a presença desses valores, eles serão inapelavelmente eliminados” (Magalhães, 1975: 90-91). As afirmações são categóricas: (1) há um desafio na conciliação do desenvolvimento com a manutenção das singularidades nacionais; (2) a única forma de projetar essa articulação é por meio do conhecimento profundo do maior número de índices dessa realidade cultural complexa; e (3) apenas um órgão estatal centralizado por oferecer esse trabalho. Trata-se de conhecer e, conhecendo, divulgar esse conhecimento sobre a identidade nacional. Nesse sentido, encontramos aqui um apelo muito semelhante ao realizado por Rodrigo M. F. de Andrade na abertura da Revista do SPHAN; para Magalhães, mesmo com quase quarenta anos de ação governamental no campo da preservação, o Brasil carecia de saber sobre si mesmo. Na tese de Gonçalves (2002), falamos da manutenção de uma “retórica da perda” nos discursos oficiais sobre o patrimônio nacional.

Mais do que avaliar os efeitos desses avanços conceituais e institucionais, cabe aqui perceber a coerência presente nas narrativas dos principais agentes da política de patrimônio cultural. Percebemos preocupações muito semelhantes em relação ao tema do patrimônio: a identidade nacional corre perigo porque ou os seus suportes vêm sendo destruídos ou essas referências são desconhecidas. As ações de identificação e proteção tornam-se urgentes e o tombamento de um bem, material ou imaterial, é visto como um ato de resistência tanto à ação inexorável do tempo quanto à indiferença dos próprios portadores-destinatários dessa memória. Não é qualquer cidadão, mesmo que beneficiário da preservação, que pode enxergar a genuinidade de uma manifestação da identidade nacional. A figura do especialista é presença constante, mesmo que assuma diferentes formas, nas falas sobre o patrimônio cultural. A tarefa cívica do especialista é, no fim, uma descoberta, pois a autenticidade encontra-se distante da vista comum: é uma instância presente, mas sempre fugidia, disfarçada, oculta. Na apreciação do próprio patrimônio, em sua dimensão mais emocional e afetiva, como nos lembrava Choay, os órgãos estatais e seus especialistas oferecem uma leitura acessível sobre o real da Nação. Nas posições analisadas, a ação de patrimonialização pode ser entendida como uma prática de mediação: é uma política que leva uma interpretação da matéria bruta da identidade para um público maior.

Esse movimento, visto no caso brasileiro da política pública de patrimônio cultural mas que é recorrente nas ações de memória, nos remete ao questionamento de quais falas têm o direito de serem expressas e ouvidas. Na literatura brasileira, Marilena Chauí (1982) chamou a atenção para o fenômeno do silenciamento narrativo com o conceito de “discurso competente”, entendido como aquele que é “aceito como verdadeiro ou autorizado porque perdeu os laços com o lugar e o tempo de sua origem” (p. 7). Na literatura internacional, Laurajane Smith (2006) parte dos Estudos do Patrimônio (*Heritage Studies*) para apresentar uma reflexão muito convergente, usando o conceito de discurso autorizado do patrimônio (*authorized heritage discourse*). Para ambas as autoras, o aspecto tecnocrático é fundamental para compreender os discursos competentes ou autorizados; nas palavras de Smith (2006): “o discurso autorizado é também um discurso profissional que privilegia os valores e conhecimentos especializados sobre o passado e suas manifestações materiais” (p. 4, trad. livre). A conformação do campo e das

práticas do patrimônio cultural são indissociáveis, então, da constituição de um discurso profissional, técnico e especializado que, por meio de outros processos e estruturas sociais, logrou instituir-se como competente, como autorizado.

No entanto, não se trata de um movimento inexorável. Para Chauí (1982), o discurso competente pode ser desmontado por “contradiscursos”, capaz de mostrar e escancarar as contradições internas do discurso tecnocrático. Da mesma forma, Smith (2006) admite que, ao lado do discurso autorizado, podem ser encontrados “discursos populares” que desafiam a existência e as formas de materialização dos discursos dominantes. Na seção seguinte, apresentamos uma ação que, hoje no Município de São Paulo, critica, desafia e desequilibra um discurso competente e autorizado sobre o patrimônio cultural. Para tanto, lançamo-nos para o espaço não-estatal admitindo a importância de perceber que a política pública não é a única forma de agir para o público. Há, assim, diversas formas de construir uma ação pública no campo do Patrimônio Cultural e a Quilombaque se enquadra como uma delas. Analisaremos a ação de outras intelectualidades agindo no questionamento do estatuto de quem pode dizer o que é patrimônio cultural. Essa expansão pode mostrar a riqueza de discursos outros, contestadores da narrativa oficial. Com esse trânsito, seremos capazes de compreender a potência de uma ação de patrimonialização que não desiste da dimensão da mediação cultural inaugurada por especialistas, mas a transforma em direção à plurivocidade, diferentemente de uma narrativa homogênea.

### 3. A ação da comunidade cultural quilombaque

O grupo foi fundado em 2005 por jovens interessados em arte, especialmente na percussão, num dos muitos bairros da periferia da capital paulista marcados pela falta de equipamentos públicos e carência de serviços. A Quilombaque se formou como um polo aglutinador de projetos em diversas áreas: educação, produção cultural, artesanato, educação ambiental e turismo comunitário, foco desta seção. Também é corresponsável pela retomada, lembrança e comemoração da história do bairro por meio de um extenso trabalho com história oral focado nas lutas operárias que tiveram as ruas de Perus como palco. Atuando em rede, faz parte do Movimento Cultural da Periferia (MCP) a fim de pautar a falta de equipamentos e políticas culturais voltadas diretamente para as periferias. Em interlocução com o poder público, desde 2007 submete projetos de produção cultural para as diversas leis de fomento nas três instâncias de governo e, hoje, já auxilia outros coletivos a elaborar propostas competitivas. Na constante busca por recursos para a manutenção de suas práticas de produção cultural, as relações com as instâncias governamentais são frequentemente ambíguas e instáveis. De um lado, os movimentos culturais periféricos, dentro dos quais a Comunidade Cultural Quilombaque, partem da denúncia da precariedade e da ausência de políticas públicas voltadas a esses territórios distantes dos centros econômicos, políticos e culturais. Por outro lado, tais coletivos aprenderam a acessar estrategicamente certos espaços de definição de políticas públicas a seu proveito. O melhor exemplo desse fenômeno de coprodução de políticas no Município de São Paulo na área da Cultura é a aprovação do Programa Municipal de Fomento à Cultura da Periferia previsto na Lei Municipal nº 16.496/2016 (Raimundo, 2017).

