UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM MUSEOLOGIA

Patrícia Maciel Gazoni

O contemporâneo no museu: os Kaingang e o Museu Histórico e
Pedagógico Índia Vanuíre de Tupã (SP).

São Paulo
2014

Patrícia Maciel Gazoni

O contemporâneo no museu: os Kaingang e o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuîre de Tupã (SP).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Museologia.

Área de Concentração: Museologia.

Orientadora: Profª Drª
Marília Xavier Cury.

Linha de Pesquisa: Teoria e método da gestão patrimonial e dos processos museológicos.

Versão corrigida.

São Paulo
2014

*Dedico este trabalho aos meus antepassados,
pela herança a mim transmitida.*

RESUMO

GAZONI, Patrícia Maciel. **O contemporâneo no museu: os Kaingang e o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuïre de Tupã (SP)**. 139 p. il. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.

Questões contemporâneas relacionadas ao museu têm ocupado discussões a respeito de sua atuação e das representações no espaço expositivo. A aproximação do global com o local é efetiva quando a exposição é reelaborada a partir da cultura da imagem, aproximando-se de resultados advindos de processos colaborativos com grupos do entorno, tradicionalmente sem representatividade em seus acervos. A aproximação com o grupo cultural requer o desenvolvimento de metodologias onde o levantamento patrimonial passa a ser prática efetuada diretamente com esses sujeitos culturais. A presente pesquisa teve por objetivo investigar aspectos contemporâneos da cultura indígena, pela abordagem dos Estudos de Recepção, o que permitiu o levantamento do momento cultural atual do grupo Kaingang da aldeia Vanuïre, buscando relacioná-lo aos aspectos globais que incidem sobre as formas de se apresentar sua cultura na exposição. Conclui-se que aspectos da cultura indígena, aparentemente tão distantes do campo digital, se mostram bastante apropriados para reflexões que se ampliam da exposição para o campo museológico.

Palavras-chave: Museu contemporâneo. Patrimônio intangível. Cultura da imagem. Teoria museológica. Ação cultural. Estudos de recepção.

ABSTRACT

GAZONI, Patrícia Maciel. **Contemporary at the museum: Kaingang and the History and Educational India Vanuïre Museum in Tupa (SP)**. 139 p. il. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.

Contemporary issues related to the museum have held discussions about its operations and representations in the exhibition space. The approach of the global with the local is effective when the exposure takes into account aspects of the culture of the image, while he can approach the results generated by interactive processes along the nearby museum groups. This approach to local cultures requires the development of new methodologies of patrimonial raising, in direct action with these groups. This research aims to investigate contemporary aspects of indigenous culture, the reception studies, to survey the current time of Kaingang group of village Vanuïre, while seeking to relate them to the global aspects that focus on contemporary ways of seeing, causing reflections on possible representations by the museum. We conclude that specific aspects of indigenous cultures, seemingly distant of the culture of the image, and perhaps for that reason, are relevant to approaches that focus not only on the exposure, expanding to the theoretical and methodological field of Museology.

Keywords: Contemporary museum. Intangible heritage. Image culture. Museological theory. Cultural action. Reception studies.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer às pessoas que me ajudaram a chegar até o fim desse caminho solitário e árduo que é fazer uma dissertação de mestrado, dando-me condições para iniciar e prosseguir.

Seis anos se passaram do dia em que fui aceita como aluna especial na disciplina Museologia, Comunicação e Educação, portal para o que hoje trago nessa dissertação. À professora Cristina Bruno, muito obrigada, uma vocação foi encontrada.

À Marília Xavier Cury, que me abriu as portas para a pesquisa, ao aceitar ser minha orientadora; à Maria Immacolata Vassallo de Lopes, cujo entusiasmo e contribuições me deram força para seguir adiante no estudo do contemporâneo, e à Cecília Helena Salles de Oliveira, por ter me mostrado que eu teria um longo caminho para me fazer entender.

Por me permitir estar próxima à USP, garantindo o acesso frequente às bibliotecas, agradeço ao professor Gildo Magalhães dos Santos Filho.

À Capes, pela bolsa de seis meses concedida.

Ao Paulo que, com muitíssima paciência e companheirismo testemunhou a maior parte desse trajeto, e nunca saberá o quanto seus cuidados sem fim me garantiram conforto e segurança para continuar.

À minha mãe e irmãos que, como não poderia deixar de ser, têm total envolvimento na trajetória da minha vida e na realização do que sou hoje. Aos meus sobrinhos queridos, de quem a leveza de ser é sempre uma esperança.

Ao meu pai (*in memoriam*), um carinho especial, pela herança deixada com a escolha do meu nome, recentemente ressignificado por mim como a filha do pai, do patrimônio.

ILUSTRAÇÕES

1. Lista de Desenhos

Figura	Descrição	p.
Fig.1 a/ b	Transformação no ternário formado por Território, Sociedade e Patrimônio, quando se entende território por elemento relacionado ao Patrimônio.	18
Fig.2	Gradiente de manifestações culturais, no sentido do tangível para o intangível.	30
Fig.3	Esquema do módulo Aldeia Indígena Vanuíre, com visualização baixa de painéis de parede.	70
Fig.4	Esquema do painel 1, de abertura do módulo Aldeia Indígena Vanuíre.	71
Fig.5	Esquema geral dos espaços ocupados pelo do Módulo Aldeia Indígena Vanuíre e pela Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial.	73
Fig.6	Esquema do painel 2, do submódulo Bravos Kaingang. “Tahap!”	82
Fig.7	Núcleo de uma das entradas da TI Vanuíre, esquema com a disposição das construções.	100
Fig. 8	Trajetória realizada pelo grupo Kaingang, em apresentação dentro do Museu, ocorre nas exposições que apresentam sua cultura, onde há espaço útil para esse tipo de manifestação.	115

2. Lista de fotografias

Fot. 1	Expografia indígena no Museu Kanindé (CE).	40
Fot. 2 a/b	Objetos expostos na sala do Edifício Marajoara, primeira sede do Museu Índia Vanuíre, mostra orientação etnológica, com objetos do povo Suyá, Wairó, Karajá, Xavante, Bororo, Canela e Baniwa,	64
Fot. 3	Exposição Tupã Plural / Módulo Creio em Tupan, maquete central e recurso multimídia.	69
Fot. 4 a/b	Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, cenário de entrada no espaço 2, casa do Kujá na mata e painel fotográfico lateral.	73
Fot. 5	Submódulo Bravos Kaingang. “Tahap”!, vitrine 1 de vasos cerâmicos da cultura tradicional Kaingang.	74
Fot. 6	Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, cenário de entrada mostra aproveitamento do espaço vertical, com a frase de boas-vindas “kumu há han ra”.	76
Fot. 7	Disposição espacial dos elementos da vitrine 2, do módulo Aldeia Indígena Vanuíre/Submódulo Bravos Kaingang. “Tahap!”.	77
Fot.8 a/b	Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, disposição de objetos fora de vitrines e relações que podem ser aproveitadas pela criação de proximidade entre seus elementos.	78
Fot. 9	Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, disposição de objetos fora de vitrines e relações com o plano fotográfico.	78
Fot. 10	Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, painel de paisagem a céu aberto.	79
Fot. 11	Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, painel lateral de apresentação, no cenário de entrada, disputa a atenção do expectador entre elementos visuais e linguísticos.	80
Fot. 12	Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, grafismo indígena como último elemento do percurso final, à esquerda.	81
Fot.13	Painel 2, no submódulo Bravos Kaingang. “Tahap!”, mostra foto de Ena ainda jovem fazendo cerâmica. A mesma Ena aparece em imagens atuais, no audiovisual da exposição.	83
Fot.14	Submódulo Bravos Kaingang. “Tahap!”, tomada visual diagonal, feita da entrada do módulo Aldeia Indígena Vanuíre.	84

Fot. 15	Vitrine 3, do submódulo Bravos Kaingang “Tahap!”, que apresenta a produção recente de objetos indígenas.	84
Fot. 16	Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, em vitrine que apresenta o casamento indígena em formato ocidental, no detalhe superior.	85
Fot. 17	Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, conjunto de fotos do casamento indígena, na atualidade.	86
Fot. 18	Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, manifestações de elementos do patrimônio cultural, o encontro entre Kamé e Kairu.	87
Fot. 19 a/b/c	Arte, Cultura Material e Imaterial, representações do patrimônio cultural intangível, expograficamente circunscritos aos limites do abrigo.	88
Fot. 20	Kujá Jorge Garcia conduz o grupo Kaingang, do Solar Souza Leão em direção ao Museu.	114
Fot. 21	Batismo de Taiuane ocorre em frente à réplica da cabana do Kujá, dentro do Museu.	116
Fot.. 22	Não indígenas são convidados a participar da apresentação.	116

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1: O museu orientado pelo presente	
1.1 Proximidades interativas do novo museu.....	15
1.1.1 Museografia transformada.....	21
1.2 Cotidiano, identidade e formação de memória	23
1.3 Museu e sociedade.....	26
Capítulo 2: O intangível do lugar	
2.1 Manifestações intangíveis sobre a paisagem.....	29
2.2 O <i>status</i> do lugar na globalização (ou o lugar, na cultura da imagem).....	34
2.3 Espaço e percepção.....	36
Capítulo 3: O ambiente expositivo	
3.1 Uma abordagem visual.....	38
3.1.1 Modos indígenas de ver.....	40
3.2 Enquadramento visual e produção de sentido.....	42
3.3 Espaço e memória sensorial.....	44
Capítulo 4: Os indígenas e o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre	
4.1 Olhar sobre o indígena contemporâneo	51
4.2 Os Kaingang e o processo chamado pacificação.....	54
4.3 O Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (MHPIV).....	60
Capítulo 5: Análise das representações do contemporâneo Kaingang.....	67
Capítulo 6: O cotidiano indígena no Museu: Estudo de Recepção.....	90
6.1 Levantamento e Análise dos dados.....	93
6.1.1 Etapa exploratória.....	93
6.1.2 Etapa de observação e Aplicação de entrevista	100
6.1.2.1 Visita à Terra Indígena Vanuíre – Descrição analítica.....	100
6.1.2.2 II Semana Internacional dos Povos Indígenas - Descrição analítica	102
6.1.2.3 III Encontro Paulista Museus e Questões Indígenas - Descrição analítica...	123

Considerações finais	131
Referências.....	135
Anexo 1: Filmes das exposições analisadas (disponíveis na versão em CD).....	139

INTRODUÇÃO

O objeto de estudo da presente dissertação é o contemporâneo *do* museu e o contemporâneo *no* museu, analisados em conjunto, pois se tratam de aspectos complementares. Ambos, contemporâneo *do* e *no* museu, são geradores de elementos de estudo sobre necessidades do presente, do museu e da sociedade.

O contemporâneo *do* museu se refere de aspectos da atuação museal que incidem sobre o campo museológico, alterando práticas estabelecidas, e algumas vezes desafiando a própria configuração do campo, ocorrendo na direção do museu para a sociedade, de dentro para fora. O contemporâneo *no* museu se refere a aspectos contemporâneos da cultura que recaem sobre o campo museológico, relacionados tanto à sociedade como um todo, quanto aos grupos que o museu representa em suas exposições, ocorrendo na direção de fora para dentro do museu.

Assim, os objetivos específicos dessa dissertação servem para refletir a organização do museu em aspectos que ocorrem de dentro para fora, e de fora para dentro. Para o primeiro caso, surge como objetivo específico fazer o levantamento de aspectos contemporâneos da cultura Kaingang, pela compreensão das expectativas do indígena frente à sua cultura; e para o segundo caso o objetivo específico é o levantamento de aspectos da cultura contemporânea que devem ser considerados nas representações do museu em geral, e da cultura indígena especificamente.

Para o levantamento de aspectos contemporâneos do grupo cultural a partir do qual o museu elabora suas representações, foi escolhido o grupo Kaingang da Terra Indígena (TI) Vanuíre, que vive nas proximidades do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (MHPIV), lócus da pesquisa, que atua com programa voltado para a aproximação e maior participação indígena no Museu.

Como estratégia metodológica para levantar os aspectos contemporâneos da cultura Kaingang foi realizado um Estudo de Recepção, pela observação empírica feita durante eventos realizados pelo museu, com abordagem qualitativa em um multimétodo, no intuito de abranger todas as oportunidades de levantamento desses aspectos. Na perspectiva desses Estudos, os eventos gerados pelo museu são o recurso para compreender como são recebidas a sua proposta programática pelos indígenas, considerando que o programa em questão é para eles voltado.

O primeiro capítulo visa a configurar uma abordagem metodológica sobre o campo museológico, a partir de subsídios gerados pelo entendimento do que seja o museu orientado pelo presente, a partir do que esse trabalho foi construído. Inicialmente, são explorados os atributos de processos gerados pelo novo museu, tais como aqueles ocorridos em exposições criadas em conjunto com grupos culturais ou sociais, que rompem com certos aspectos tradicionais do processo museográfico. Da perspectiva da comunicação e da cultura, recorre-se a Martin-Barbero e à teoria da Ação Cultural para aproximar cotidiano e ação museológica de práticas que se ampliam do objeto para o homem. Aspectos da sociedade globalizada são trazidos para o campo museológico, sendo relacionados a novos processos identitários e a demandas da sociedade frente às quais o museu deve incidir sua atuação, a partir de Huyssen e Augé.

O segundo capítulo concebe o lugar como elemento essencial do patrimônio indígena, e busca aprofundar a reflexão sobre as manifestações culturais que o perpassam. Visando trazer subsídios para essa reflexão, parte dos valores e critérios presentes na noção de *spiritu loci*, desenvolvida pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, das ideias em torno da noção de cultura intangível e de elaborações trazidas da geografia humana, a partir de Milton Santos. A partir de aspectos que incidem sobre as representações museais, relacionados ao espaço, são traçados caminhos teóricos que explicam a imagem como substituto do lugar na globalização, a partir de Virilio, e apresentadas condições específicas existentes no espaço expositivo, a partir de Silverstone.

O terceiro capítulo se debruça sobre o ambiente expositivo pela perspectiva da visualidade que apresenta. São realizadas aproximações entre as visualidades ocidentais e indígenas, em busca de mapear códigos próprios de representação em ambas as culturas. Recorre-se às contribuições geradas por teorias da percepção, e à Gestalt para abordar aspectos relacionados à conduta do olhar, ao lado de aspectos de significação semântica. São apresentadas abordagens da teoria Cognitiva que incidem sobre a formação de imagens mentais e sua relação com a memória sensorial, a partir de Denis, Peterson, Fentress e Wickham.

O quarto capítulo se destina a fazer aproximações com o recorte da pesquisa, primeiramente sugerindo um olhar de amplitude universal sobre o indígena contemporâneo, e depois apresentando aspectos históricos e culturais do grupo Kaingang de Vanuíre, junto ao processo de formação do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (MHPIV), entendido como resultado de política estadual e

de política do fundador da cidade de Tupã, considerando as mudanças institucionais porque passou desde o momento de sua criação até hoje.

O quinto capítulo efetua a consolidação de um olhar sobre a contemporaneidade ocidental, indígena e global em exposições museais, pela análise das representações em dois espaços expositivos, elaborados em processo colaborativo com membros indígenas do povo Kaingang, no Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (MHPIV), inserido em território com memórias da ocupação Kaingang. Esses espaços foram escolhidos porque apresentam diversidade na natureza e no processo de sua elaboração, sendo que a interrelação entre ambos perfaz um conjunto de elementos que se complementam na análise pretendida.

No capítulo seis, a ampliação do olhar - do objeto para o homem - é realizada a partir da Pesquisa de Recepção, como método para a compreensão do *seu* ponto de vista (indígena), provocada pela proximidade estabelecida entre sujeitos de cultura que se manifestam frente às colocações do museu. Nessa perspectiva, o papel do museu foi o de gerar situações que permitissem a aproximação empírica dessas manifestações e expressões de saberes, pensamentos e opiniões. É a atuação desses sujeitos indígenas que permite o aprofundamento nos aspectos contemporâneos de sua cultura, proveniente de uma lógica cultural própria. Dessa forma, o entendimento do outro é realizado a partir dele mesmo, pela análise de suas respostas às ações provocadas pelo museu. É apresentada a problemática sobre a qual recai a Pesquisa de Recepção, as metodologias utilizadas para a coleta de dados, as etapas da coleta, os registros realizados e as respectivas análises descritivas que servem ao levantamento desses aspectos contemporâneos de cultura.