Especificamente no campo do Patrimônio Cultural, desde 2018 a Quilombaque propõe a construção conjunta e continuada do Museu Territorial Tekoa Jopõ'i e da Agência Queixadas de Turismo Comunitário como forma de dinamizar polos de Perus como atrativos turísticos a partir da identificação de marcos históricos. A museologia e a prática turística da Quilombaque procuram evidenciar as precariedades para, concomitantemente, mostrar e valorizar as histórias de luta e resistência.

Tudo se iniciou em 2011, no momento em que se impôs a primeira tentativa de desapropriação do terreno onde está a sede da Quilombaque para a implantação de um parque municipal. Sob essas condições, deu-se o encontro da Quilombaque com docentes e discentes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a criação de uma parceria a fim de oferecer formações técnicas para os moradores de Perus nas áreas de projeto arquitetônico, urbanismo e ecologia. O objetivo era compreender a natureza da intervenção da prefeitura e, ao mesmo tempo, criar uma contraproposta.

Muito além de impedir as desapropriações visadas pela prefeitura, essa parceria levou à criação da Universidade Livre e Colaborativa para dar continuidade à troca de conhecimentos voltados a soluções de problemas vividos no território. As aulas realizadas, ora em escolas ora no jardim das casas de moradores, versavam sobre princípios de cartografia e ecologia e subsidiaram pesquisas sobre o território, suas pessoas e suas memórias.

A revisão do Plano Diretor Estratégico, em 2014, foi a ocasião propícia para lançar ao debate institucionalizado os resultados de um trabalho de três anos de mapeamento afetivo do território. Na

memória de Cleiton Ferreira, as discussões foram uma chance de pautar “um modelo de política pública de desenvolvimento” e propor “um avanço para minimizar o impacto” do mercado imobiliário predador do território (Cleiton Fofão, entrevista, 01/10/2021). Foi a partir do intenso trabalho na proposição de um novo instrumento de gestão territorial que “elencamos os espaços de memória, de afeto e do cuidado que a gente precisa ter para a sua preservação” (Camila Cardoso, entrevista, 16/09/2021), que, por sua vez, levaria à criação do Museu Territorial Tekoa Jopo’i. Vemos que sua constituição partiu da reivindicação frente a uma postura autoritária do poder público, mas que, não se contentando com a denúncia, resultou em um anúncio de uma nova prática de significação daquele território periférico.

O Museu, então, decorre da necessidade e da oportunidade de gerar maior conhecimento sobre histórias que se deram no bairro: para Cleiton “Fofão”, “querendo ou não, esse museu é uma sala de aula onde a história é contada onde ela ocorreu, isso é muito importante na questão da preservação e na relação com a comunidade” (DPH, 2020). Foi a partir do diálogo com outros moradores que foi construída a percepção de que o bairro não possuía qualquer instituição museológica e que nenhum museu do centro iria contar as histórias de Perus. Nas interações proporcionadas pela Universidade Livre e Colaborativa, foi possível compartilhar lembranças pessoais, mas que formaram uma nova concepção entre os moradores sobre a importância histórica do bairro: “essas histórias foram trazidas justamente através dos moradores. A gente não pensou sozinho ou não pensou apenas academicamente neste território, por isso que a gente fala que são os lugares de memória e de afeto porque foram pensadas com as pessoas daqui” (Camila Cardoso, entrevista, 16/09/2021). A criação do Museu Territorial Tekoa Jopo’i responde ao desejo de preservação das memórias divulgando-as a partir da voz dos próprios habitantes de Perus.

Se os estudos voltados para a mudança do Plano Diretor fizeram emergir nessa comunidade a percepção de que Perus, Jaraguá e Anhanguera tinham muita história para contar, a noção de que estavam construindo um museu no e para o território surgiu como um *insight*. O território é o museu e o museu é o território porque “o nosso território é todo um patrimônio cultural” (Camila Cardoso, entrevista, 16/07/2021). É fundamental salientar que o nome de museu foi dado anos depois dos mapeamentos histórico-afetivos realizados no contexto das formações participativas que se iniciaram com os trabalhos da Universidade Livre e Colaborativa. Assim, o Museu não tem uma data de fundação ou limites espaciais bem delimitados, a sua gênese é simbólica. É uma mudança na forma de olhar para o território e para o trabalho sobre esse território que cria o Museu Tekoa Jopo’i. Para efetivar o aproveitamento desse museu que abarca todo o território, era fundamental criar uma estrutura que permitisse uma imersão nas memórias que permanecem vivas ao serem recontadas: a Agência Queixadas.

O evento que proporcionou uma virada nesse projeto foi um curso oferecido em 2018 pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC), organização paraestatal de formação profissional, em ocasião do congresso internacional de Lazer e Turismo que teve, entre suas atividades, uma escola de campo, na qual estudantes de diversas partes do mundo vivenciaram práticas de turismo locais. Segundo a coordenadora da Agência Queixadas, “a gente usou todos esses espaços do território pra desenvolver esse curso, justamente pra preparar as pessoas que iam formar nossa rede de hospedagem” (Camila Cardoso, entrevista, 16/09/2021).

É a Agência Queixadas que organiza essa logística e possibilita uma nova forma de obtenção de renda conjugada à necessidade de expandir o conhecimento sobre Perus para seus moradores e para qualquer outra pessoa que deseje participar desse “turismo de quebrada”. Assim, a Agência tem como foco dinamizar o Museu Territorial, criando um circuito que tenha, como base, os patrimônios do território e como mediadores, os moradores. Com essa proposta, o turismo da Agência Queixadas se distancia do chamado “turismo de favela”: “que nada mais é do que você olhar pra desgraça humana e fazer dessa desgraça turismo, ganhar em cima disso, não deixar dinheiro pra comunidade e achar que tá tudo bem em você rir e se divertir mesmo com a dor do outro” (Camila Cardoso, entrevista, 16/09/2021). Na contramão dessa prática, a Agência Queixadas dá corpo a um turismo que, economicamente e simbolicamente, se volta para o desenvolvimento da própria comunidade. O significado da preservação territorial visada pelo Museu Tekoa Jopo’i não se resume, então, à garantia de permanência dos espaços físicos do território, mas, sobretudo, na utilização da rede comunitária para fortalecer os laços já existentes e produzir novos conhecimentos sobre o território para as pessoas que dele usufruem.

Essa vivência se constrói a partir das trilhas que ligam os “lugares de memória e afeto” mapeados na construção da Universidade Livre e Colaborativa” (Camila Cardoso, entrevista, 16/09/2021). O curso do SENAC permitiu que tudo fosse roteirizado. Em primeiro lugar, cumpre ressaltar que a participação nas trilhas se dá na triangulação entre a Agência, o grupo de turistas e moradores e moradoras que mediam os encontros entre visitantes e pontos de paradas nas trilhas. Esses pontos focais têm algum tipo de ligação com o local narrado, pois a Quilombaque não detém o monopólio das múltiplas vozes

relacionadas às memórias do território. Dessa forma, turistas entram em contato, em poucos dias, com diversas histórias em muitos espaços a partir de múltiplas vozes. Ainda na fala de um dos coordenadores da Quilombaque: “a gente só organiza todo esse processo, mas quem conta é a galera que tá na luta e na resistência no dia a dia” (Cleiton Fofão, entrevista, 01/10/2021).

A primeira trilha, denominada “Jaraguá é Guarani”, procura trazer a vivência dos povos originários, para as pessoas entenderem qual é a relação dos povos guarani dentro da terra do Jaraguá. A abertura do percurso faz a narrativa retornar ao período pré-colonial para visibilizar o processo renitente de enfrentamento ao colonialismo. No interior do Parque Estadual do Jaraguá, a presença dos remanescentes do casarão do bandeirante Afonso Sardinha, construído em 1580 para a primeira base de extração aurífera da região paulista, é suporte para a discussão “do contexto histórico da relação da escravidão tanto indígena como da população negra, porque a gente fala que esse patrimônio conta histórias e esquece desse processo, que foi um processo cruel, mas a gente tem que destacar” (DPH, 2020). O processo se inicia, então, na recontagem de uma história a partir da perspectiva dos colonizados.

O segundo ponto do percurso faz um salto temporal para o Brasil agroexportador de café e o consequente processo de expansão da infraestrutura ferroviária. A trilha “Estrada de Ferro Perus-Pirapora” tem como suporte material os remanescentes de um entroncamento da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí, fundamental para o escoamento da produção agrícola no início do século XX. Ainda que a Perus-Pirapora, aberta em 1910, tenha sido pouco utilizada, é um importante patrimônio ferroviário. A partir desses remanescentes, vemos uma outra face do “progresso”, que produz estruturas para depois abandoná-las.

A ligação desse com o próximo ponto do percurso é direta: “a ferrovia Perus-Pirapora era para chegar a Pirapora do Bom Jesus, porém nunca chegou, só chegou a Cajamar onde tinha as pedreiras de minério para produzir a matéria de cimento. Foi a partir dessa construção da ferrovia que se instalou a primeira fábrica de cimento no Brasil” (DPH, 2020). Em se tratando do trabalho do Museu Territorial Tekoa Jopoi e da Agência Queixadas, a entrada nas ruínas da Fábrica é dificultada por sua propriedade ainda estar ligada à família do “mau patrão” - forma pela qual os trabalhadores grevistas da década de 1960, os queixadas, chamavam-o. Nesse sentido, a luta trabalhista se atualiza na impossibilidade dos movimentos culturais de Perus terem acesso pleno a um dos principais marcos da memória do bairro. A sensibilização feita durante o percurso da trilha “Memória Queixadas” não é voltada apenas para as lutas das décadas de 1950 e 1960, mas para as disputas contemporâneas.

O percurso segue para um dos mais marcantes lugares de morte do município: a vala comum do Cemitério de Perus. O cemitério foi construído quando Paulo Maluf ocupava o cargo de prefeito (bionico), de 1969 a 1971, e, no início da década de 1990 e durante os primeiros meses de governo de Luiza Erundina, foi descoberta a existência de uma vala não identificada contendo mais de mil ossadas, igualmente não identificadas. Parte dos corpos sem nome é de militantes políticos presos, torturados e mortos durante o regime militar, mas Cleiton “Fofão” nos lembra que a história possui muitas camadas de violência: “essas ossadas são também de crianças da época do surto de meningite, que o Estado tentou esconder, e também do esquadrão de morte, que rondava a periferia. A gente coloca que tinham os subversivos que questionavam o Estado, mas por você ser preto você também era subversivo, você morria e ia enterrado na vala comum, o que acontece até hoje” (DPH, 2020). Observar a história da ditadura a partir da periferia permite, então, entender a violação de direitos e denunciar a sua continuidade.