As etapas do Estudo de Recepção ocorreram em três momentos: na aldeia junto aos indígenas da Terra Indígena (TI) Vanuíre, em Arco Íris (SP); e nas 'semanas' e 'encontros' organizados pelo Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (MHPIV). As 'semanas' compõem eventos culturais diversificados, e os 'encontros' são basicamente debates. Mais especificamente, as restantes etapas dos trabalhos de campo ocorreram durante a II Semana Tupã em Comemoração ao Dia Internacional dos Povos Indígenas 2013 (que dessa vez abrangeu o II Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus); e o III Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus, 2014. Membros Kaingang e de outros povos participaram de debates, conversas, reflexões, mesas-redondas, cerimônias e apresentações, perfazendo um rico conjunto para esse levantamento e análise.

Como objetivo secundário, mas não menor, propõe-se a discussão dos resultados do estudo de recepção com o grupo Kaingang da TI Vanuíre. Dando continuidade, esse estudo deve ser compartilhado e dimensionado pelos Kaingang, como um elemento mediador para outras contribuições ou novas abordagens, expandindo o campo de conhecimento sobre a interface ocidental/global e o indígena, buscando tornar mais equilibradas essas relações durante as representações de cultura.

Capítulo 1 - O MUSEU ORIENTADO PELO PRESENTE

1.1 Proximidades interativas do novo museu

A abertura do museu para a sociedade vem aos poucos sendo melhor compreendida em seus diferentes aspectos museológicos, desde as práticas para tornar o museu um espaço de acesso público, no sentido mais pragmático possível, até o questionamento sobre a representatividade de seus acervos como condição para se criar o acesso cultural e a democratização da instituição.

As políticas com as quais o museu se compromete está associada ao entendimento que faz da sociedade onde está inserido. A sociedade concebida como um todo atenderá o interesse de grupos hegemônicos; se pela diversidade que apresenta, o museu atenderá interesses relacionados ao fortalecimento de grupos culturais e sociais, geralmente com menor representatividade em seus acervos. A busca de um reajuste na relação com a sociedade passa pela necessidade de maior proximidade do museu com patrimônios não musealizados. Iniciativas de aproximação do museu com o entorno ocorrem em busca de maior representatividade de seus acervos e democratização da instituição.

O museu clássico segue o modelo institucional do século XIX, constituído por coleções herdadas, sobre a qual a perpetuação ideológica se dá pela conservação do objeto e manutenção de seus acervos. Acervos herdados são fator limitante aos interesses sociais, na medida em são constituídos em torno do ideário de seus grupos formadores. Porém são passíveis de novas significações conforme o entendimento do museu sobre a sociedade. Sua política de acervo, entendida como medidas orientadoras para a aquisição de novos objetos, também estarão a isso relacionadas.

Conforme Scheiner (2012), “a partir dos anos 1960, os museus, de modo geral, começaram a incorporar metodologias de ação participativa, adotando perspectivas da ecologia humana, de geografia humana e da história do cotidiano” (p. 25). Nessa perspectiva, o conjunto das práticas voltadas para o objeto de acervo é ampliado para aquelas pautadas no fator humano como base da atuação do museu. A centralidade atribuída ao acervo se transforma em algo relacionado ao museu tradicional, ou clássico.

A inserção do museu no dia a dia dos grupos culturais é um dos fatores que diferencia o museu tradicional do novo museu, esse que amplia a orientação do processo museográfico do objeto para o homem. As atividades do novo museu dão novas formas aos processos museográficos, convidando à reelaboração do pensamento museológico a partir de novos elementos, pertinentes ao tempo e espaço atuais.

Peter van Mensch (1994), em artigo a respeito das elaborações teóricas sobre o objeto de estudo da museologia, no qual faz a síntese das diferentes tendências a partir dos anos 1950, cita a definição de Stransky (1980) como sendo “uma abordagem específica do *homem* frente à realidade” (p.11-12, grifo nosso). Stransky foi quem primeiro inseriu o fator humano na tentativa de definir o campo museológico. Mais recentemente, a pesquisadora brasileira Ceravolo (2009), que em seu doutorado se dedicou a organizar o campo museológico em uma análise sinóptica, aponta que nos debates provenientes da proposta de Stransky¹ sobre a definição do objeto museológico, as discussões giraram *menos na relação do homem com o objeto*, e mais no objeto como tema principal (p. 17-18, grifo nosso). Como se percebe, a herança de práticas já estabelecidas em torno do objeto é forte, e parece não conseguir superar as tentativas de fundamentação do campo museológico e de atuação dos museus em um novo ideário onde, tal como aponta Chagas (1996), o elemento humano seria capaz de proteger a museologia do objetivismo do objeto “que impõe o dado ao sujeito” (p.31), possibilitando alterações na centralidade do processo museológico, ao se transformar no proponente de dados sobre o objeto.

A orientação do novo museu amplia a atuação museológica do objeto para o homem, e a prática de processos colaborativos² durante a elaboração de exposições é recurso que rompe com o modelo tradicional.

Exposições colaborativas são aquelas realizadas em conjunto, envolvendo a equipe museal e o grupo representado pelo museu, onde ambos passam a atuar em conjunto em torno de uma tarefa comum, a exposição. O grupo cultural participa da elaboração onde ele mesmo será representado, com apoio da equipe museal. Conforme maior ou menor participação da equipe, menor ou maior a

¹ Pertencem à mesma orientação de valorizar o homem como categoria do campo museológico, Stransky, Gregovorá e Guarnieri, na ordem temporal de suas contribuições. Embora Stransky tenha deflagrado um novo olhar sobre a teoria museológica, inserindo o elemento humano na definição do objeto museológico foram os debates ocasionados pela definição de Gregovorá que geraram mais subsídios para a construção de Ceravolo (2009).

² Na bibliografia há três termos relacionados à participação de grupos, ou segmentos, em museus: cooperação, colaboração e participação. Os termos se expandem para o método cooperativo, colaborativo e participativo na elaboração de exposições.

autorrepresentatividade na exposição, respectivamente. A aproximação entre esses universos permite que à equipe do museu recolher sentidos patrimoniais diretamente com os ‘proprietários’ do patrimônio, priorizando o sentido *do homem sobre o objeto*, tal como no novo museu. A atuação do novo museu requer caráter interativo, onde a proximidade humana é geradora de ações que qualificam a relação de estranhamento existente com o Outro³. Esse tipo de atuação não é tão patente nos padrões do museu tradicional, posicionado no modo *à distância* do Outro, pois esse geralmente pertence a grupos remotos, ou mesmo mortos, ou são inseridos no museu pela mediação de pesquisadores.

A relação museu-sociedade ocorre pelos saberes da equipe envolvida nos processos museográficos. Em seu artigo síntese, Mensch (1994) aponta que, das elaborações do pensamento museológico que levam em conta aspectos do funcionamento interno do museu, é Anna Gregovorá⁴ quem traduz o museu pela “coleção e conservação intencional e sistemática de objetos selecionados, quer sejam inanimados, materiais, móveis e principalmente objetos tridimensionais” (p.12), no que Mensch afirma ter sido criticada por Stransky, por “limitar-se demais ao museu” (p. 12). Sobre a proximidade com o museu, Mensch (1994) afirma que a definição de museologia como ‘ciência dos museus’ é refutada por Sola, que torna evidente o contrassenso desta afirmação pela analogia de “escolologia” como ciência da escola ou “igrejologia” como ciência da igreja. Em plano subjacente aos argumentos de Sola está o problema etimológico por se associar o termo museologia a atividades restritas à instituição museal, ao que Cury (2014) observa que “então, devemos distinguir entre a Museologia – o campo de conhecimento de abrangência teórica – da Museografia – igualmente campo de conhecimento sustentado pela prática museal”, também conhecido por museologia aplicada (p. 57). Ao se distinguir pensamento de práticas, extingue-se o pressuposto do museu como lugar necessário para a ocorrência do pensar museológico, tal qual a possibilidade de uma pedagogia autônoma, aplicável em outros espaços ou situações que não a escola. A pedagogia, a religião e a museologia devem ser percebidas como práticas institucionalizadas na medida em que se constituem a partir de um conjunto de saberes pautados por regras e práticas estabelecidas dentro de certo consenso social, não necessariamente estando vinculadas aos lugares onde tradicionalmente vêm ocorrendo.

³ Na antropologia costuma-se diferir o Outro do outro não só pela relação de proximidade, mas pela familiaridade com sua cultura (Augé, 1994).

⁴ Mensch informa que se trata da edição de número 1 dos *Museological Working Papers* (MuWop), portanto publicada em 1980. Os MuWops são iniciativa no Comitê de Museologia (ICOFOM) do International Council of Museums (ICOM), tendo sido substituídos em 1983 pelos *Icofom Study Series* (ISS), hoje na edição 44.

Em busca de uma abordagem metodológica para o desenvolvimento dessa dissertação, e conforme Ceravolo (2009)⁵, teorias em fase constitutiva apresentam conflito natural no estabelecimento de *categorias* fundantes, que muitas vezes se confundem com os *temas* envolvidos no debate científico, esses últimos mais relacionados a determinados aspectos da área ou do campo (p. 17). Assim propõe-se um rearranjo no ternário matricial do campo museológico, inicialmente formado pelos elementos Território, Patrimônio e Sociedade, para Museu, Patrimônio e Sociedade, conforme abaixo. O pressuposto é que questões relacionadas ao território são de ordem Patrimonial do grupo sobre o qual o Museu se debruça, na medida em que a atuação museológica ocorre junto ao homem, ao grupo ao qual ele pertence, estando inserido em Sociedade. Ao se relacionar com grupos que tragam no território elementos de seu Patrimônio, o mesmo ocorrerá ao Museu, pois sua atuação vai em direção ao entendimento do Patrimônio do outro.

Fig.1 a/b: Transformação no ternário formado por Território, Sociedade e Patrimônio, ao se entender território como elemento relacionado ao Patrimônio.

Apresentado o homem como elemento do campo museológico nas práticas do novo museu, Gregovorá ainda no *Muwop* de 1980, e seguindo a mesma orientação de Stransky, publica como definição do objeto de estudo da museologia “o estudo da *relação* específica entre o homem e a realidade” (apud Mensch, 1994, p. 12, grifo nosso). Da perspectiva do termo *relação*, a teórica coloca em primeiro plano aspecto que passa despercebido, o da necessidade de se criar *articulações* entre os elementos que definem o campo. Considerando o relacional sobre o ternário museu-patrimônio-sociedade, são oferecidas novas possibilidades para mapeamento do campo. À

⁵ Ceravolo reconhece nisso as contribuições de sua orientadora de doutorado, professora Fátima Tálamo.

primeira vista um termo sem maior importância dentro do debate museológico gerado por Gregovorá, o surgimento do dado relacional parece ter sido mais intuitivo que deliberado, mas contribui para a construção do olhar museológico sobre esta dissertação. De forma que a abordagem utilizada nesse trabalho se dá a partir das relações entre museu, patrimônio e sociedade (homem), a seguir identificadas.

Ou:

Considerando museu, patrimônio e sociedade como fundamentos constituintes de uma nova proposta de ternário, e buscando inserir as possibilidades *relacionais* geradas na definição de Gregovorá, apresenta-se a abordagem metodológica para mapeamento do campo museológico utilizada nessa dissertação, constituída pelo estudo aplicado sobre as esferas surgidas nas relações formadas entre o museu e patrimônio (do próprio museu e da sociedade); entre o museu e sociedade (grupo cultural e sociedade); e entre o homem (grupo cultural) e seu patrimônio.

Guarnieri (2010) define museologia como o estudo da relação específica entre o homem e o objeto em um *cenário*, o museu (p.204). A intervenção do cenário coloca

o museu como vetor que age sobre a relação homem-objeto, e isso pressupõe a existência de uma relação homem-objeto fora do museu, anterior a ele, ou seja, a relação do homem com seu patrimônio.

É com a intenção de melhor arranjar as categorias do pensamento científico dentro do sistema museológico, que Ceravolo (2009) chega à conclusão de que “a noção de Patrimônio (grosso modo) deixa de ser um tema para se tornar um *traço constitutivo*” (p.18, grifo nosso) do campo museológico. Conforme Scheiner (2010), patrimônio é um conceito polissêmico, “que se refere essencialmente ao conjunto de elementos que cada indivíduo ou grupo percebe como pertencendo à sua esfera pessoal” (p. 32). Nesse sentido, o patrimônio agrega o sentimento de pertença, ao qual se conjuga o desvelo e cuidado ao que nos pertence (p. 28). Segundo a mesma (2012), a ideia de distanciamento do patrimônio é contraditória ao seu próprio conceito, que está relacionado à esfera pessoal dos sujeitos, cabendo somente a eles a possibilidade de levantamento de suas representatividades. Mensch (1994) apresenta a colocação de Sola (1982) diante da relação entre museu e patrimônio, definida pela “atitude em relação à herança como um todo” (p.14-15), então possível pela noção ampliada de patrimônio, que abrange os diversos grupos sociais.

Em busca de aprofundar a relação entre os diversos grupos e seus patrimônios, e entendendo o fator humano como elemento do campo cultural, faz sentido aproximar a metodologia colaborativa ao conceito de ação cultural, definida por Teixeira Coelho (1987) “como um conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam por em prática os objetivos de uma determinada política cultural” (p.32) do museu frente a sociedade. Entendidas como ação cultural, exposições colaborativas atuam no sentido de “*dissipar a incomunicabilidade* que se ergue entre as pessoas por motivos de natureza econômica, política, ou outra” (1987, p.34, grifo nosso).

Teixeira Coelho (1987) desenvolve seu pensamento aproximando os campos da comunicação e da cultura, utilizando conceitos elaborados por Habermas, que entende a comunicação não só como campo pertinente a processos interativos, mas também como elemento central da compreensão de culturas, ou entre culturas, como é o caso, pois permite aos grupos “afirmar sua própria identidade ao participar do processo de intercompreensão” (1987, p.31). Segundo Teixeira Coelho, Habermas atribui função fundamental aos processos de comunicação, pois considera que as faculdades humanas são geradas por ações comunicativas, que capacitam o homem a

agir e a compreender, ao mesmo tempo em que afirma a sua identidade. A cultura se torna um campo de transformação social a partir da língua.

Dessa forma, a ação comunicativa possibilita ao sujeito o entendimento de si, pela realização do diálogo intercompreensivo com o outro, dentro de um processo de formação de subjetividades e identidades que permite o exercício da alteridade, realizado na sua forma mais conflitante e legítima, porque pessoal e interativa entre os grupos que participam do processo. Na perspectiva de Bakhtin (1997), a exteriorização em voz falada ocorre do signo interior para o exterior, processos que constitui “para o indivíduo, a compreensão de seu próprio signo interior” (p. 61). O autor prossegue afirmando ainda que as formas do discurso interior são constituídas por réplicas de um diálogo em monólogos completos (1997, p. 63). Ao final do processo, ambos os grupos saem transformados.

Pautado por práticas sociais, o modelo interativo permite o desenvolvimento de ações museológicas fora das coleções (SANTOS, 2009, p.125), e dentro da sociedade, trazendo para a centralidade do processo a dimensão imaterial da cultura e da ação humana pelo diálogo. A imaterialidade, constitutiva dos processos interativos, de caráter informe, flexível e fluido, se manifesta no campo interpessoal, e intrapessoal. Intangível, de natureza semelhante à dimensão intangível da cultura, o diálogo permite o contato com as essências das manifestações humanas. No campo intrapessoal, Bakhtin (1997) colabora com esse entendimento ao conceituar diálogo como forma de comunicação verbal que ocorre não apenas na dimensão da voz falada e diante de um interlocutor, mas também na sua possibilidade subjetiva, localizada no processo introspectivo do sujeito consigo mesmo.

1.1.1 Museografia transformada

Inserir a participação de grupos culturais na elaboração expográfica, em uma atitude de abertura e intercâmbio com o ambiente externo, requer refletir sobre a musealização do contemporâneo e as novas formas que oferece ao processo museográfico tradicional.

Da perspectiva sistêmica de administração museal proposta por Cury (2006), processos museográficos são subsistemas de intercâmbio que compõem um sistema maior, constituído pelo museu. O sistema de comunicação museológica, na função

expressa de “coordenar e criar as condições para o desenvolvimento de processos de concepção e montagem de exposições” (2006, p.54), interfere na dinâmica de todas as etapas museográficas, sofrendo delas também interferência. O processo colaborativo instaura nova complexidade e diferenciação às dinâmicas internas do museu, surgindo como nova etapa do processo curatorial, entendido por Cury (2005) como a “cadeia operatória pela qual o objeto passa e na qual ele é musealizado [...]. O objeto é adquirido, estudado, conservado, documentado e comunicado” (p. 14). A compreensão dos sentidos patrimoniais de uma cultura se estabelece pelo contato do museu com o grupo cultural.

A noção de preservação se amplia da área de salvaguarda (documentação e pesquisa), consumada no objeto, para a de comunicação, que passa a ser fator da preservação pela possibilidade da ação museológica estabelecida junto ao grupo. A noção de preservação fica vinculada à possibilidade comunicativa do museu não só pela exposição e pela ação educativa, mas também pela ação cultural, a partir do patrimônio levantado junto ao grupo. A preservação ocorre na medida em que se dá a sua preservação pelo grupo, para então garantir a transmissão por herança, espontaneamente pelas gerações.

O conhecimento do processo manufatureiro pelo grupo significa a possibilidade de renovação dos objetos no cotidiano, conforme Santos (2009), “a conservação⁶ é, então, um processo de reflexão para uma ação que se dá em um contexto social e não somente a aplicação de técnicas em determinados acervos. Esforços são concentrados na busca da sensibilização e formação de conservadores, na própria população” (p. 127). Da noção ampliada de preservação podem incidir novos paradigmas sobre formas tradicionais de expor, mediadas por vitrines.

Para a pesquisa, processos interativos da ação cultural oferecem acesso direto ao grupo cultural, trazendo mais qualidade e pertinência aos dados, levantados a partir do homem. Conforme Santos (2009) a “pesquisa não se esgota na mera descrição e análise de objetos” (p.126).

A concepção de acervo se desenvolve, sendo criadas novas tipologias para definir novas práticas, tais como a partir dos centros de referência, que permitem a referencialização de aspectos impossibilitados pelos acervos já existentes, como é o caso dos aspectos culturais que se dão sobre o lugar, ou território.

⁶ Aqui usado por Santos como conservação.

1.2 Cotidiano, identidade e formação de memória

Martín-Barbero reconhece na dimensão da sociabilidade a chave para o entendimento da produção social da vida cotidiana, que “tem um papel muito mais importante na produção incessante do tecido social” (1995, p. 59). O autor reconhece nessas interações uma dimensão social que produz ativamente a própria ideologia, termo inserido no conceito ampliado de “ideologia como a própria essência das relações sociais” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 73), que se aproxima da noção de ideologia do cotidiano, tratada por Bakhtin (1997), onde o material privilegiado é a palavra, lugar de domínio da “conversação” e das suas formas discursivas, não fixadas em um sistema. Bakhtin (1997) encontra na ideologia do cotidiano diversos níveis de organização da atividade mental, pois “são mais móveis e sensíveis que as ideologias constituídas [sendo] capazes de repercutir as mudanças da infraestrutura socioeconômica mais rápida e mais distintamente” (p. 120).

A imersão no contexto cotidiano, do mundo vivido, é outro aspecto possibilitado pelas interações próximas, pois é “o espaço social onde será realizada a razão comunicativa” (SANTOS, 2009, p.114), e lugar onde se manifestam aspectos patrimoniais de toda cultura. Ao ampliar a visão desde a coleção e se abrir para o Outro, a equipe museal tem no cotidiano do grupo o dado bruto para promover a compreensão do patrimônio, e em conjunto com ele, pelo “estudo da realidade vivida pelo grupo e da percepção que o grupo tem dessa mesma realidade” (2009, p.120). Sendo aplicável à dimensão cotidiana, ao que Habermas entende por mundo vivido, a ação comunicativa pode se apresentar como um equivalente para a atividade social, e mesmo para a ordem social (COELHO, 1987, p.31), pela potencialidade transformadora que guarda em si.

O cotidiano acontece no campo comunicativo, aumentando a superfície de entendimento sobre o patrimônio, considerado por Santos (2009) como uma dimensão qualificada do cotidiano. Da uma perspectiva cultural, a exposição colaborativa é geradora de conhecimento. Conforme Teixeira Coelho (1997), não se trata apenas de dissipar a incomunicabilidade entre grupos, sendo efetivada quando provoca participação das pessoas no universo cultural como um todo (p.33), tratando-se também do “desenvolvimento das relações” de pessoas entre si que permitirão a apreensão e ampliação dos universos pessoais (p. 33).

Na perspectiva trazida por Silverstone (1994) que desenvolve uma abordagem sobre culturas institucionais relativas à orientação temporal, a atitude de *orienting* e diz respeito “à seleção, direção e manutenção de atitudes e comportamentos rumo ao passado, presente e futuro” (p.169, tradução nossa). Nessa leitura, o museu tradicional é aquele que desenvolve sobre as suas práticas o olhar para o passado, incidindo mais efetivamente em aspectos da conservação irrestrita, como a proteção de peças em vitrines (1994, p. 169), mais associada ao trato com grupos remotos ou mortos. O trato com a memória costuma se fazer sobre a restauração do passado.

Exposições colaborativas se associam à concepção do museu comunicativo (CURY, 2006, p.37), voltado ao presente pela esfera cultural cotidiana. A atuação sobre o presente atua no sentido do fortalecimento de processos identitários gerados pela ação comunicativa, na perspectiva de formação das memórias futuras. Neste contexto, a experiência comunicativa

[...] intervêm processos de interlocução e de interação que criam, alimentam, e restabelecem os laços sociais e a sociabilidade entre os indivíduos e os grupos sociais que partilham os mesmos quadros de experiência e identificam as mesmas ressonâncias históricas de um passado comum (RODRIGUES, 1994 apud SANTOS, 2008, p. 316)

Em processos de reelaboração, as interações atuam na direção de fortalecer sentidos, por aspectos percebidos e por articulações realizadas entre presente e passado, no sentido de “valorizar as referências que lhe conferem um sentimento de pertença ao mundo real” (SCHEINER, 2012, p.27), ao seu presente.

Sobre a memória reconstituída será necessário, segundo Pollack (1992) um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade e de organização do grupo. Processos em construção são formações não facilmente identificáveis, pois não estão cristalizadas. A atuação para o presente é permeada por fragmentos muitas vezes ainda não significados, ou ainda compreendidos apenas subjetivamente, não elaborados em palavras, introjetados. Os fragmentos vão se apresentando em pequenas narrativas da sua relação com o mundo, firmada em sentidos próprios, atribuídos por cada um do grupo frente ao que considera ser o *seu* patrimônio. O diálogo permite que essa compreensão seja o “o resultado de um processo de reflexão e construção conjunta do grupo” (SANTOS, 2009, p.120). A equipe precisa decifrar

aspectos ainda não finalizados daquela relação patrimonial, ou ainda embrionários, porém identificáveis e reforçados pela ação comunicativa em torno da exposição.

Uma nova configuração sobre elementos formadores da identidade vai se tecendo sobre o alto fluxo de informação circulante na sociedade, sendo abordada por Appadurai (2000) pela perspectiva imagética. Segundo o teórico, as imagens presentes no circuito midiático preparam terreno para a formação de imaginários integradores, que reúnem e compartilham formas de sentir e que constituem comunidades de sentimento (2000, p. 202-203). Conforme Appadurai (2008), a imaginação “adquiriu nova força”, pelas possibilidades trazidas pelas mídias (p. 53), considerando a capacidade imaginativa como “medida constitutiva da subjetividade moderna” (APPADURAI, 2000, p.197).

Diante da potência agregadora das imagens, o geograficamente localizável torna-se algo não tão significativo quanto a potencialidade do ideário que carrega, que o permeia. E a exposição traz em si essa possibilidade, pela possibilidade de ideias que, através das imagens que cria, dispõe no circuito da sociedade da informação.

Estas associações resultantes dos meios de massa possuem a complexidade adicional de, nelas próprias, se poderem entrecruzar diversas experiências locais de gosto, prazer e política, dando desta forma lugar a possíveis convergências em ações sociais translocais que de outra forma dificilmente seriam imaginadas (APPADURAI, 2000, p. 203).

Para Appadurai (2000), assim como para Ortiz (1996), os sentidos do lugar invadem o plano mental. O museu passa a agir sobre a ocupação territórios mentais, assumindo papel significativo como agentes de formação de sentidos.

Ortiz (1996) propõe que a ocupação de territórios mentais seja o substrato das formas pelas quais se constituem as culturas atualmente, deslocadas do lugar físico, e o surgimento do território mental leva a uma reação social, por ele definida por reterritorialização, “enquanto a primeira liberta o espaço de seu meio físico, a segunda o atualiza com uma dimensão social” (p.64-65), em última instância garantindo ao museu papel socializante.

1.3 Museu e sociedade

A essencialidade que hoje é atribuída à exposição como meio de comunicação é resultado da renovação do pensamento museológico sobre o modelo do museu acervo, onde a preservação do patrimônio estava centrada na conservação dos objetos de acervo, relegando suas potencialidades comunicativas para segundo plano. Entendendo que a exposição é o encontro do museu com seu público (CURY, 2006, p.42), deve estar por ele orientada durante os processos de sua concepção e elaboração.

Huyssen (1994) elabora modelos explicativos para esclarecer o motivo dos museus terem se tornado tão mundialmente visitados, verdadeiras vedetes entre a gama das opções culturais oferecidas. Entre os modelos ensaiados por ele, é de sua preferência aquele que relaciona esse assédio a uma reação cultural. Inserido no campo da cultura de massas, entendida aqui como lugar de conflito, e não de acomodação alienante (1994, p.52), o autor adota o olhar sugerido pela teoria do *kulturgesellschaft*⁷ como ponto de partida para esse entendimento, reconhecendo motivos associados às *expectativas* criadas pelo consumo de mídia televisiva⁸, que suscita “um desejo irrealizável de experiência e acontecimentos, de autenticidade e identidade que [a televisão] não consegue satisfazer” (1994, p. 52). A abordagem psicanalítica para a questão seria a de que o desejo nunca é efetivamente realizado pela imagem, essa funcionando mais como uma eterna possibilidade de satisfação, nunca realizada. Contribuições mais radicais diriam que o fluxo contínuo das imagens em ‘ambientes televisivos’⁹ não estimula a necessidade humana de atribuição de *sentido*, impedindo a realização do sujeito simbólico, algo possibilitado pelo museu, como espaço de produção simbólica que é.

Augé (1994) faz uma abordagem próxima à de Huyssen (1994), atribuindo à proximidade cada vez maior entre o passado e o presente, possível pelo que chama de superabundância factual (1994, p.33), o surgimento de demandas de sentido¹⁰. A sensação de aceleração da história (p.31), provocada pelo acesso à multiplicidade de

⁷ A palavra traduzida do alemão significa sociedade cultural.

⁸ As referências à televisão podem ser estendidas a toda mídia imagética, inclusive as digitais.

⁹ Novamente, a televisão é emblemática de certa dimensão midiática.

¹⁰ De acordo com Augé, isso se dá porque a multiplicação dos fatos não obedece a uma lógica linear que permita pensá-los em perspectiva, numa relação de causa e efeito com a qual um dia foi possível fazer uma previsão de seus desdobramentos. Somado a isso, a interconectividade entre os fatos não lhes permite a certeza do discurso sobre o futuro. Não se sabe ao certo o que provoca ou é provocado pelo quê. O fim das utopias resultou em “dificuldade em dar um sentido ao passado próximo” (p.39), e as diversas orientações possíveis do presente, retira-lhe a previsibilidade para *um* futuro.

acontecimentos, em períodos cada vez menores de tempo, o dinamismo do presente, a incerteza do futuro e a desilusão com o passado são fatores que Augé (1994) agrupa em torno das superabundâncias factuais. Augé (1994) enxerga na sociedade em crise de sentidos a oportunidade de se traçar novos percursos para o entendimento do presente. No espaço expositivo, lugar de significação, o “visitante é o sujeito de interpretação e construção de significado” (Cury, 2005, p.72). Demandas de sentido são forte motivo para encarar o desafio de ressignificação de coleções, aquelas originalmente constituídas pelo olhar hegemônico.

As análises de Augé (1994) recaem sobre o entendimento do homem na sua relação com o outro e com o Outro, tema nos dias de hoje reconhecido como fundamental para a construção de valores como a tolerância e o respeito ao próximo em contextos de coexistência cultural. A temática da alteridade é pertinente ao campo de atuação museológica e, como se sabe, a construção da identidade passa pelas alteridades. Outra categoria constituída por Augé (1994) é a das superabundâncias espaciais (p.35), percebida pela sensação de encolhimento do planeta (p.34), sendo provocadas pela possibilidade de acesso aos mais diversos locais do mundo pelo acesso instantâneo a qualquer ponto terrestre, possível pelo rápido deslocamento permitido pela tecnologia digital, que dá acesso às mais diferentes culturas, permitindo ao sujeito ter noção do mundo circundante. A superabundância espacial incide não apenas no modo como o homem é capaz de pensar sua identidade, mas também o modo como pensa suas relações recíprocas, uma vez que o acesso aos diferentes lugares vem transformando a percepção humana sobre a totalidade da qual faz parte. Novos espaços surgem em torno do que é comum, o passível de ser compartilhado, tanto em esferas abrangentes, como nas mais restritas. Esse cenário diz respeito ao papel do museu como instituição formadora de identidades. Hoje, o papel ativo dessa construção passa a compreensão e respeito aos valores culturais de grupos menores.

Augé (1994) enxerga nas possibilidades comunicacionais (tecnologia) e comunicativas (interativas), e nas mudanças que elas provocam, a oportunidade de elaboração de novos sentidos para lidar com a época contemporânea, provocada pela atitude de abertura do corpo social. O autor também vê nas facilidades permitidas pela tecnologia contribuições para a mudança de atitude sobre as alteridades que, somadas às demandas de sentido, sugerem uma autocrítica do museu para o enfrentamento dessas mudanças. Comunicação imediata e instantânea são características culturais de uma época.

Esses aspectos contribuem para uma nova relação com as coisas do mundo, traduzida por uma atitude que busca atualização permanente em todo o redor. A instantaneidade e imediatez são colocadas em evidência pela era digital gerando necessidade de constante atualização sobre as coisas mundo. A dimensão do agora passa a ser o valor buscado, gerando uma supervalorização do presente e, com ele, a potencialidade da transformação. O deslocamento para o presente é a medida para uma atitude paradigmática da nossa época, deflagrada pelas propriedades tecnológicas das imagens digitais. Mas não subordinada a elas no que diz respeito ao seu uso nos recursos expográficos.

Capítulo 2 – O INTANGÍVEL DO LUGAR

2.1 Manifestações intangíveis sobre a paisagem

São frequentes as relações entre lugar e memória nos temas associados à cultura e ao patrimônio. Lugar e memória aparecem vinculados na construção de narrativas, que adquirem permanência porque se vinculam ao lugar. A estabilidade do lugar se vincula à produção de sentidos simbólicos. Culturas enraizadas ou tradicionais têm no lugar um elemento de transmissão e perpetuação de memórias. O lugar é o encontro da tradição com o presente e com aquilo que se projeta para o futuro.