A ligação entre as últimas paradas do percurso e a próxima é mais brusca, pois muda-se a temática e o tempo da memória que está em jogo. De um lado, os últimos pontos do percurso do Museu nos dizem sobre a luta pela terra e pela produção sustentável, do outro, estão diretamente relacionados com a valorização das manifestações culturais que tomam as ruas do território. Em primeiro lugar, a trilha “Agroecologia do Campo” toma lugar no único assentamento do município criado pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) durante as disputas em torno da proposta de levar os detritos do assoreamento do Rio Pinheiros para Perus, projeto que ficou conhecido como “pinicão de São Paulo”. Cleiton Fofão lembra que “são 19 anos produzindo comida onde ia ser o pinicão da cidade” (Cleiton Fofão, entrevista, 01/10/2021). Nesse ponto, trata-se de entender o processo da reforma agrária, entender o processo da alimentação e trazer essa mercadoria que é produzida nesse assentamento para escoar dentro do bairro.

De forma semelhante, as trilhas “Reapropriação e Ressignificação do Espaço Público” e “Peruseria Grafite” foram criadas para visibilizar e fomentar as manifestações artísticas do território. A Quilombaque, a partir das trilhas do Museu e da Agência, figura como um coletivo aglutinador de outros movimentos para potencializar o que Cleiton “Fofão” denominou como “polos dinamizadores de cultura” dentro do território. Esse “museu a céu aberto” (DPH, 2020) mostra o aproveitamento de muros para a representação de momentos ou figuras marcantes para a história do território. Esses pontos do percurso mostram

que a gestão dos espaços públicos, como muros de escolas, bibliotecas e a importante casa do Hip Hop, pode ser feita de forma comunitária. Enquanto produtores culturais, trata-se de se assumirem como sujeitos do próprio processo. Nessa “acupuntura urbana”, a falta dos equipamentos governamentais se torna uma folha em branco para a criatividade dos diversos movimentos culturais que elegeram Perus como seu território de ação.

Se esse é apenas um vislumbre narrativo de todo o percurso das trilhas do Museu Territorial Tekoa Jopo’i, cabe agora salientar quais são os significados que emergem em cada nó da trilha. A violência estatal sistemática surge a partir das histórias narradas pelos guarani e pelas ossadas da vala comum. A pauta da gestão comunitária dos espaços públicos emerge tanto na disputa histórica pela criação de um centro cultural na Fábrica quanto nas intervenções criativas das trilhas “Peruserfia Grafite” e “Reapropriação e Ressignificação dos Espaços Públicos”. As heranças do progresso industrial são vistas tanto no abandono do patrimônio ferroviário quanto na memória da luta operária. A questão do manejo sustentável do território é levantada tanto pelo movimento indígena no Jaraguá quanto pelo MST no assentamento. Uma série de outras conexões poderiam ser criadas a depender de como as trilhas são vivenciadas e de como nos é narrado esse percurso. Deve-se ressaltar que são vozes diferentes que narram as histórias: “o processo é ouvir as pessoas que resistem” (Cleiton Fofão, entrevista, 01/10/2021). Além das múltiplas temáticas em diversos suportes materiais, a plurivocidade das trilhas faz com que diversos sujeitos também emergem para contar suas próprias lutas. A autoridade da mediação é, dessa forma, dispersa para que Perus se transforme numa sala de aula que conta outros lados da História. Há grande ênfase em admitir que essa prática é um “turismo de resistência”, que valoriza a luta. Tem-se de forma muito transparente a escolha de quais narrativas devem ser valorizadas e quais vozes devem ser amplificadas no percurso do Museu. Segundo Cleiton “Fofão”, “a gente quer mostrar as lutas sociais, porque cada trilha é uma luta de um movimento, de uma população, de resistência pela sua permanência” (DPH, 2020).

Com isso, podemos delinear uma diferença entre a museologia, entendida como a concepção sobre “museu”, e o turismo, enquanto atividade profissional e econômica, do Museu Territorial Tekoa Jopo’i. De um lado, o Museu é a experiência vivida, no geral, por moradores e moradoras de Perus e, especificamente, por personalidades cuja figura é difícil dissociar das trilhas que mediam. A criação da Agência e do Museu não concebe novas histórias, mas divulga aquelas que já existiam no território. A inovação trazida pelo Museu se dá pela aglutinação das narrativas de resistência que, em maior ou menor grau, já eram conhecidas e valorizadas por certos grupos de Perus. Trata-se, então, de uma plataforma de amplificação dessas narrativas sobre lutas históricas de diferentes grupos sociais. Os limites entre o Museu e o território são tênues: se podemos dizer que o primeiro é resultado do trabalho de significação sobre o segundo, também poderíamos imaginar que o Museu Tekoa Jopo’i, enquanto forma de trabalho sobre o território, também atribui novos significados, cria novas identidades sobre aquele chão. Nesse sentido, não é um museu estático, com endereço e acervo fixos, mas tão dinâmico quanto o próprio território de Perus. Mais do que um museu do território, a práxis do Museu Territorial Tekoa Jopo’i cria um museu que é território e um território que é museu. Na recepção da Quilombaque, na narração das histórias de cada trilha e na vivência dessa visitaçào vemos em ação um *museu-território*.

A dimensão turística, por outro lado, é uma consequência prática desse processo de valorização. As chaves da solidariedade e do compartilhamento atuam ao permitir um aproveitamento horizontal das riquezas simbólicas organizadas pelo Museu Territorial. A necessidade de divulgação de outros lados da História se faz também como profissão, levando às últimas consequências o sentido de trabalho da memória. A conjugação das propostas museológica, como amplificação de narrativas, e turística, enquanto geração de renda, coloca-se também sob o significado da resistência contra um modelo de desenvolvimento avassalador, que não permite espaço para a auto-sustentação de redes locais. De forma análoga ao Museu, a ação da Agência Queixadas transita num limite fugaz entre o turismo e a resistência: de um lado, a visitaçào amplifica vozes silenciadas por narrativas hegemônicas, de outro lado, a própria concepção e organização das trilhas se faz na oposição a outros modelos de turismo e de desenvolvimento predadores. Ao mesmo tempo em que narra a resistência, resiste. Mais do que um turismo de resistência, a práxis da Agência Queixadas faz da resistência, turismo e, do turismo, resistência. Naquele museu-território, temos, portanto, um *turismo-resistência*.