No ano de 2008, o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) lançou os princípios e recomendações para a preservação do *spiritu loci* - espírito do lugar - pela proteção do patrimônio tangível e intangível a ele relacionados. Uma série de contribuições vinha sendo feitas, desde anos anteriores, para a elaboração dos aspectos pertinentes a essa noção.

O espírito do lugar “é um processo em permanente reconstrução, que corresponde à necessidade por mudança e continuação das comunidades [...] podendo variar ao longo do tempo e de uma cultura para outra, em conformidade com suas práticas de memória [...], um lugar pode ter vários espíritos e pode ser compartilhado por grupos diferentes”¹¹. Entre seus elementos intangíveis estão memórias, narrativas, documentos escritos, rituais, festivais, conhecimento tradicional, valores, texturas, cores, odores, etc¹².

O lugar é entendido pela geografia humana como a base *afetiva* de reprodução da vida, e está relacionado ao fator da identidade. De caráter inconfundível, o que o faz reconhecível, pois está impregnado pelo passado e pelo presente que o perpassam. Pelas relações que perpassam o lugar, se dá a produção de cultura material. O conjunto de objetos materiais relacionados ao lugar tem sido base das representações museais, pois se tratam das manifestações culturais visíveis.

¹¹ Declaração de Québec (2008).

¹² Conforme Declaração de Québec (2008).

É notável que a paisagem natural indígena sofra menos transformações provocadas pela ação humana. Ainda que sejam capazes de gerar transformações mais profundas na natureza, a opção por deixar marcas não permanentes, recicláveis, parece abrigar no plano de fundo uma *escolha*. Comparadas à paisagem ocidental, as indígenas são mais vulneráveis à ação do tempo. Para subsidiar a reflexão sobre elementos tangíveis e intangíveis do *spiritu loci*, são trazidas as noções de espaço e paisagem, provenientes da geografia, pois ajudam a identificar o gradiente existente de manifestações culturais que ocorrem entre matéria transformada e matéria não transformada.

Esses conteúdos servem para traçar um percurso intelectual que possibilite a existência de paisagem *natural* como algo *resultante* da *ação* humana, o que torna viável a concepção de paisagem preservada como ‘produto’ das manifestações de longo prazo do conhecimento indígena sobre o meio natural. Assim, ao refletir sobre o campo da cultura intangível, torna-se possível associar ao invisível uma possibilidade de expressão cultural que nem sempre se materializa em objetos, o que de certa forma amplia o espectro de entendimento sobre manifestações culturais intangíveis.

CONCEITO	Cultura tangível	Cultura intangível	
EXPRESSÃO	Material	Material e Imaterial	Imaterial
PERCEPÇÃO	Visível	Visível	Invisível

Fig.2: Gradiente de manifestações culturais, no sentido do tangível para o intangível.

O espaço abrange elementos da cultura material e imaterial, e nesse sentido apresenta constituição semelhante ao chamado lugar. Santos (2008) define espaço pelo “conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ação” (p.62). O sistema de objetos é constituído pelos objetos e por ‘coisas’, essas últimas relativas ao “dom da natureza”, e os objetos “ao resultado do trabalho” (2008, p.64). Santos (2008) recorre a Focillon (1943) para definir formas naturais como sendo obras de Deus e formas artificiais como obras dos homens (2008, p. 64). Objetos de cultura, fabricados pelo homem, resultados da sua ação sobre a matéria, são portadores de elementos culturais intangíveis, manifestos na sua aparência, por inscrições fisicamente perceptíveis. Esses são pressupostos que envolvem estudos de cultura material, que

adotam como ponto de partida o próprio objeto na identificação do contexto cultural envolvido na sua fabricação.

Paisagem é definida por Santos (2008) pelo conjunto de “sistemas naturais existentes numa dada área e pelos acréscimos que os homens superimpuseram a esses sistemas naturais” (p.62). A paisagem é configurada pelas manifestações físicas do lugar, e pelo seu sistema de objetos e coisas, tratando-se de algo identificável pela visão humana, sendo o visível um atributo sempre conjugado à noção de paisagem. Santos (2008) acrescenta que a diferença existente entre paisagem e espaço é que o último “reúne a materialidade e a vida que a anima” (p. 62). As classificações dividem-se entre paisagem natural, que é formada pelo meio ambiente natural, e paisagem cultural, que é aquela resultante de ação humana sobre o ambiente natural (BORGES, 2009). A paisagem cultural corresponde às realizações do sistema de ações sobre as formas naturais.

Existem diferentes possibilidades de manifestação do homem sobre o meio natural, tornando nítida a existência de variações gradativas na dimensão do intangível, situadas entre as que modificam a paisagem e aquelas que acontecem sem deixar rastros. São essas últimas as mais difíceis de serem referencializadas, sendo mais complexas para a musealização, pela ausência de materialidade pela qual essas ações possam ser identificadas.

Santos (2008), em uma assertiva que tem analogia com os estudos de cultura material, afirma que “os objetos não têm realidade filosófica, isto é, não nos permitem o conhecimento, se os vemos separados do sistema de ações” (p. 63). Se considerarmos que, nas culturas indígenas, a paisagem cultural se dissolve no ambiente natural, como podem ser identificados os aspectos culturais intangíveis que participam do sistema de suas ações, se não permanecem manifestos na materialidade da paisagem? E como proceder a essa musealização?

Conforme Alivizatou (2012), a noção de patrimônio definida pela UNESCO, em 1990, traz ampla abordagem, abrangendo culturas de sociedades não monumentais, vivas, e áreas de cultura tradicional e popular (2012). Em 2003, a noção de patrimônio cultural intangível, definida pela Conferência Geral da UNESCO, revela a mudança de *objetos e monumentos* culturais para *processos e práticas* culturais (2012, p.46). É com a definição a seguir que surge o entendimento do patrimônio cultural intangível, explicado como

práticas, representações, expressões, conhecimento, experiência – assim como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são associados – que comunidades, grupos, em alguns casos, indivíduos reconhecem como parte do seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural intangível, transmitido de geração a geração, é constantemente recriado por comunidades e grupos como resposta ao seu ambiente, suas interações com a natureza, sua história, oferecendo-lhes senso de identidade e continuidade, assim promovendo respeito pela diversidade cultural criatividade humana. [...] É manifestado nomeadamente nos seguintes domínios: tradições e expressões orais, inclusive a linguagem; artes performáticas, práticas sociais, rituais e eventos festivos; *conhecimento e prática a respeito da natureza e do universo*; artefatos tradicionais (UNESCO 2003, grifo nosso).

O intangível passa a ser a dimensão de referência das manifestações culturais, prerrogativa necessária inclusive para a ocorrência do tangível que lhe *surge* associado, onde são materializadas essas manifestações. Concebe-se o intangível como princípio gerador da cultura, como ponto de fluxo de ação e de matéria. O intangível é concebido para além da ação materializada, ou melhor, está aquém dela, pois é sua premissa.

Manifestações em forma de cerimônias e rituais são ações performáticas que agregam elementos intangíveis e tangíveis, fugazes e permanentes, tanto de movimento corporal e produção de som, como em vestimentas e instrumentos musicais. Ocorridas no lugar indígena, o sentido simbólico dessas manifestações agrega significações espirituais e sensações corporais.

Dada a possibilidade da atuação humana intangível ser capaz, ou não, de gerar resultados tangíveis, é possível criar diferenciações entre as que ocorrem *sobre* o lugar (que não o transformam); ou *a partir* do lugar (que o transformam). Entre as primeiras, localiza-se o intangível visível das manifestações cerimoniais e rituais, enquadradas pela paisagem, e entres as segundas encontram-se manifestações do conhecimento científico ou filosófico.

No sistema de ações, Santos (2008) diferencia as realizadas sobre objetos preexistentes daquelas ações que levam à criação de novos objetos. Porque incidem sobre o ambiente natural preexistente, e porque não levam à criação de novos objetos, as primeiras interessam a esse trabalho, ou seja, as ações intangíveis que se dão *sobre* a paisagem. Santos (2008), fala de certa ‘simbiose’ existente entre os sistemas

dos objetos e o de ações. Ao mesmo tempo em que o objeto influencia a ação humana, essa também transforma o objeto, pois “de um lado, os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações, e de outro lado, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes” (p.63). A primeira, parte do lugar para o homem, pela atuação que seu potencial expressivo exerce sobre o homem, que a devolve em reação cultural, pela elaboração de interpretações, sentidos e ordenações sobre a paisagem.

A tradição indígena encontra no meio natural o fundamento de suas práticas cotidianas, relativas à espiritualidade e ao entendimento filosófico do universo, que se manifestam invisivelmente. O lugar é permeado não apenas por ações transformadoras de sua matéria, mas também por pensamentos, que atuam diretamente sobre o objeto sem transformá-lo. Ou, por outra via, transformando-o de modo específico, garantindo sua preservação e permanência no tempo. O lugar inalterado é resultado da ação indígena.

O conhecimento gerado pelo patrimônio natural indígena é a mais pura manifestação do intangível, fazendo-se presente pelo princípio da ação não transformadora da paisagem, valor indígena preservado ao longo do tempo. O conhecimento tradicional indígena, gerado pela ação de seu pensamento sobre o meio natural, embora não produza objetos diretamente, revela no tempo as suas marcas, conservadas na preservação desse ambiente. Nas culturas indígenas, um setor de seu patrimônio é resultado da atitude filosófica perante a natureza, e disso se tratam, por exemplo, os conhecimentos adquiridos por seus líderes espirituais, transmitidos em seus ensinamentos ao grupo, e o universo das histórias associadas à paisagem natural, que fica impregnada de referências intangíveis.

Intenções e propósitos são revelados somente com o passar do tempo, pelos resultados que provocam. No dia a dia, não são facilmente identificáveis, pois mesmo o propósito pode passar despercebido, uma vez que “raramente os homens agem com um fim claro na cabeça” (2008, p.79).

Para o levantamento de aspectos culturais que se dão sobre o lugar, Santos (2008) localiza nele um sistema de valores (p.103-104) que prevê manifestações em processo, inacabadas, além das que permanecem no tempo, ou mesmo tombadas pelo patrimônio. Esses processos se dão em formas “regularizadas, rotinas ou quase rotinas que participam da produção de uma ordem” (Santos, 2008, p.78-79). Santos (2008) recorre a Giddens (1978) para diferenciar a atuação propositada da intencionada, para quem “a *intenção* é central na *prática diária*, enquanto o *propósito*

supõe ambições ou projetos de longo prazo” (2008, p.79, grifo nosso). Se a intenção ocorre no cotidiano de práticas corriqueiras e efêmeras, o mesmo se dá com propósitos duradouros, que também se manifestam camuflados no contexto diário, como as manifestações do conhecimento filosófico e espiritual.

2.2 O status do lugar na globalização (ou o lugar, na cultura da imagem)

Dada a importância do lugar em culturas indígenas, faz-se necessário pensar nas possibilidades de sua representação no espaço expositivo, tendo como plano de fundo aspectos da visualidade contemporânea.

Virilio (1993) sustenta que, na atualidade digital, o espaço (lugar) é uma dimensão perdida, tendo sido substituído pela dimensão temporal da velocidade da luz¹³ (p. 96). O autor explica que o tempo da luz predomina sobre o espaço da matéria, sobrepondo-se a ela. Isso permite que o contato visual com o local ocorra de forma instantânea em qualquer parte do mundo, retirando a necessidade do deslocamento físico anteriormente necessário para isso. Hoje, a velocidade da luz aumenta o campo da visão sobre o espaço, pois a “ubiquidade, instantaneidade, o povoamento do tempo suplanta o povoamento do espaço” (VIRILIO, 1993, p. 95).

Pensando na formação de critérios para o uso da imagem em representações museais, de um lado se tem a relação estabelecida com a materialidade do testemunho pelo museu, que se afirma como lugar em si de produção simbólica, pelo acesso que dá à “realidade física dos objetos museais, o artefato exibido” (HUYSEN, 1994, p.52) frente a uma sociedade intensivamente mediada por imagens. De outro, a assertiva de Virilio (1993), a da imagem que dispensa a materialidade física do espaço como condição para seu acesso.

O museu é espaço privilegiado de produção simbólica. O museu permite aproximação com a materialidade do testemunho, onde “o olhar sobre o objeto museal pode nos fornecer um sentido de materialidade opaca e impenetrável” (HUYSEN, 1994, p. 54). É sua materialidade que o define como *objeto* de cultura, produto criado

¹³ Isso se dá pela “renovação da ótica geométrica, dos raios luminosos, pela ótica ondulatória, da radiação eletromagnética, das partículas que veiculam a visão e a audição” (VIRILIO, 1993, p. 102). Essa supera a clássica extensão material do espaço, que contém em si certa condição temporal (o tempo necessário para cumprir sua extensão), e abandona a perspectiva geométrica, renascentista, em favor de uma “perspectiva eletrônica: a do tempo real da emissão e da recepção instantânea dos sinais de áudio e vídeo” (VIRILIO, 1993, p 102).

pelo homem, registro da ação humana e testemunho de certo lugar e tempo. O objeto “afirma o que sabe, o que presenciou: isto é, o testemunho tem o sentido de presença, de ‘estar ali’ por ocasião do ato, ou fato, a ser testemunhado” (GUARNIERI, 2010, p. 205).

Virilio (1993) problematiza a questão da realidade próxima ao discorrer sobre o surgimento de um valor relacionado à tecnologia digital, o da imediatez, pelo qual “aquilo que não está presente tem prioridade sobre aquilo que está presente” (p. 73), ou seja, o ausente representado na imagem é mais atrativo do que a realidade local e próxima, conhecida. E como isso se relaciona com a exposição? A exposição museal oferece a possibilidade imediata de acesso ao objeto cultural, deslocado de seu contexto original, culturalmente *distante*, sendo exibido como testemunho da uma existência. O caráter da exposição é equivalente ao da imagem justamente por levar acesso a realidades pouco conhecidas. O mesmo autor, apoiado em argumentos sobre a visualidade contemporânea, apresenta o fator da sedução provocada pelo audiovisual, determinada pela avidez do olhar sobre a imagem (1993, p.73), pela possibilidade de acesso ao imediato que ela provoca, uma vez que a informação trazida por essa visualidade está reduzida nas “profundidades de campo e de tempo”, (1993, p. 272) dado anteriormente necessário para disponibilizar essas informações. O museu diferencia-se entre a oferta cultural porque contém o objeto, “contém o registro da realidade que nem mesmo a transmissão ao vivo de uma televisão pode assegurar” (HUYSEN, 1994, p. 53). Ao dar visibilidade ao artefato cultural na exposição, o museu também funciona como canal imediato de acesso ao Outro, competindo com os mesmos elementos que a produção contemporânea da imagem é capaz.

Virilio (1993) dedica um capítulo inteiro de seu livro para discorrer sobre perspectivas do tempo real, esclarecendo que isso se relaciona ao “desdobramento da *visão* e surgimento de uma nova ótica: aquela que torna possível hoje a realização de uma teleconferência entre Tóquio e Paris” (p. 101, grifo nosso). Pela explanação do autor, bem entendido fica que uma abordagem atual sobre o espaço-tempo não pode ignorar seu vínculo com a imagem, pois a transmissão instantânea de um acontecimento só é possível pelo tempo de velocidade da luz, que está vinculada ao processo da visão ¹⁴. Virilio faz uso do conceito de velocidade da luz para discorrer sobre a instantaneidade da teleconferência (1993, p. 101), automaticamente

¹⁴ A luz é o fundamento da percepção visual, tanto na ótica geométrica quanto na ondulatória (também chamada de eletro-ótica, por onde se introduz o aspecto digital no sinal de vídeo) que, diferente da primeira, não exige como condição a proximidade imediata do interlocutor com o ambiente, mas apenas com a imagem digital da tela (VIRILIO, 1993, p.101).

introduzindo o sentido da visão, uma vez que a condição para sua ocorrência é a própria luz¹⁵. Desta forma, a teleconferência permite não só compartilhar um momento mas, sobretudo, a visão desse momento.