Essa construção poderia ser caracterizada como um ecomuseu, entendido como aquele no qual o processo de musealização se dá *in situ* (Cury, 2005), mas, nas falas daqueles que elaboram essa prática, o aspecto utilizado para nomear esse museu singular mais se assemelha com o que Vladimir Pires e Mario Chagas (2018) definiram como uma museologia ancorada no ponto de vista da luta. Os autores afirmam que “os museus não são apenas representação da sociedade, são também projetos, sonhos e

desejos de outro mundo, quicá de um mundo melhor; sendo construções, eles também são construtores de realidades e de subjetividades individuais e coletivas” (Chagas & Pires, 2018: 290). Esse desejo repleto de afeto está presente tanto na denúncia quanto no anúncio da Quilombaque, do Museu Tekoa Jopo’i e da Agência Queixadas.

Se o Museu e a Agência Queixadas podem ser caracterizadas como uma ação coletiva orientada diretamente pelo e para o território, as trilhas de turismo são formas pelas quais o caminho entre a denúncia da precariedade e o anúncio da potencialidade é percorrido. Denunciando o abandono de espaços públicos, a trilha de “Reapropriação e Ressignificação” anuncia um modelo de gestão comunitária e compartilhada. Anunciando uma forma sustentável de produção, a trilha “Agroecologia no Campo” denuncia as mazelas do sistema agroexportador baseado em pesticidas. Anunciando a resiliência dos povos originários, a trilha “Jaraguá é Guarani” denuncia as precárias condições de vida impostas desde a colonização. A trilha “Ditadura Nunca Mais” denuncia a constante violação de direitos por parte do Estado enquanto valoriza a ação social que ainda procura desvendar tais crimes. Na contramão do abandono de patrimônios culturais materiais, as trilhas “Estrada de Ferro Perus-Pirapora” e “Memória Queixada” denunciam lados obscuros e violentos do progresso industrial ao mesmo tempo em que propõem possibilidades de reinvenção desses patrimônios pela própria comunidade. Nas palavras de Camila Cardoso, esse turismo-resistência consegue anunciar sonhos: “a Agência hoje se mantém porque a gente fala também de sonhos, um sonho de um território educativo, um sonho de Perus não ser mais um bairro dormitório, mas também o sonho das pessoas sentirem vontade de estudar, das pessoas sentirem vontade de conhecer uma outra cultura” (Camila Cardoso, entrevista, 16/09/2021).

O percurso como um todo propõe um turismo baseado nas potencialidades da comunidade enquanto tendências mercadológicas não enxergam riquezas no território. A gestão e manutenção dessas práticas são inteiramente comunitárias; ainda que a sua constituição tenha partido de espaços instituídos do governo, como os fóruns de discussão da revisão do Plano Diretor em 2014, a sua permanência se dá pela organização do movimento, já sedimentado no território. A busca por recursos públicos, especificamente aqueles das políticas públicas de fomento cultural, é permanente, mas a Quilombaque sabe que a sua sustentabilidade não pode depender dos poucos orçamentos da Cultura e, dentro dele, da reduzida parcela destinada às manifestações e grupos das periferias. Assim, todas as estratégias são usadas a fim de garantir a continuidade do Museu e da Agência e, principalmente, o fortalecimento do seu projeto político de valorização de outros patrimônios.

Se a visão hegemônica sobre o patrimônio o entendia como materialização de uma identidade homogênea e coesa, a seleção dos bens culturais do território de Perus operada pelo Museu Tekoa Jopo’i propõe o resgate e a valorização de identidades plurais. Nessa heterogeneidade, os agentes de memória da Quilombaque procuram contar o que foi esquecido, como a luta indígena e a luta operária. É fundamental perceber que o fazem sem serem tidos como “especialistas; não são arquitetos ou historiadores formados nos corredores dos órgãos estatais de patrimônio; não se trata, em princípio, de uma prática competente ou autorizada nos termos de Chauí (1982) e de Smith (2006). A base do Museu é o mapeamento afetivo feito por aqueles que não apenas vivem no território, mas o vivenciam. Os afetos não são apenas positivos, a Agência Queixadas não teme lançar à luz memórias difíceis, tristes e tenebrosas; expõe aquilo que Mignolo (2017) chamou de “o lado escuro da modernidade” e que Benjamin (2020) qualificou como “documentos da barbárie”. O olhar para as memórias marginalizadas não é estático e não se contenta com a denúncia da pilha de escombros legada ao território pelo “progresso”, mas convida à percepção do potencial disruptivo das “memórias subterrâneas” (Pollak, 1989).

No entanto, a transferência simbólica de um campo (hegemônico) ao outro (contra-hegemônico) é uma operação complexa: como a visualização de uma fábrica abandonada se transforma em potência coletiva e em valorização da memória da luta operária? Acreditamos que é sobre esse processo de mediação simbólica que reside a maior força disruptiva da atuação do Museu. Cumpre salientar que, em diálogo com propostas decoloniais, as ações de patrimonialização levadas a cabo pelas trilhas são contra-hegemônicas na medida em que transformam a denúncia do memoricídio no anúncio de identidades plurais mobilizadas de forma coletiva em torno de um projeto comum de valorização e desenvolvimento do território.

Sem esconder as mazelas sociais, o Museu Territorial Tekoa Jopo’i tece um percurso de significações que valoriza diferentes lutas, sejam elas contra o colonialismo, contra a tortura ou contra a inexistência ou abandono de equipamentos culturais no território. A rede de solidariedade entre moradores e entre movimentos se organizou para fortalecer seus próprios laços. A conjugação de múltiplas vozes, mesmo pautando histórias das mais tristes e viscerais, cria uma imagem de potência para o território de Perus, como um território que ferve. Essa sequência de sujeitos narrando sujeições se dá sem se perder as

idiosincrasias de cada grupo social, mas abrem espaço para imaginarmos o que se pode aprender com exemplos de tantas lutas.

#### 4. Uma mediação para a resistência

Para compreender com maior profundidade a ação de patrimonialização empreendida pela Comunidade Cultural Quilombaque, é precisamente sobre o papel de intelectuais que iremos nos deter, ou seja, mais do que o objeto de patrimonialização, devemos interpretar o processo pelo qual o patrimônio é nomeado e por quais atores essa operação simbólica é conduzida.

Partindo do prisma de uma análise gramsciana, é fundamental partir da noção de que a categoria de “intelectual” se refere a uma função social na luta hegemônica. Bobbio (1999) chama a atenção para o caráter dialético dessa figura, cuja função se define pela ação recíproca entre intelectuais e massa. Partindo da experiência italiana, Gramsci (1978) estabelece que o exercício da função de intelectual se dá sob a figura de intelectuais tradicionais, categoria formada em relações de classes passadas e caracterizada por certo trânsito entre as classes sociais, e sob a imagem de intelectuais orgânicos, caracterizados pela função de dirigir as ideias da classe (ou grupo social fundamental) na qual foi organicamente gestado.

A ação intelectual, portanto, é um dos pilares da sustentação hegemônica, trata-se da organização e da direção das ideias dentro de uma determinada classe. Por isso, a ação contra-hegemônica é indissociável da função intelectual; nesse caso, estamos falando da organicidade de intelectuais das classes subalternizadas. A concepção de intelectual enquanto função permite perceber que: “todos os homens [sic.] são intelectuais, poder-se-ia dizer; mas nem todos os homens [sic.] desempenham na sociedade a função de intelectuais” (Gramsci, 1978: 7). Esse arcabouço conceitual nos permite trabalhar com um olhar voltado a discutir a intelectualidade não de forma unívoca, mas abrangente e instável - como a concepção de hegemonia.

Não restam dúvidas de que, na apresentação das ações da Quilombaque, estivemos trabalhando sobre as falas de intelectuais que denunciam a hegemonia e anunciam um outro estado social, político e cultural. O novo olhar para o território e para suas gentes que a Quilombaque promove não é mais nem menos que a elaboração de uma organização político-cultural que mobiliza aspectos das estruturas e da superestrutura para questionar a hegemonia. Essa micro-situação não se assemelha às análises em nível de bloco histórico presentes nas notas de Gramsci, mas tomadas as devidas proporções acreditamos ser extremamente frutífero e conveniente entender as articuladoras da Quilombaque como intelectuais organicamente estabelecidas. Além disso, é patente que o seu trabalho no território não se dá apenas no nível econômico, como a geração de renda e a formação profissional, mas, e sobretudo, no nível discursivo, com a defesa de uma outra representação da realidade, com a defesa de uma nova visão sobre a periferia e os sujeitos periféricos. Se assim é, cabe delinear em quais aspectos a função intelectual exercida pelos agentes da Quilombaque se diferencia da mesma intermediação ideológica feita pelos “especialistas do patrimônio”.

Para nós, é sob a dimensão da mediação cultural que se materializa a contra-hegemonia trabalhada pelo Museu Tekoa Jopô'i e pela Agência Queixadas. Quando descrevemos o pensamento ideológico de intelectuais que identificam objetos como irradiadores de uma verdadeira identidade, a mediação entre esse “patrimônio” e o “povo” apareceu como a principal função desses detentores da leitura da nacionalidade. Remetendo às teses de Choay (2017), vemos a centralidade da localização do passado e, aludindo mais uma vez às falas de Rodrigo Melo Franco de Andrade e de Aloysio Magalhães, observamos que era a figura do especialista que devia, cientificamente, comunicar esse passado, tirando-o da obscuridade. Sempre, então, o patrimônio deve ser mediado pois só alguns sabem lê-lo (saber) e podem comunicá-lo (poder). Com isso, poderíamos crer que uma ação contra-hegemônica no campo dos patrimônios culturais deveria abandonar, afastar ou até mesmo destituir a dimensão da mediação. Não é isso, no entanto, que o caso do Museu Territorial Tekoa Jopô'i nos mostra.

Para compreender essa complexidade, as páginas finais do estudo de Ortiz (1994), oferecem uma solução. Para o autor, “o processo de construção da identidade nacional se fundamenta sempre numa interpretação” (Ortiz, 1994: 139), razão pela qual o sociólogo entende os intelectuais como “mediadores simbólicos”. O mais interessante, no entanto, é a ligação que o autor faz entre esse trabalho de interpretação e os movimentos sociais: partindo do exemplo de Abdias Nascimento, argumenta que o programa de ação do quilombismo (Nascimento, 2019) é “uma interpretação do passado e da cultura negra orientando-se no sentido de um movimento social” (Ortiz, 1994: 141). Em outras palavras, o mecanismo da mediação operado por intelectuais da classe dominante também pode ser usado por movimentos revolucionários

de grupos subalternizados; a diferença reside na direção do uso dessa mediação simbólica, contra ou a favor do poder instituído. Essa mediação é sempre parte de um projeto político. Ora, isso difere pouco do exemplo narrado por Camila Cardoso em entrevista:

A gente vai na casa do Hip Hop, do lado tem um rio que é poluído e nem sempre tá com cheiro bom só que ao invés da gente olhar pra esse rio e falar ‘Coitado desse rio poluído e coitadas das pessoas que moram aqui etc’, a gente vai falar ‘Olha, a casa do Hip Hop é um espaço ocupado que forma vários *B-boys* e várias *B-girls*, aqui os troféus, a gente vai dar uma oficina, o *brake* vai ser uma modalidade olímpica, então vem gente de vários lugares pra treinar, como que a gente pode pensar numa gestão compartilhada desse espaço, o que é uma ocupação cultural...’. A gente vai mostrando as potencialidades e os espaços de memória e de afeto do nosso território. (Camila Cardoso, entrevista, 16/09/2021)