Se o deslocamento espacial está relacionado ao tempo da luz, então é legítimo que a imagem passe a operar na representação do espaço, constituindo-se em aspecto analisável dos modos de ver atuais, dentro do que exposição pode oferecer. Assim, durante o processo de sua elaboração, o ambiente expositivo conquista a licença de se orientar por uma organização visual pautada por imagens, principalmente naquelas que lidam com a distância como fator.

Pensar nas incidências da cultura da imagem sobre o museu significa assumir o desafio de estabelecer essa interface com um campo tradicionalmente fundamentado na cultura material. O uso da imagem em representações museais, de certa forma ameaça o *status* do objeto como especificidade da atuação museológica, trazendo reflexões importantes para o campo.

2.3 Espaço e percepção

Considerando o ambiente expositivo pela perspectiva espacial, dois sentidos do sistema sensitivo são acionados para sua percepção. Embora muitos atribuam somente ao órgão da visão a percepção do espaço, sua noção só é possível pela parceria com mais um sentido: o sentido do tato. O tato é responsável por traduzir em sensação física o deslocamento corporal. Junto com a visão, ele reconhece o tempo necessário para se cumprir certa distância referenciada pelo campo visual.

Para o expectador que deseja dar conta da materialidade do objeto, faz-se necessário seu deslocamento pelo espaço do museu, analisado por Silverstone (1994) a partir do que ele traz dos “ambientes espaciais *tradicionais*, exigindo trajetos e movimentos físicos pela exposição” (p. 172, grifo nosso), de caráter oposto ao espaço virtual, que prescinde do deslocamento porque não é material. O espaço ‘tradicional’ é atributo próprio do museu, condicionado à presença corporal, à presença do sujeito. Isso é o que oferece condições para se pensar o sistema perceptivo a partir do que

¹⁵ Alguns poderiam contra-argumentar, afirmando que a visualização ocorre pela incidência *direta* de luz, solar ou artificial (eletricidade), o que não ocorreria no caso das imagens em telas de vídeo. Mas é justamente pela interação, entre a luz direta do ambiente de captação e a indireta, que se dá a ótica eletrônica e, com ela, a codificação de sinais óticos (luz) em elétricos (digitais) (VIRILIO, 1993, p. 101-102).

esse ambiente oferece. O espaço expositivo convida o expectador “a criar e a completar a experiência de estar no museu” (1994, p. 173). De modo geral, as mídias não exigem do expectador atitude ativa em relação ao uso de seu corpo para realizar o que deseja ver. O caráter estático de toda exposição, arranjada em objetos fixos e distribuídos pelo espaço, atua de forma oposta ao que é oferecido por telas de imagens sequenciais. A exposição convida o expectador a uma decisão ativa sobre seu corpo, a partir do movimento por ele escolhido (1994, p. 171), a partir de seu interesse. As telas exigem do expectador a posição fixa, na expectativa por conteúdos que lhe mantenham o interesse do olhar, dentro de uma dinâmica de certa forma imposta pelos meios de comunicação. Silverstone (1994) atribui ao sistema perceptivo o recurso único para a experiência de *clocking*, que se trata de algo ocorrido na relação física com o todo da exposição, pelo tempo regulado em “sequencia, frequência, duração e ritmo de eventos experimentados *diretamente*” (p. 169, grifo nosso) durante o percurso escolhido.

Capítulo 3 - O AMBIENTE EXPOSITIVO

3.1 Uma abordagem visual

A visualidade está vinculada ao conhecimento e à memória, e é um aspecto específico da exposição. Ao longo da história das exposições em museus, é possível perceber o desenvolvimento de diferentes configurações visuais, desde os gabinetes de curiosidades ao museu moderno, e mais recentemente nas variadas tipologias existentes. A expografia guarda certa concepção de mundo, que tanto revela valores de época, como também propõe certa relação do expectador com o que é visto. Entre os aspectos que interferem na visualidade da exposição estão à disposição dos objetos, a ocupação do seu espaço e a sua ambientação.

Operar nas mesmas bases do mundo exterior requer assumir que o indivíduo está inserido numa época onde o nível de sofisticação atingido pela imagem produz resultados altamente sedutores à visão. O reconhecimento disso pelo profissional de museu é condição fundamental para a elaboração de exposições em equilíbrio com as produções visuais que circulam pelos meios de comunicação, com vistas a provocar maior atratividade no contexto expositivo. Reforça esse argumento a afirmação de Penna (1997), onde no processo da percepção “os objetos são assimilados em função de um contexto ou sistema de referência do que, inclusive, retiram algumas de suas propriedades, posto que, as que revelam não podem ser consideradas totalmente suas” (p. 11), ou seja, o objeto não é percebido separadamente do contexto onde está inserido, uma vez que este último tem influência sobre sua percepção.

De acordo com Fentress e Wickham (1992), os teatros da memória eram elaborações visuais realizadas com objetos e imagens, organizadas de forma a oferecer grande quantidade de informação e a permitir a memorização do conhecimento (1992, p.26-27). Com o desenvolvimento das bases do conhecimento científico, surgem limitações sobre o uso do instrumento visual como recurso de fixação pois, como técnica mnemônica, o teatro da memória não atende o desempenho do novo conhecimento organizado em “sistema de categorias e causas científicas” (1992, p.27). O conhecimento passa a ser efetuado por abstração conceitual, possível pela lógica verbal da linguagem. “Foi surgindo uma crescente compreensão e uma crescente dependência do potencial de linguagem e da notação científica para efeitos de síntese e de abstração” (1992, p.30).

De certa forma, a globalização provoca um afrouxamento dos referenciais semânticos estabelecidos pelo raciocínio reflexivo, marcando retorno da preponderância da imagem, desta vez para a produção de conhecimento, pois abrange mudanças que reorganizam suas bases, as bases “das linguagens, das redes de espaços, das comunicações, e da própria subjetividade” (CRARY, 1990, p.10). Esse processo foi iniciado com o advento fotografia e atingiu seu ápice com o surgimento da tecnologia digital, que incide não só sobre os modos de reprodução da imagem, mas também sobre as dimensões nas quais a sociedade elabora seus referenciais.

Conforme Debray (1992), as imagens alteram o estado do sujeito frente ao que é visto, provocado pelos “códigos invisíveis¹⁶ do visível que definem, bastante ingenuamente e para cada época, certo estado de mundo, isto é, uma cultura” (p.15). O desenvolvimento tecnológico altera a forma de como o mundo se dá a ver, incidindo sobre nossos modos de ver, na medida em que o olhar faz “suas projeções ao sabor das nossas técnicas de representação” (DEBRAY, 1992, p.15).

A imagem é o veículo sobre o qual a imensa maioria dos fatos, acontecimentos e eventos chegam a nós, veiculados por tudo o que é mídia. Conforme descrito por Augé (1994), o excesso de imagens marca presença na sociedade de hoje, e “possui um poder que excede de longe a informação objetiva da qual ela é portadora” (p. 34). Nesse sentido, ela apresenta atributos de caráter cognitivo que não devem ser desprezados, contribuindo de maneira efetiva com esse processo.

A imagem possui força reorganizadora sobre o processo do pensamento, pois “escapa de dois traços constitutivos da ordem linguística: a dupla articulação¹⁷ e a oposição paradigma-sintagma [...]. Um quadro, uma foto, um plano não se decompõem em fragmentos, parcelas ou traços comparáveis a vocábulos” (DEBRAY, 1992, p. 57). As estruturas semânticas próprias do pensamento objetivo acionam outras formações, “pensar a imagem supõe, em primeiro lugar, que não se confunda pensamento e linguagem, já que a imagem faz pensar por meios diferentes de uma combinatória de signos” (1992, p. 49). Por não apresentar as propriedades semânticas da língua, a imagem atua como elemento sintetizador de contextos, apresentando caráter totalizante, ao mesmo tempo em que abriga em si a polissemia de uma obra aberta. “O visual indica, decora, valoriza, ilustra autentifica, distrai, *mas não mostra*”

¹⁶ Um desses aspectos invisíveis é o decorrente da alteração radical entre o tempo de produção e circulação da imagem pictórica em comparação com a fotográfica, ou entre essa última e a abrangência possibilitada pela imagem digital.

¹⁷ O autor se refere aos monemas e aos fonemas (DEBRAY, 1992, p. 15).

(1992, p.299, grifo nosso). É o texto que mostra. O que nos chega pela imagem estabelece contato direto e imediato com a subjetividade. Esse processo é mais lento quando ocorre na forma semântica. O coeficiente de transmissão da imagem é mais alto, o que lhe confere prioridade sobre o texto.

3.1.1 Modos indígenas de ver

Especificamente em exposições colaborativas, é premente que se leve em consideração as alteridades que permeiam as visualidades operantes nas culturas que participam da exposição, evidenciando os conflitos entre fatores que incidem nos modos próprios de representações em cada cultura e que, em última instância, também contribuem para a compreensão do Outro dentro da exposição. A expressão visual é uma manifestação cultural, e a expografia é a etapa final de realização desse processo.

Fazer uso dos modos de pensar do indígena contemporâneo nas apresentações elaboradas pelo museu é uma forma de contemplar aspectos visuais da sua cultura, também manifestos na sua própria organização do espaço expositivo, trazendo insumos para a elaboração conceitual da expografia compartilhada.

É fato que a organização do espaço expositivo indígena apresenta traços singulares, que servem como ponto de partida para os estudos comparativos de códigos de representação visual. A análise desses espaços pode apontar diferenças interculturais, esclarecedoras de sua aplicação ao processo de apresentação dessas culturas.

Inserir os modos de pensar indígenas na elaboração de saberes e técnicas museográficas ocidentais passa por entender a organização do seu pensamento, e compreender as bases fundantes da sua visualidade. Assim como a língua funda e organiza o mundo, também incide nas manifestações visuais de uma cultura, onde aspectos da representação visual são concebidos como um resultado cultural, produzindo e comunicando valores introjetados.

Nas culturas indígenas, a visualidade está muito atrelada ao ambiente natural, e acostuada às grandes dimensões. Aspectos da visualidade do lugar indígena

transmite certo estado de espírito a ser alcançado pela exposição. O meio natural é menos sujeito ao movimento, apresentando-se de modo constante. Na cultura ocidental, o olhar sobre a paisagem surge muito associado à possibilidade de transformação que ela pode oferecer, diferente do que ocorre em culturas indígenas. As formas da paisagem diferem de modo significativo nos meios natural e no urbano, cada qual inserido em dinâmicas próprias. Disso se trata definir as dominâncias da configuração expositiva: do olhar ocidental sobre a paisagem ou da paisagem sobre o olhar ocidental.

Ao pensar em exposições indígenas, a primeira consideração está na constatação de que, na sua filosofia tradicional, o ato de acumular não gera valor, de forma que inexistência de coleções é causa da inexistência de exposições. De forma que a expografia indígena autorreferenciada é a manifestação, em si, de uma cultura em transformação.

É observável, entre autorrepresentações elaboradas por indígenas e voltadas para comunidades indígenas, uma forma própria de distribuição de objetos pelo espaço, de modo a permitir a ampla ocupação dos planos expositivos. Já em processos colaborativos realizados com equipes de tradição cultural ocidental, a organização do espaço vai na tendência de valorizar a apresentação de objetos com maior distância entre si.

Fot. 1: Expografia indígena no Museu Kanindé (CE): registro realizado durante apresentação, no evento “Questões indígenas e museus”, 2014, Tupã. Fotog. Patrícia Maciel Gazoni.

De certa forma 'ruidosa' para o olhar ocidental, a expografia indígena ocupa toda a extensão das paredes, também se utilizando de planos horizontais cheios, justapondo objetos muito próximos, o que provoca acúmulo de informação para o olhar acostumado ao museu ocidental. Nossa visualidade está acostumada à proposta *clean* do cubo branco, com maior frequência manifesta em exposições de arte.

3.2 Enquadramento visual e produção de sentido

A percepção visual é faculdade autônoma do sistema cognitivo. Pierre Lévy (1993, p.165) se apoia nas descrições do teórico Jerry Fodor sobre o sistema cognitivo para explicar que o funcionamento da mente é modular, composto por partes relativamente independentes. Sendo autossuficientes, elas atuam fora do controle consciente e de modo extremamente rápido, sem que a vontade consciente seja mobilizada, ainda que "seus resultados podem muito bem chegar até a zona de atenção consciente da nossa mente" (1993, p. 166). Se, nos processos perceptivos, a apreensão dos objetos não está subordinada a decisões voluntárias, como se manifestam os estímulos visuais capazes de atrair o olhar espontâneo do perceptor?

Ao fazer uso de prerrogativas visuais para atrair a atenção do indivíduo, a exposição não só passa a se utilizar das mesmas premissas sobre as quais está sustentado o mundo exterior como, ao captar o interesse do expectador, gera condição psicológica de acesso, na etapa imediatamente posterior, aos significantes semânticos, que permitem a elaboração conceitual, por meio dos conteúdos expostos.

Durante o processo perceptivo, a visão trabalha ininterruptamente em busca de criar relações visuais que permitam seu enquadramento.

Perceber é conhecer, através dos sentidos, objetos e situações. O ato implica, como condição necessária, a proximidade do objeto no espaço e no tempo, bem como a possibilidade de se lhe ter acesso direto ou imediato. Objetos distantes no tempo não podem ser percebidos. Podem ser evocados ou imaginados. Podem, ainda, ser pensados. De qualquer forma, fica excluída a possibilidade de serem percebidos. Também não podem ser percebidos objetos distantes no espaço quando ultrapassados os limites operacionais dos órgãos perceptivos ou quando obstruídos por barreiras. A distância no espaço, tanto quanto a inacessibilidade direta ou indireta, exclui ato perceptual (PENNA, 1969, p. 11).

O processo perceptivo ocorre na dimensão temporal, sendo o resultado de uma continuidade em cadeia, havendo dependência entre etapas anteriores e as imediatamente seguintes. A esse encadeamento os *gestaltistas*¹⁸ dão o nome de retenção. Na base dessa concepção *gestaltista*, o olhar parte de uma percepção contextual do ambiente em sua totalidade, para então se fixar em sistemas de referência que manifestam determinadas relações entre seus elementos, e que se tornam referência para enquadramento do olhar. A percepção pode assumir formas distintas, estruturadas em pelo menos dois tipos, “em termos de apreensão de totalidades e as que promovem a decomposição analítica dos conjuntos excitatórios” (PENNA, 1997, p. 20). As primeiras são espontâneas e naturais, e captam o olhar pela atratividade que conseguem provocar. As segundas são expograficamente relevantes porque dão terreno para a articulação de significados decorrentes da intencionalidade do perceptor. Tal como esclarece Penna, as segundas “decorrem de atitudes abrigadas pelo perceptor, em função de estratégias definidas” (1997, p. 20). Considerando que a percepção em si (seu imediatismo da primeira etapa) é uma forma restrita de captação de conhecimento, “a possibilidade de maior enriquecimento informativo será atingida pela *multiplicação de processos perceptuais*, ou através de atos de pensamento” (1997, p. 11, grifo nosso). Ou seja, no nível informacional, um melhor resultado será obtido se houver um maior número de relações criadas entre elementos visuais pertencentes aos conjuntos expositivos, o que estabelece as bases para que se estimule o processo de significação (nível semântico) no momento seguinte ao da apreensão visual.

Ainda com base na teoria da *Gestalt*, a análise da dimensão qualitativa dos processos perceptuais se efetua pela noção de equilíbrio entre o domínio perceptual e o intelectual, em uma abordagem onde a conduta de comportamento do perceptor é o resultado de um processo mútuo, articulado entre seus fatores internos (subjettivos) e as propriedades do objeto percebido. Essa abordagem, inspirada em Piaget, transmite poder à visualidade enquanto condição deflagradora de novas atitudes do sujeito, como abertura de canais que mais tarde levarão ao processo significativo, quando então articulada a conteúdos semânticos. No entendimento a percepção visual como influenciadora da conduta humana, Penna (2007) se refere à orientação possível condicionada pela disposição de elementos visuais que orientarão a conduta do olhar pelo espaço. Em outras palavras, Penna (1997) explica que “o comportamento teria sua deflagração provocada pelas peculiares propriedades dos objetos” (p. 28). A

¹⁸ A *Gestalt*, teoria das estruturas totalizantes, embora em muitos aspectos superada, contribuiu de forma determinante para o desenvolvimento dos estudos da percepção.

conduta é função da bilateralidade do comportamento humano, “ora resulta de uma instigação que se origina no próprio receptor, ora resulta de uma exigência que parece derivar-se do objeto percebido” (1997, p.28). De forma que o processo interpretativo ocorre na articulação entre forma e conteúdo. Quanto mais evidentes as combinações estabelecidas entre ambos por quem elabora a exposição, maiores as possibilidades de articulação entre elas pelo visitante. Nessa perspectiva, o uso qualificado da visualidade deve ser controlado pelo profissional de museu, considerado como primeira etapa em direção aos conteúdos semânticos. As formas atuam mais imediatamente na sensibilidade perceptiva.

Na perspectiva das ciências da informação, de acordo com Lara Filho (2009), exposições devem ser pensadas pela oferta das correlações possíveis que conseguem gerar entre seus elementos, uma vez que a elaboração dos sentidos propriamente dita é atribuída ao homem, de forma a ser capaz de fazer sua *seleção* de elementos com os quais vai dar a elaboração dos sentidos visuais (p. 168). A alteração dessa lógica, a da *oferta* de sentidos pela escolha de elementos para a interação visual, torna o público um expectador, diferenciando-se do espectador. O primeiro está imerso em expectativas de sentido possibilitadas pela atividade cognitiva, enquanto que o segundo está colocado à espera de algo pronto para consumo.

3.3 Espaço e memória sensorial

Considerar a exposição pela visualidade que apresenta é recurso para análise das potencialidades do espaço frente ao processo de formação de memória sensorial. Lévy (1993) considera que, durante o processo visual, sua atuação ocorre sem a necessidade de interferência de fatores como memória prévia, pensamento, atenção consciente ou linguagem verbal, dispendendo pouca energia humana para seu funcionamento.

Na reflexão a seguir, o uso do termo imagem é algo que se aplica não somente às superfícies lineares ou bidimensionais, como foi tratado anteriormente. Aqui, a imagem surge a partir da realidade tal como a conhecemos, ou seja, pela percepção do espaço tridimensional.

O vínculo existente entre imagem e conhecimento é reconhecido desde Platão na antiguidade, para quem “o conhecimento está associado à retenção na memória de imagens na sua integridade” (FENTRESS; WICKHAM, 1992, p.26). De acordo com o canadense Endel Tulving, teórico sobre quem Fentress e Wickham (1992) fundamentam seu argumento, a memória se divide em, pelo menos, dois sistemas: a memória semântica e a memória episódica¹⁹, sendo que “a memória semântica rege o nosso conhecimento de acontecimentos, independente da experiência pessoal de nós próprios, ao passo que a episódica está por trás do nosso sentido subjetivo de identidade” (p.35), estando mais diretamente vinculada à subjetividade porque nos chega diretamente pelos sentidos, dispensando o processamento mental organizado semanticamente para provocar reações. Ou seja, a relação direta da memória episódica com os sentidos faz com que também seja classificada como memória sensorial. Em última instância, a atividade da memória, como um todo, é função da captação do mundo exterior pelos sentidos. Mesmo a linguagem é registrada por meio da audição e visão, quando não pelo tato, no caso do braile. Deflagrados os aspectos sensoriais, ao pensamento passa a ser possível ocorrer de forma autônoma.

O registro pessoal e insubstituível dos eventos ao longo da vida também explica o forte vínculo entre a memória sensorial e a subjetividade. Embora não deixem de reconhecer na memória semântica, pelo seu poder de conceituação, Fentress e Wickham (1992) argumentam que “não poderíamos estar integrados no mundo da maneira que estamos se a memória semântica não fosse continuamente escorada e completada pela memória pessoal e sensorial” (p.47) e, a partir da compreensão de que a memória “não se dá apenas por meio de palavras verbalizadas ou grafadas, mas também por imagens” (p.65), os pesquisadores iniciam um percurso de abandono da noção de memória restrita ao campo semântico, noção supervalorizada pelo desenvolvimento do pensamento científico e pela noção de progresso a ele vinculada. Nesse sentido, as apresentações em cenário a partir do objeto exibido garantem à memória sensorial o “conhecimento direto de algo e não indireto de fatos que possam aduzir-se sobre o algo” (1992, p.26). Essa possibilidade de conhecimento direto é dada mais pelo caráter testemunhal do objeto preservado,

¹⁹ Embora a memória não admita divisões desse tipo, a classificação em sistemas ajuda no entendimento de suas diferentes funções. Na prática, é impossível dividir a memória em compartimentos, pois ela funciona muito mais pela associação e interdependência modular do sistema cognitivo, contribuindo para todo seu desenvolvimento. Apesar da “nossa experiência de oposição entre ‘palavras’ e ‘coisas’ [estar] em certa medida determinada pela nossa cultura” (FENTRESS; WICKHAM, 1992, p.35), essas fronteiras não existem na memória.

do que pelo caráter representacional que dele se obtém por se encontrar exposto, retirado de sua função social utilitária. Aqui, incide-se sobre a relação antropológica existencial do homem com o objeto.

As imagens geradas pela visão sofrem tratamento ao se transformarem em representação mental. A psicologia cognitiva entende por representação o processo onde “o indivíduo precisa utilizar informações de algo que não está presente no campo perceptivo, podendo recuperar essas informações a partir do tratamento das mesmas, quando do contato perceptivo com elas” (DENIS, 1994, p.15-20). Para Denis (1994), há atividade de representação “quando um objeto ou elementos de um conjunto de objetos são expressos, traduzidos, figurados sob a forma de um novo conjunto de elementos, onde uma correspondência sistemática seja feita entre o conjunto de partida e o de chegada” (p. 21).

O uso da psicologia cognitiva no campo museológico é pertinente porque alguns dados são gerados a partir de experiências ocorridas no campo tridimensional, em que os resultados podem ser satisfatoriamente aplicados ao espaço expositivo, estabelecendo relação entre visualidade e memória sensorial.

De acordo com Denis (1994), pesquisas recentes no campo da psicologia cognitiva, apontam para uma forte analogia entre o processo da percepção visual humana, o processamento de imagens mentais e a formação de memória (p. 53-60). Trata-se de um argumento que estabelece fundamentos para a análise da visualidade expositiva, pois diz respeito a essa imagem mental, nesse momento um subproduto da apreensão do real, ser “uma modalidade de representação mental que tem como característica conservar a informação perceptiva sob uma forma que tem um grau elevado de similaridade estrutural com a percepção” (1994, p.74). Sabe-se que a percepção visual é um processo que ocorre em várias fases, tratando-se de uma complexa articulação de procedimentos óticos, químicos e nervosos para sua efetivação (AUMONT, 2011, p.12). Inicia-se a partir da incidência de luz no objeto ou no ambiente, na realidade (*estrutura espacial*), depois se forma um registro na *superfície* da retina (*estrutura bidimensional*), sendo então reelaborada por processos químicos e nervosos que produzem a *percepção espacial* do mundo exterior, novamente adquirindo feição espacial. O percurso espaço-superfície-espaço realizado pela visão seria análogo ao processo de formação de imagens mentais. Denis (1994) recorre às conclusões experimentais de Stephen Kosslyn (1983) na sustentação de que a dinâmica de formação e transformação das estruturas, durante esse processo visual, é análoga à que ocorre durante a formação de imagens mentais, ou seja,

representações mentais guardam os elementos da realidade espacial que as gerou (p.53-60). É nesse sentido que as imagens mentais seriam mais bem entendidas se fossem chamadas de *espaços mentais*.

Essas descobertas se aplicam diretamente ao espaço expositivo, levando a crer que a pertinência visual da organização expográfica está associada à distribuição de seus objetos pelo espaço, ou seja, a expografia deve ser considerada pela *espacialidade* que consegue gerar. Isso contribui para que essas apresentações estabeleçam relações mais efetivas durante o processo cognitivo. A visualidade da exposição, quando elaborada na perspectiva da ocupação espacial, encontra respaldo na noção de imagem mental.

O contato visual desdobra a formação de imagens mentais. Assim se configura a relevância da exposição museal na elaboração de conhecimento, que é construído pelas potencialidades cognitivas dessas imagens no processo do pensamento humano. É necessário dizer que imagens mentais apresentam caráter diverso. Essas representações mentais podem surgir pelos sentidos do sistema sensorial, como é o caso da exposição na sua forma visual, ou de modos imaginados, exclusivamente mentais, desvinculados da realidade perceptível pelos sentidos (DENIS, 1994, p. 22); as primeiras são chamadas representações analógicas, e as segundas são representações que usam signos arbitrários (p. 22).

A cognição visual se dá pelo uso de imagens visuais pelo sistema cognitivo. Imagens retidas pela memória não ocorrem na sua integridade, tal como foi afirmado por Platão. Peterson (1994), ao afirmar que imagens mentais não são cópias dos registros sensoriais - mas representações generalizadas e intelectualmente processadas (p.36) - recorre aos experimentos de Kosslyn (1983) para afirmar que a imagem mental tem tamanho e resolução fixas (p.36). Isso está relacionado à capacidade humana de armazenar informações, onde as representações mentais servem como atalho, pois sintetizam os dados do campo perceptivo como recurso para registro e uso posterior pela memória. Peterson (1994) conclui que “se imagens mentais têm extensão espacial limitada, então a imagem mental deve conter número limitado de características” (p. 35).

Transportado esse aspecto para a elaboração expográfica, a asserção implica em que sua visualidade deve ser simplificada em generalizações, resultando em uma disposição de objetos melhor conformada aos processos mentais, buscando-se sua posterior lembrança. Soma-se a esse dado um fenômeno, segundo Peterson (1994), frequentemente notado em pesquisas desse campo, o de que a informação *espacial* é

registrada pela memória de longa duração sem a necessidade da atenção consciente do perceptor (Mandler et al. 1979, apud PETERSON, 1994, p. 31). Esses resultados mostram que, ainda que se esteja conscientemente atento às informações espaciais, não depende disso o comprometimento desse tipo de informação com a memória. Isso significa que o uso do espaço de forma pertinente pela expografia certamente potencializará a sua memorização.

Outro aspecto a ser considerado na dinâmica que se estabelece na relação entre os objetos diz respeito à descoberta de Gibson, teórico fundamentado pela teoria perceptiva da *Gestalt*. Mesmo diante de uma cena estática, os olhos do perceptor continuarão em movimento, pois “o processo de movimento é uma atividade natural do sistema olho-cérebro” (PETERSON, 1994, p. 41). O movimento é essencial para a percepção visual, ocorrendo naturalmente sobre objetos dinâmicos, ou podendo ser artificialmente criado. Nesse caso, a dinâmica de movimento do olhar pode ser provocada mesmo sobre objetos fixos (1994, p. 37). Essa sensibilidade visual para o movimento deve ser levada em consideração no processo expográfico de cenários estáticos, que deve visar a uma metodologia que crie dinamismo entre seus elementos, na intenção de cumprir as expectativas do olhar.

Todo esse levantamento teórico conceitual, realizado nos itens anteriores, oferece suporte para se pensar a elaboração da visualidade expositiva que, de outro modo, também deve estar articulada levando-se em consideração os modos visuais presentes na sociedade da qual o museu faz parte. Os pontos a seguir desenvolvidos servem de substrato visando à aplicabilidade dos conceitos levantados anteriormente para a análise das exposições, realizada em capítulo mais adiante.

De forma geral, os aspectos apresentados levam à necessidade de fundamentalmente se equacionar dois aspectos opostos e complementares relacionados ao processamento da visualidade no ambiente expositivo. De um lado, o olhar parte em busca de estruturas nas quais possam permanecer estáticos, nas quais possam fixar sua apreensão por rápidos instantes, é quando a fixidez abre campo para o registro visual, a memorização espacial; de outro lado, deve-se promover o movimento do olhar porque essa é a dinâmica de seu movimento natural, desbravador de possibilidades de sentidos, que são resultado da disposição visual das coisas. Aqui, de forma complementar, a expografia deve estabelecer relações entre objetos que têm potencialidade de diálogo entre si, por meio de relações pertinentes estabelecidas frente à cultura material estabelecida pelo museu, pela exposição.

A perspectiva cognitiva aplicada às correlações visuais é provocadora de uma abordagem sobre o ato criativo como expressão de uma sucessão de relações estabelecidas entre visualidade, atividade mental e formação de sentidos pelo expectador. Aqui, as propriedades da espacialidade novamente revelam sua importância. O conceito de memória sensorial trazida por Fentress e Wickham (1992) reafirma a visualidade como valor expositivo, tanto quanto a noção de imagem mental trazida por Denis (1994) e Peterson (1994) qualifica a espacialidade como detentora de atributos cognitivos importantes para a atividade mental. Articulando-se esses dois fatores, tem-se como orientação uma organização visual que consiga explorar os atributos da espacialidade, que se organize com vistas à ocupação do espaço em todas as suas dimensões. Ou, de outra forma, de uma espacialidade elaborada a partir da visualidade que é capaz de apresentar. Nessa perspectiva, a distância entre o expectador e o cenário entra como fator a ser cumprido visando à possibilidade da visão total (grande angular). Fazendo uma correlação semântica, também se deve considerar a possibilidade da leitura à distância, o que vai requerer uma seleção adequada do termo (linguístico) que será empregado, pois deverá ser em número reduzido, na intenção de manter a clareza no ambiente.

Ainda a respeito dos tópicos relacionados aos conteúdos semânticos, faz-se uma crítica a respeito de certa presunção do museu ao pensar a exposição como produtora de conteúdos, pois disso se presume que os esforços empregados na sua produção podem exercer controle no processamento de sentidos pelo sujeito. De alguma forma isso pode ocorrer, mas não pelos aspectos propriamente dos conteúdos apresentados, e sim muito mais pelas dinâmicas cognitivas estabelecidas pelo uso adequado da espacialidade expositiva. Com base nisso, a análise dos sentidos não é realizada pela análise do discurso na produção textual. A rigor, a leitura de blocos de texto, já os de volume médio, não aproveita as habilidades do olhar, se comparada às habilidades requisitadas dele sobre a dimensão do espaço. Em última análise, blocos de texto também não costumam incitar o movimento corporal, aspecto também associado à visualidade. Por isso, os dados para a análise semântica inserida em uma análise visual não deve incidir sobre as informações apresentadas em blocos de texto de painéis expositivos, e sim nos títulos legíveis a média distância.

No tópico relacionado à apreensão visual, pela *Gestalt*, o enquadramento se dá a partir do olhar em movimento constante. Parte-se de que a apreensão visual não é um dado espontâneo do olhar, pois esse está em permanente busca da apreensão, ou dito de outra forma, em busca de estruturas que viabilizem sua fixidez, pois essa é a premissa da apreensão. A atividade de enquadramento, aplicada à dimensão espacial,

traz o dado de *espessura da transparência*, da transparência do espaço, o que concorre contrariamente para a fixidez do olhar, pois o olhar vazar em busca de planos de apoio que se lhe ofereçam como aparato. Da perspectiva expográfica, é interessante que a amplidão do ambiente não se perca nessa espessura, no vazio profundo, e que seja capaz de gerar claras formações de apoio ao olhar, identificáveis, e que, ao mesmo tempo, não interfiram na percepção do todo.

Sobre a visualidade específica da dimensão localizada, oposta à dimensão espacial, aquela onde falta abrangência ou, em outras palavras, na tendência da informação se encontrar concentrada em planos bidimensionais do ambiente expositivo, o emprego da noção de conjuntos excitatórios, dada por Penna (1997), se mostra bastante conveniente. Por conjuntos excitatórios entende-se a possibilidade de estímulo sensorial resultante de aspectos gerados por cores, formas, proporções, distribuição de elementos, entre outros aspectos formais, em ambientes onde a percepção do sentido espacial esteja comprometida, como é o caso da análise sobre painéis e vitrines.