O Museu Tekoa Jopo’i aposta nesses artífices, nos mediadores simbólicos do território, para inverter a história e a perspectiva com a qual o poder público olha para o bairro. Enquanto prática transgressora da univocidade que define a colonialidade, vemos o processo reivindicado por Luiz Rufino (2019: 94): “transgride-se uma perspectiva monoepistêmica para se lançar em um horizonte pluriepistêmico”. A prática das trilhas de turismo-resistência do Museu e da Agência Queixadas não fazem mais do que a mediação entre os patrimônios do território e o público visitante: “se entender enquanto museu territorial é justamente entender que do rio à casa do Hip Hop são patrimônios, independente se esse rio tá cristalino ou se ele tá sujo” (Camila Cardoso, entrevista, 16/09/2021). A museologia e o turismo enfocados neste trabalho, então, não abandonam a mediação, mas a reorientam, dobram a sua função e viram ao avesso seus objetivos. As ações mobilizadas pela Quilombaque são capazes de criar novas mediações, pois a estrutura dessa narrativa redireciona os olhares sobre o território para valorizar as memórias de luta e resistência. Novamente, a fala de Camila Cardoso é precisa: “a paisagem não precisa ser mudada, a narrativa sobre a paisagem pode ser diferente” (Camila Cardoso, entrevista, 16/09/2021).

Nesse sentido, as ações da Quilombaque muito se assemelham aos movimentos de ressemantização do termo “periferia” descritos por D’Andrea (2013). Para o autor, os movimentos culturais e artísticos, que ocuparam o espaço esvaziado da ação política da década de 1980, lograram a “ressignificação do fazer político nas periferias” (D’Andrea, 2013: 26). Na interpretação oferecida por Raimundo (2017: 146), a perspectiva artística desses coletivos não se dá sem razão: “esses novos olhares que constroem a cidade, modos de ser e viver as experiências cotidianas e políticas, têm na arte uma linguagem privilegiada para expressar uma infinidade de reflexões, questionamentos, críticas, utopias e projetos”. De maneira complementar, Oliveira (2021: 36) afirma que a “cultura das periferias [é] um complexo de ações e práticas simbólicas de resistência a mecanismos de opressão mobilizando a ressignificação de elementos constitutivos desta paisagem periférica e sinalizando para mudanças na estrutura social”. Vemos que as práticas da Quilombaque não se realizam como um fenômeno isolado, mas como um nó de uma complexa rede de indivíduos, grupos, coletivos e movimentos; rede essa que talvez tenha se iniciado com mutirões de moradia, comunidades eclesiais de base e movimentações partidárias na periferia paulistana dos anos 1980. Vemos a aparição do “sujeito periférico” (D’Andrea, 2013), não apenas morador de lugar geográfico específico, mas um sujeito histórico que assume e tem orgulho de sua condição e, a partir disso, age politicamente. Nesse sentido, a Quilombaque, o Museu e a Agência fazem parte de um movimento mais amplo e mais antigo de ampliação dos sentidos de “periferia” e “periférico”.

Enquanto mediadores simbólicos, enquanto intelectuais, organizam a cultura, alterando-a. Enquanto um museu, essa prática segue os princípios da museologia social ao enunciar um compromisso social (Gouveia; Chagas, 2014), ou seja, uma museologia cujo pilar é uma escolha eminentemente política contra a opressão. Enquanto movimento alinhado com tendências mundiais, a seleção de trajetos com memórias difíceis e de dor mostra a transformação identificada por Amy Sodaro (2018) no estudo de museus-memoriais caracterizados “por um esforço reflexivo em relação aos termos negativos do passado” (p. 4, trad. livre). Enquanto emissores de vivências, de corpos e de narrativas do “lado escuro da modernidade” (Mignolo, 2017), vemos um direcionamento a posturas de decolonização institucional na lida com patrimônios culturais e na construção de acervos museológicos (Oliveira; Santos, 2019). Nesses termos, a narrativa da Comunidade Cultural Quilombaque coloca memórias invisibilizadas a partir da plurivocidade das narrações e do caminhar entre espaços de resistência e luta. São narrativas diversas do discurso competente (Chauí, 1982) e do discurso autorizado do patrimônio (Smith, 2006) que irrompem na arena pública do Patrimônio Cultural para abordar? Colocar? outros problemas e apresentar outras interpretações.

As ações de patrimonialização da Quilombaque altera, no campo discursivo, as maneiras pelas quais o território é representado, enquanto a ação do museu-território e do turismo-resistência elabora essa mediação na prática, ou seja, na apresentação para os públicos. A riqueza da práxis da mediação levada

a cabo pela Quilombaque reside precisamente na proposta de trazer múltiplas memórias para o espaço público a partir de múltiplas vozes. Mesmo atuando nas margens dessa arena altamente tecnocrática, vemos a ação de outras intelectualidades questionando os limites desse ambiente de debate e de produção de políticas públicas, aproveitando e aprofundando as críticas já feitas internamente por “especialistas do patrimônio” para lançar ao espaço público outras interpretações sobre o que é esquecido e o que é comemorado. Como visto, não se trata de um movimento solitário: de um lado, incorpora e toma parte nas ações culturais de contestação vindas das periferias da cidade de São Paulo; de outro, replica e adapta a perspectiva decolonial sobre os patrimônios culturais e o memoricídio ao contexto do território de Perus.

## 5. Considerações finais

Este artigo cumpriu apresentar e discutir duas narrativas sobre o patrimônio cultural e, igualmente, duas maneiras diversas de agir nesse campo. Contrapomos uma forma de conceber o patrimônio cultural a partir de discursos competentes (Chauí, 1982) e autorizados (Smith, 2006) e uma ação contra-hegemônica baseada no mapeamento comunitário de memórias de afetos muitas vezes dolorosos. Muitas facetas, agentes e marcos históricos dessa arena foram preteridas da discussão com o intuito de trazer o foco para os embates entre formas hegemônicas e contra-hegemônicas de ações de patrimonialização e, por isso, importante ressaltar que no interior dos discursos hegemônicos e dos discursos críticos há também contradições e nuances. Nesse sentido, não apresentamos uma reflexão acabada, mas delineamos um caminho de análise que aposta na práxis de coletivos culturais periféricos para (re)pensar as políticas públicas instituídas. Futuras pesquisas deverão explorar essa trajetória analítica a fim de trazer à discussão acadêmica outras inovações práticas e discursivas mantidas por outros agentes, frequentemente marginalizados da ação estatal e intelectual.