Sobre o tópico do movimento, faz sentido falar dele na medida em que é, por assim dizer, o aspecto háptico da visualidade, qualificando o processo criativo quando permite ao expectador se movimentar com autonomia dentro das escolhas visuais que elabora. Uma boa organização espacial deve se utilizar da premissa do deslocamento em *clocking*, analisada por Silverstone (1994). Outro aspecto trazido pelo mesmo autor (1994) a ser considerado nas análises será o de *orienting*, porém aplicado ao tempo trazido pela expografia como resultado da gestão patrimonial, que finda por incidir sobre representações do tempo, em momentos da exposição, variando entre tempo histórico, presente e futuro.

Capítulo 4 - OS INDÍGENAS E O MUSEU HISTÓRICO E PEDAGÓGICO ÍNDIA VANUÍRE

4.1 Olhar sobre o indígena contemporâneo

Há três mil anos²⁰, provenientes dos planaltos formados entre as nascentes dos rios São Francisco e Araguaia, no Brasil Central, os Kaingang migraram para as regiões Sul e Sudeste do Brasil, e para o norte da Argentina.

No oeste paulista, em época anterior ao contato, na virada do século XIX para o século XX, os Kaingang totalizavam entre 1.200 e 1.300 indivíduos. Em 1912²¹, localizados na região oeste do estado de São Paulo, vítimas de ataques e perseguições para ocupação de terras, essa população contabilizava 700 indivíduos. Em 1916, quando já estavam aldeados, eram apenas 200 indivíduos em São Paulo²², vítimas de doenças ocidentais dizimadoras de populações indígenas.

Considerando-se que o contato Kaingang com o não indígena tenha se efetivado há apenas alguns séculos, pode-se afirmar que o processo de dominação consiste em um fragmento na história desse grupo. Muito embora o contato com a ‘civilização’ tenha tido efeitos devastadores, as formas culturais preexistentes dos Kaingang têm tradição milenar, tendo sido solidamente estabelecidas. De qualquer forma, “qualquer cultura representa o resultado, em certo lugar e em certo momento, de cem números de mudanças que se processaram tanto por adoção como por descoberta, invenção ou redefinição de antigos elementos” (RIBEIRO, 1986, p.334). Conceitos profundamente enraizados disputaram e continuam disputando lugar com a cultura ocidental, conforme Porto Alegre (1998) “a adoção de numerosos traços materiais e simbólicos da sociedade envolvente não implica o enfraquecimento automático das identidades étnicas, mas sua reformulação em um novo contexto” (BARTOLOMÉ, 2006, p.49).

O impacto da civilização consiste em transformar todas as condições anteriores de existência em elaborações que deem conta de novas explicações de mundo, pela adoção de novas categorias de pensamento e de novos valores. Conforme Ribeiro (1986), face ao imperativo da cultura ocidental, “o que mais surpreende é a

²⁰ RODRIGUES, 2012, p. 200-201

²¹ Ano em que se deu a pacificação Kaingang pelo SPI.

²² PINHEIRO, 1992; BORELLI, 1984 apud RODRIGUES, 2012, p. 201

capacidade revelada pelos grupos indígenas de preservar grande parte de suas tradições míticas, apesar de estarem em flagrante contradição com a realidade” (p. 379).

O próprio imperativo de construir essas novas configurações com elementos tomados das antigas e segundo valores e critérios delas provenientes, permite às etnias tribais guardar certa continuidade ao longo dessa transfiguração. Preserva-se, desse modo, a identidade tribal, se não como um corpo de conteúdos uniformes, ao menos como uma sucessão particular de alterações, através das quais se mantém a singularidade de cada etnia, apesar de sua crescente homogeneização. Para essa preservação contribui ponderavelmente a predisposição [...] a desenvolver mecanismos de intensificação da solidariedade grupal e de autodignificação em face de estranhos, seja pela restauração de velhos mitos, seja pela representação de novas criações de mundo (RIBEIRO, 1986, p. 226)

A globalização requer que se pense sobre o indígena em escala planetária, como uma categoria cultural. Em 1993²³, inventário realizado pela ONU levantou a presença de povos indígenas em 4% da população mundial, somando aproximadamente 250 milhões de indivíduos.

Unidos pela história comum, grupos indígenas compartilham de situações que os identificam e aproximam, unindo *cada* membro indígena em torno de uma subjetividade comum, gerada por fontes variadas de desrespeito, injustiça, desonestidade, humilhação. Povos indígenas espalhados por todo mundo sofreram com o processo colonizador, e ainda sofrem com o processo modernizador. Na escala global, o fenômeno das migrações entre povos indígenas é abrangente e, mesmo que esses povos não tenham necessariamente sido deslocados para outros lugares, pode-se considerar que, da mesma forma, perdem as suas referências culturais quando ficam reduzidos a territórios bastante menores que os originais, sendo também atingidos pelo retorno às referências. Appadurai (2008) enxerga nas migrações forçadas um estímulo ao frequente desejo de retorno às origens.

Sahlins (1997, p.60), em artigo que busca abordar o equívoco existente na ideia de extinção de culturas, recorre aos mesmo termos utilizados por autores como Gregory (1982) e Salisbury (1984), respectivamente os fenômenos de ‘florescimento

²³ UNITED NATIONS – United Nations Conference in Environment and Development. Agenda 21. Item 9 of the provisional agenda. Adoption of agreements on environment and development. Rio de Janeiro, 3/14 – June 1992.

cultural' e 'intensificação cultural' para falar do processo de fortalecimento de culturas indígenas. O fato de há séculos as culturas indígenas se encontrarem em vias de extinção revela a flexibilidade e adaptabilidade desses povos a situações adversas, denotando capacidade de resiliência que, em tempos mais recentes de consciência e luta por direitos, resultam em condições favoráveis . O processo de imposição cultural vivido pelos indígenas desenvolveu neles a assertividade no trato com o não indígena, pois tiveram que apreender o seu sistema de pensamento, tendo não apenas se adequado aos seus mecanismos mas, em alguns casos, tendo se apropriado deles. Hoje, indígenas internamente fortalecidos criam externamente condições para as transformações desejadas, pois dominam os instrumentos pelos quais podem reivindicar o direito aos seus modos tradicionais de vida. Povos indígenas “não estão fugindo à responsabilidade de elaborar culturalmente tudo o que lhes foi infligido. Eles vêm tentando incorporar o sistema mundial a uma ordem ainda mais abrangente: seu próprio sistema de mundo” (SAHLINS, 1997, p. 52).

Dos múltiplos processos de etnogênese pelos quais passaram, naturais e impostos, o atual renascimento indígena surge no contexto da globalização, e isso lhes permite se beneficiarem das possibilidades comunicacionais e comunicativas do momento atual. Nesse processo, há duas tendências que não são excludentes, a homogeneizante integração global ocorre junto à diferenciação local de povos indígenas (SAHLINS, 1997, p. 57), situadas em processos de reelaboração orientados para o passado, nem que isso signifique encarar as perdas irreparáveis dos processos impostos.

Como categoria cultural planetária, pensar o renascimento dos povos indígenas requer pensá-los em oportunidades compartilhadas de recuperação conjunta. A concepção indígena do coletivo, fundamentada na vontade de participar e interagir; a autoridade baseada na generosidade; valores como a solidariedade e reciprocidade no modo como se organizam são aspectos evidentes de um modo de pensar. Problemas globais contribuem para que essas culturas sejam tomadas como referência para o desenvolvimento sustentável. Graças aos seus modos de vida, terras localizadas em território indígena são as áreas mais preservadas da floresta tropical equatorial brasileira (LUCIANO, p. 115).

Conforme Luciano (2006), no Brasil, a partir de 1970, os povos indígenas iniciaram um período de autoestima identitária (p. 107). Lideranças indígenas vislumbram que membros integrados ao modelo urbano não demorem a se juntar ao

coletivo indígena, em busca de conhecer aspectos específicos do passado que incidem sobre a sua história pessoal. Atualmente, a população Kaingang no Brasil conta com 34 mil indivíduos inseridos em terras indígenas demarcadas²⁴ e cerca de 10 mil pelas cidades²⁵.

4.2 Os Kaingang e o processo chamado pacificação

Na virada do século XIX para o XX, foram vítimas do processo de interiorização provocado principalmente pela expansão cafeeira, tendo sido alvo de perseguição e ataque, o que os levou ao processo denominado como pacificação. Entender esse processo é relevante para essa pesquisa na medida em que o nome do Museu em questão leva o nome da Índia Kaingang, a quem se atribuiu importância estratégica durante conciliação com o grupo, durante atuação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), em 1912. O local onde está instalado o MHPIV, na cidade de Tupã, é considerado território com memórias da ocupação Kaingang pela região oeste do Estado de São Paulo, que dominavam entre as terras do rio do Peixe e Tietê (RODRIGUES, 2012).

A criação do SPI está vinculada a uma questão nacional diante do problema indígena, presente em vários estados brasileiros. Conforme Ribeiro (1986), o movimento que levaria à criação de um órgão oficial incumbido de tratar do problema, foi se avolumando em torno de associações fundadas para defender os índios, e empolgando as classes cultas do País, até que “o índio, até então esquecido, tornasse o assunto do dia na imprensa, nas revistas especializadas, nas instituições humanitárias, nas reuniões científicas” (p. 129), sendo também alvo da literatura nacional mais consumida na época (p. 130). Contribuíram para uma tomada de consciência²⁶ sobre os direitos indígenas as conferências do Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, que ajudou na construção de uma “imagem nova do índio [...] que aguardava a intervenção salvadora do governo” (RIBEIRO, 1986, p.129). Conforme Ribeiro (1986), Marechal Cândido Rondon havia logrado na demonstração prática de seus métodos, de “feição construtiva e pacífica” (p.135) quando esteve pelo sertão, na Comissão de Linhas Telegráficas, com postura humanista frente a grupos aguerridos. Foi convidado a organizar e dirigir a instituição nacional de assistência aos

²⁴ Conforme VEIGA, 2012.

²⁵ Conforme dados da apresentação de Josué Carvalho, durante o III Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus, dia 29/05/2014.

²⁶ Muito embora o imaginário nacional se fizesse sobre o índio idílico, o bom selvagem, e não necessariamente sobre o índio real, aquele que morria (RIBEIRO, 1986, p. 130).

índios, tendo realizado a formulação de seus princípios e das técnicas de aproximação. A diretiva “morrer, se preciso for, matar, nunca”, não se trata de simples frase de efeito, tendo sido registrados casos de ofensivas indígenas que resultaram em morte de agentes do SPI e que, deliberadamente, não foram revidadas²⁷. Na opinião de Ribeiro (1986), o SPI obteve eficácia comprovada em seu método de aproximação, sendo indicação disso o fato de alguns grupo chegarem a pensar que haviam amansado os brancos, pois pela primeira vez não foram recebidas a balas ao se aproximar em busca de estabelecer relações com os brancos “segundo regras de sua própria etiqueta” (p. 185). Entretanto, em trinta anos de atividade, o SPI só teve verbas suficientes para atuar nos dez primeiros (RIBEIRO, 1986, p.145).

O processo da pacificação foi um recurso do governo federal para situações de conflito aberto entre índios e não índios, “movidos uns e outros por um ódio incontido e pela maior desconfiança mútua” (RIBEIRO, 1986, p. 151). No estado de São Paulo, teve início em 1910. Mas no período anterior à atuação do SPI, já se havia iniciado a matança indígena, liderada por bugreiros contratados para proteger a vida de trabalhadores na Estrada de Ferro Noroeste do Brasil. Segundo Ribeiro (1986), os grileiros contratavam bugreiros para atuar contra os ataques Kaingang em terras que impediam a abertura de fazendas de café e o trabalho de construção da estrada (p. 156). Esses contavam com a ajuda de trabalhadores da estrada de ferro, grupo “fartamente armado que comprazia-se em atirar a esmo mata adentro e a espingardear qualquer índio que divisassem” (RIBEIRO, 1986, p. 156) e “os Kaingang, exasperados com a situação chegaram a se constituir como um dos grupos mais aguerridos do Brasil” (p. 156).

A primeira atuação do SPI teve início com a pacificação dos Kaingang, em 1912, processada em meio à intensa campanha da imprensa promovida por grileiros que tinham interesse em acabar com os indígenas, pois obtiveram títulos de posse das terras cortadas pela Estrada de Ferro Noroeste do Brasil. Conforme Ribeiro (1986), antes do primeiro contato com o grupo do SPI, as terras estavam registradas em nome o senador “Luis Piza²⁸, que, logo após a pacificação começou a dispor delas como lhe parecesse mais lucrativo” (p.270), referindo-se à especulação imobiliária provocada por mudanças de legislação. Isso possibilitou que o referido senador se negasse a conceder qualquer parcela de seu latifúndio para o Posto Indígena, tendo ainda o

²⁷ Considere-se que, em 1956, quase meio século mais tarde, a 39ª Conferência Internacional do Trabalho inspirou-se em documento brasileiro para referência de trabalho em países com populações indígenas (RIBEIRO, 1986, p. 131).

²⁸ Trata-se de Luiz de Toledo Piza e Almeida, senador estadual (CURY, no prelo)

disparate de exigir que o governo lhe comprasse as terras para abrigar os índios, no que “que foi obrigado a aceitar um arranjo para que esses não fossem expulsos das terras em que viviam desde tempos imemoriais” (p. 270-271). Após a pacificação, os Kaingang ficaram estabelecidos nos Postos Indígenas de Vanuíre e Icatu, mais tarde denominados Terras Indígenas (TI), onde permanecem até hoje.

No que se refere ao papel da Kaingang chamada Vanuíre, a índia Vanuíre que dá nome ao Museu e à terra indígena (TI), sempre que possível, as turmas de pacificação do SPI eram integradas por indígenas do mesmo tronco linguístico, já ‘aculturados’, para servirem de guias e intérpretes frente aos grupos do conflito em questão (RIBEIRO, 1986, p. 152). Participavam da pacificação casais de índios e Kaingang aprisionados anteriormente por bugreiros²⁹. Conforme Ribeiro (1986), Vanuíre “contribui decisivamente para a pacificação” (p. 157-158) falando e cantando na língua Kaingang.

O posto de atração³⁰ do SPI havia sido construído próximo ao Ribeirão dos Patos, onde se derrubaram 4 alqueires de mata para plantação de milho e feijão. Conforme Ribeiro (1986), os Kaingang representavam tremenda ameaça e cercavam o acampamento dia e noite, emitindo sons de guerra e extermínio, dando com seus porretes em árvores, e a possibilidade de ataque deixava a turma com medo, que era respondida com cantos de paz de beleza incomparável, emitidos por Vanuíre, e pela buzina que sopravam os intérpretes paranaenses (p. 157). Após a primeira tentativa precipitada de aproximação do SPI, que levaria desconfiança aos Kaingang e que os fez abandonar a aldeia que se localizava próxima ao posto, junto ao ferimento de um dos intérpretes, que não foi revidado pela turma, conseguiu-se travar um diálogo que resultou em esclarecimentos importantes para o prosseguimento da pacificação.

²⁹ Note que ação contou com um grupo Kaingang pacificado, que eram escravos na Fazenda Campos Novos do Paranapanema (PR), em pleno século XX. (Freire; Guran, 2010, p. 25).

³⁰ Esses centros fazem parte da metodologia Rondon de aproximação pacífica, lenta e tentando estabelecer a confiança. São criados o mais próximo possível de aldeamentos e trilhas indígenas, e distante das frentes de desenvolvimento urbano, como forma de se fazerem notar pelos grupos e de evitar interferências estranhas. Planta-se uma roça, distante do posto em caso de grupos arredios, para que os indígenas possam se servir dela sem medo. Evita-se o uso de armas de fogo, mesmo em caçadas, para não atemorizar a turma. Pela mata, distribuem presentes em trilhas e aguadas (facas, machados, foices, tesouras, terçados, miçangas e outros) para atraí-los. Uma vez descoberto o posto pelos indígenas, inicia-se o conflito aberto para expulsar os invasores, por ataques a trabalhadores que se distanciam do núcleo central de pacificação. Essa é a primeira fase do contato, onde os indígenas percebem a disposição à não hostilidade pela atitude pacífica da turma. É necessário mostrar que a turma tem armas, mas que não deseja usá-las. Vencidos pela persistência, a primeira medida indígena é se distanciar, mudando suas aldeias para longe, embora nessa fase se iniciem os ataques hostis de índios guerreiros aos núcleos, que permanecem sem reagir. Notado o comportamento inédito, os indígenas passam a deixar objetos em troca do que levam, sendo chamada essa fase de namoro, período em que qualquer alteração de comportamento da turma pode desfazer a confiança recém adquirida. Nessa fase, mais ousada, a turma se deixa ser vista e se dirigem a eles como os intérpretes (RIBEIRO, 1986, p. 153-154).