A longa história da política pública de patrimônio cultural no Brasil mostra um processo de fetichização do conceito de patrimônio e de isolamento da figura de “especialista”. Desde a década de 1980, no entanto, uma importante crítica feita por intelectuais lotados nos principais órgãos do patrimônio tomou conta do debate público. Essas figuras foram importantes para dar início ao autoquestionamento presente no campo do Patrimônio Cultural até hoje. Trata-se de expandir essa reflexão incluindo outros atores e observando outras ações de patrimonialização.

Poderíamos dizer que o museu que se faz território e a resistência que se mostra no turismo cumprem a função estabelecida por Marilena Chauí (2006: 124): de “tornar visível a disputa pela memória social, deixando aparecer ações até então invisíveis, capazes de questionar as significações institucionalizadas com que a sociedade constrói para si mesma seu próprio significado”. Da construção sofrida pelos guarani do Jaraguá, da ferrugem de trilhos ferroviários, das máquinas inoperantes da indústria, dos ossos de indigentes e de vítimas da violência estatal, do bafo do lixão, da negligência estatal, o museu-território apresenta a violência. Da autodeterminação dos povos, das singularidades de uma ferrovia desativada, da firmeza permanente dos Queixadas, da tenaz reivindicação por justiça e verdade, da proposta de sustentabilidade e da reapropriação de equipamentos, o turismo-resistência nos mostra que a luta não cessa enquanto o inimigo não parar de vencer. Admitindo que as ações comunitárias e as políticas públicas podem ser inseridas em espirais virtuosas de contaminação mútua, a experiência da Comunidade Cultural Quilombaque no campo do patrimônio pode servir de inspiração para transformações radicais nas políticas públicas.

## Bibliografia

- Andrade, R. M. F. 1937. “Programa”. *Revista do SPHAN*, (1), 1937.
- Benjamin, W. 2020 *Sobre o conceito de história*. São Paulo: Alameda.
- Bobbio, N. 1999. *Ensaio sobre Gramsci e o conceito de sociedade civil*. São Paulo: Paz & Terra.
- Chagas, M.; Pires, V. 2018. “Sociedade, museus e território”. In: Chagas, M.; Pires, V. (org.). *Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade*. 285-300. Rio de Janeiro: IBRAM.
- Chauí, M. 1983. *Seminários: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- Chauí, M. 2006. *Cidadania Cultural: O direito à Cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Chauí, M. 1982. *Cultura e Democracia: O discurso competente e outras falas*. SP: Ed. Moderna.
- Choay, F. 2017. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: UNESP.

- Chuva, M. 2017. *Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Cury, M. X. 2005. *Exposição: Concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume.
- D'Andrea, T. 2013. *A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP. São Paulo.
- DPH. 2020. "15ª Semana de Valorização do Patrimônio - Mesa 1". Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ugM1zD2P\\_aE&t=1777s](https://www.youtube.com/watch?v=ugM1zD2P_aE&t=1777s). Acesso em: 24 dez. 2020.
- Falcão, J. 2017 "A política cultural de Aloísio Magalhães". In: Leite, J. (org.). *Aloísio Magalhães - Bens Culturais do Brasil: um desenho projetivo para a nação*. 23-38. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Fonseca, M. 2005. *O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Gonçalves, J. 2002. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Gouveia, I.; Chagas, M. 2014. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM*. v. 27 n. 41: Museologia Social, p. 9-22.
- Gramsci, A. 1978. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- IMS. 2020. "Comunidade Cultural Quilombaço: da seviologia à construção de um território educador". Disponível em: <https://ims.com.br/convida/comunidade-cultural-quilombaço/>. Acesso em: 19 fev. 2021.
- Magalhães, A. M. 2017. "A Inspeção de Monumentos Nacionais do Museu Histórico Nacional e a proteção de monumentos em Ouro Preto". *Anais do Museu Paulista*, (25)3, 233-290.
- Magalhães, A. 1975. "Centro Nacional de Referência Cultural: um projeto para evitar o massacre". In: Leite, J. (org.). *Aloísio Magalhães - Bens Culturais do Brasil: um desenho projetivo para a nação*. 112-123. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Mignolo, W. 2017. "Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade". *RBCS*. (32)94, 1-18.
- Nascimento, A. 2019. *O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. São Paulo: Perspectiva.
- Oliveira, D. 2021. "Insurgências culturais e políticas e a emergência do intelectual periférico". In Oliveira, D. (coord.). *Periferias Insurgentes: ações culturais de jovens na periferia de São Paulo*. 13-53. São Paulo: IEA-USP.
- Oliveira, J. P.; Santos, R. C. M. (org.). 2019. *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal*. João Pessoa: Ed. UFPB.
- Ortiz, R. 1994. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- Pollak, M. 1989. "Memória, esquecimento, silêncio". *Estudos Históricos*. (2)3, 3-15.
- Raimundo, S. 2017. *Território, Cultura e Política: Movimento Cultural das Periferias, Resistência e Cidade Desejada*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP. São Paulo.
- Rubino, S. 1991. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do SPHAN*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Campinas.
- Rufino, L. 2019. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula.
- Smith, L. 2006. *Uses of Heritage*. New York: Routledge.
- Sodaro, A. 2018. *Exhibiting Atrocity: memorial museums and the politics of past violence*. London: Rutgers University Press.

Recibido: 10/05/2022  
 Reenviado: 07/07/2023  
 Aceptado: 08/07/2023  
 Sometido a evaluación por pares anónimos