A despeito disso, ocorreu o ferimento mortal de um agente da turma, que se banhava, levando a turma a abandonar o acampamento do Ribeirão dos Patos. Isso causou aumento dos conflitos entre bugreiros e indígenas (RIBEIRO, 1986, p.158-159) e o chamando para que o SPI restabelecesse seu posto. Após dois meses, de novas abordagens de guerreiros Kaingang

um pouco depois do meio dia de 19 de março (1912), no alto do caminho que vem do Rio Feio, apresentaram-se a peitos descobertos dez guerreiros Kaingang, inteiramente desarmados e com a resolução evidente de travar relações com os ocupantes do acampamento dos Patos. A natural excitação dos primeiros momentos só durou o tempo necessário para a admirável Venuíre dar-se conta do que se passava; então, correndo com entusiasmo incrível, foi ela resolutamente meter-se no grupo formado pelos Kaingang e induziu-os a acompanhá-la até o recinto do acampamento. Recebidos com o carinho que é fácil imaginar-se, esses homens foram logo vestidos e cumulados de presentes e mimos (BARBOSA, L.B.H., 1913, apud RIBEIRO, 1986, p. 160)

As primeiras palavras aprendidas por grupos pacificados estão relacionadas ao vírus da gripe, responsáveis pelo maior número de baixas, pois tem efeitos fatais sobre os índios que a experimentam pela primeira vez. Chamada de *cofuro* (tosse, espirro) pelos Kaingang, reduziu-os à metade nos primeiros anos após o contato (RIBEIRO, 1986, p. 273). Estimados no número de 700 membros antes da pacificação em 1912, a epidemia foi o motivo que os reduziu a 350 membros entre março e abril de 1913, “mais da metade de crianças, mulheres e homens”, nas palavras do Dr. Luís Bueno Horta Barbosa, que liderou a sua pacificação (RIBEIRO, 1986, p.273). O sarampo foi outra contaminação levada para os Kaingang de São Paulo, pelos cafeicultores. Em 1916, os Kaingang estavam reduzidos a menos de 200 pessoas. Vanuíre faleceu em 1918, no Posto Indígena Icatu.

A dominação seguida à pacificação vai se efetuando passo a passo. Aos poucos, os indígenas vão perdendo mais terras e, com isso, o modo de subsistência e as referências culturais. Conforme Ribeiro

a interação que sucede os primeiros contatos parece ser de um nível simétrico, uma relação entre iguais. Em geral, a tribo ainda conserva alguma potência guerreira e é capaz de impor respeito. Paulatinamente, essas relações vão assumindo as formas características da dominação (RIBEIRO, 1986, p.267).

As formas assumidas na relação dominador-dominado são função da proporção numérica (capacidade objetiva de um grupo se impor ao outro), da menor ou maior capacidade de organização tribal frente aos fatores de desintegração, e das oportunidades dadas de se preservarem o *ethos* tribal, que é a autoconfiança que lhes dá orgulho e alento para o enfrentamento da vida (p. 267).

Conforme coloca Ribeiro (1986), “a adoção de elementos culturais estranhos não é dissociativa em si mesma” (p. 334), mas isso precisa ser feito com tempo suficiente para que os novos elementos sejam experimentados e que sejam feitas escolhas, “de modo que o trabalho de redefinição em termos de valores tradicionais e de conciliação com o contexto cultural se faça progressivamente” (p. 334-335). Caso isso não seja respeitado, o intercâmbio dá lugar a uma “traumatização pela impossibilidade de conciliar os valores em choque e de proporcionar aos indivíduos as motivações indispensáveis ao exercício de seus papéis na vida social” (1986, p. 335) e em vários setores da cultura, contribuindo para a desagregação de muitos grupos indígenas.

O contato com o não indígena assume configuração particular em cada grupo, relacionada às peculiaridades do seu contexto cultural anterior ao contato. As alterações provocadas pela transfiguração étnica “visam sempre preservar a identidade étnica através de alterações estratégicas em sua configuração” (RIBEIRO, 1986, p. 226). E o colapso de um grupo ocorre pela soma de multifatores, que incidem em vários setores da vida. É interessante a colocação de Ribeiro (1986) referente à predisposição conservadora ou renovadora de grupos indígenas no tocante à própria cultura, e suas influências na sua preservação cultural. O autor observa que atitudes rigidamente conservadoras, bem como atitudes belicosas e esquivas, “retardam o ritmo da interação e sucessão de efeitos deletérios, atribuindo maiores perspectivas de sobrevivência” (p.225). Tradicionalmente, os Kaingang se organizam em clãs exogâmicos, que são mais resistentes a fatores dissociativos que os estruturados em famílias extensas (1986, p. 226), viabilizando a predisposição conservadora e permitindo que se coloque “maiores obstáculos à conscrição do indígena e preserva o sistema comunitário de organização do trabalho, retardando, assim, a degradação étnica e a descaracterização cultural” (1986, p. 226). Esse aspecto deve ser considerado como elemento retardatário sobre as práticas ocidentais desestruturantes, sendo capaz de prolongar o processo de ‘aculturação’ Kaingang naquele período, ainda que atualmente os Kaingang da TI Vanuíre tenham perdido a forma exogâmica de organização social.

Ribeiro (1986) conta que, após a pacificação, a prática de reunir grupos Kaingang rivais entre si em um mesmo aldeamento foi causa desorganizativa do sistema social pois, além das lideranças (chefes *rekakês*) se estruturarem espalhadas em vasto território, esses grupos eram preparados, desde cedo, ao preparo e exercício da guerra (p. 265). Acreditava-se que reuni-los em cerimônias resultaria em confraternização, e com isso, “a pacificação não significa apenas abstraírem-se de combater [...] ela exige toda uma reconfiguração de seu sistema social” (1986, p. 265).

Há outros aspectos desorganizadores que ajudam a entender o processo da etnogênese Kaingang, na virada do século XIX-XX, de interesse para essa pesquisa.

Nas palavras de Ribeiro (1986), antes da pacificação, o território Kaingang era formado por aldeias tribais – formadas por choças – lavouras (de coivara), campos de caça e de pesca. A extensão os permitia viver em constantes deslocamentos, uma das características dos grupos daquela região. Os deslocamentos, ou perambulações, são eventos que marcam a sua cultura, incidindo na produção de seus objetos, nos modos de morar (RODRIGUES, 2012), e pautando o tempo em ciclos naturais. Ribeiro (1986) conta que, nas perambulações, os abrigos contra as chuvas eram feitos de folhas (p.330), enquanto que nas aldeias a construção era em choças, o que empregavam grande esforço coletivo. A utilização de choças só tem sentido dentro de um sistema coletivo de organização, “enquanto subsista o sistema social tribal, fundadas no parentesco e nas antigas formas de cooperação” (1986, p.331). Mesmo após a pacificação, com a construção de casas de alvenaria, o abandono do convívio em ranchos foi gradual e, segundo Ribeiro (1986), embora os grupos soubessem que aquelas construções eram melhores, e que se empenhassem em mantê-las em suas posses, os Kaingang de São Paulo viveram por anos nos ranchos ao lado delas, adiando a ocasião da mudança definitiva (p. 330).

Para indígenas, roupas ocidentais não são concebidas como uma proteção ao corpo ou por pudor, sendo muitas vezes usadas como ornamento, “alguns grupos, só depois de anos de convívio aprenderam a se envergonhar, diante dos brancos, de uma nudez que sempre lhes pareceu natural” (RIBEIRO, 326). Mas, o uso de roupas está associado ao abandono das pinturas corporais, e a certos valores invalidados (p. 326), uma vez que aos elementos estéticos soma-se toda uma simbologia interna de coesão do grupo.

Ao comparar objetos domésticos de grupos indígenas e de sertanejos, Ribeiro (1986) chama atenção para a preocupação estética presente nos primeiros, ao que ele atribui sua importância pela “oportunidade de criação estética e por motivo de orgulho

tribal” (p. 332). Ribeiro (1986) observa que, embora esteja expressa em diversos campos, a manifestação estética quase sempre se apresenta em algum tipo de artesanato (p. 331-332), sendo que o artesanato entre os indígenas estava associado ao virtuosismo técnico do artesão, fonte da riqueza estética da etnia, e motivo pelo que goza de prestígio e de orgulho de pertencer a uma etnia/clã (p.332).

A manufatura de um vaso de barro, de um arco e flecha, de uma rede ou de uma esteira, é presidida por uma vontade de beleza que torna a tarefa muito mais custosa. Em geral, nelas é empregado muito mais trabalho e esforço do que o exigido para que se cumpra sua função de utilidade (RIBEIRO & RIBEIRO, 1957 apud RIBEIRO, 1986, p. 332).

Ribeiro (1986) conta que a produção para o comércio está diretamente associada ao apreço do não indígena pela arte indígena, na medida em que “insuflam seu orgulho, podendo por isso sobreviver” (p.332), econômica e espiritualmente. Sentindo-se valorizados por não indígenas “capazes de apreciar sua arte (ainda que com exotismo)” (p.332) devolviam ao indígena o orgulho de seu grupo (p.332).

4.3 O Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (MHPIV)

Os processos de constituição e instalação do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (MHPIV), é aspecto considerado por essa pesquisa na medida em que são causa de sua configuração institucional, da constituição de seu acervo e das práticas museológicas permeadas por esse processo formador. Hoje, esses aspectos são reorientados pelo projeto museológico atual, entendido como peça estratégica de sua atuação presente e futura.

Vinculado à história de seu fundador e à política estadual de implementação de museus históricos e pedagógicos pelo interior do estado de São Paulo, a história do MHPIV é resultado de ambos os fatores; vinculados a outro, fundamental, o fato de que o MHPIV está inserido em território Kaingang de outrora.

Sócio da sociedade Empreza Melhoramentos Alta Paulista, Luiz de Souza Leão foi o criador do projeto e o empreendedor da implementação urbana da cidade de

Tupã, do qual o Museu faz parte³¹. Embora Souza Leão tenha se associado a outros nomes³² nessa sociedade, ele se destacou como fundador de Tupã (CURY, no prelo). Tupã foi fundada em 12 de outubro de 1929, e elevada à condição de município em 1938. O MHPIV foi criado por decreto governamental no ano de 1966 e inaugurado em sede provisória³³ em 1967, como resultado da política de instituições museais criadas por decreto lei em todo o estado de São Paulo, ocorrida entre as décadas de 1950 a 1970³⁴. Somente em 1980 o Museu se instala na sede atual³⁵, construída no mesmo terreno que abrigou a residência de Souza Leão, tombada pelo Condephaat, em 1969³⁶. Hoje, é um centro cultural municipal, o Solar Souza Leão. Conforme Cury (no prelo), “Stein Campos e Florence (sua então esposa) destacam a residência do fundador da cidade como o lugar patrimonial a ser preservado, mantendo a questão do mito fundador como um referencial para a memória e identidade local”.

A criação de uma rede estadual de museus históricos e pedagógicos era uma iniciativa de Vinício Stein Campos à frente do Serviço de Museus Históricos³⁷, com vistas à construção identitária do estado de São Paulo³⁸ por uma política de Estado. A estratégia de construção da identidade paulista foi fundamentada na história das cidades e de seus patronos, e o estabelecimento de Museus Histórico e Pedagógicos (MHP) é a constatação de certo modelo de museus históricos. Conforme MISAN (2008), essa estratégia orientou o exercício da museologia propagada por Stein Campos (p.193), perpetuando práticas do governo federal vocacionadas a “moldar

³¹ As terras onde hoje se ergue a cidade foram compradas, por Souza Leão, de Manoel Diez. Esse, por sua vez, as tinha comprado de Lélis Piza & Irmãos, em 1922, que as adquiriram em 1910, ano de criação do SPI, como Fazenda Guataporanga, então propriedade do senador Luiz Piza (CURY, no prelo).

³² João Ribeiro do Val e Eurípedes Soares da Rocha.

³³ Em uma das salas do 4º Grupo Escolar de Tupã, hoje Escola Estadual de Primeiro Grau Anísio Carneiro.

³⁴ Dessa ação surgiram num total de 79 criações e 63 museus de 1957 a 1970 (MISAN, 2008, p. 195-196)

³⁵ Durante os anos de 1968 a 1981 esteve instalado no terceiro pavimento do edifício Marajoara, situado na esquina formada pelas avenidas dos Tamoios e Aimorés, em Tupã.

³⁶ Conforme MISAN (2008), Stein Campos procurava “instalar seus museus em construções que tivessem relevância para o estado, em casas históricas” onde nasceram ou viveram os patronos das cidades (p.193), e talvez por esse motivo Souza Leão tenha se empenhado em transformar sua casa em um bem tombado, ação que se mostrou vitoriosa com apoio do próprio Stein e outros agentes do Condephaat, muito embora os critérios utilizados tenham sido alvo de polêmica na época (CURY, no prelo). De qualquer forma, a relação com Vinício Stein Campos foi fundamental para o tombamento da quadra que compreende a casa e importante para, a implantação do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (CURY, no prelo).

³⁷ O Serviço de Museus Históricos foi criado pela Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, em 1957, tendo se tornado, em 1968, Departamento de Museus e Arquivos (Dema-SEC), vinculado à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

³⁸ De uma perspectiva mais ampla, conforme sugere Misan (2008), a implantação do modelo em rede de museus no âmbito estadual está relacionada a antigas necessidades de afirmação identitária (p.175) espelhadas em ações de educação e cultura, adotadas pelo governo federal na época em que se instalou o discurso de integração e desenvolvimento nacional, a partir de 1930. Foram assimiladas pelo governo estadual paulista no sentido de firmar o caráter hegemônico do Estado nos campos da história, educação e cultura, onde “o Estado em defesa da cultura a serviço da organização social foram fatores importantes para a afirmação do papel centralizador do Estado” (MISAN, 2008, p.194).

uma nação por meio da valorização de seus heróis e de importantes acontecimentos históricos” (p. 199).

Souza Leão era pessoa com grande poder político e tem boas relações com Stein Campos (CURY, no prelo), então chefe do Serviço de Museus Históricos na época do decreto lei que criou o Museu. Embora sem sede própria, a criação por decreto foi realizada porque o segundo depositava confiança no projeto empreendedor do primeiro. E, para Souza Leão, o Museu se alinhava com seu projeto político empreendedor, conforme declarado em páginas por ele escritas, “com a criação do Museu Histórico Índia Vanuíre de Tupan [...] surgiu a necessidade de ser escrita a História da Fundação da Cidade, tarefa a que me produz, por ser o Fundador da Cidade”³⁹.

Chama atenção que o nome escolhido para o Museu não tenha sido o do ‘patrono’ da cidade, que preferiu nomeá-lo com o nome da indígena Kaingang Vanuíre. Em verdade, foi sua casa, hoje Solar Souza Leão, o equipamento escolhido para levar o nome do fundador da cidade, tal como o rezava o documento registrado em cartório, quando seu corpo fosse enterrado no jardim da casa onde passou a maior parte da vida.

Os motivos da homenagem a Vanuíre no nome do Museu podem ser atribuídos às preferências pessoais do fundador, tal como ocorre com o uso de nomes indígenas na denominação de vários elementos urbanos da cidade, a não ser o indício de que “essa nomeação indígena revela o espírito de superioridade dos pioneiros e o preconceito contra o índio construído por séculos, ora subestimado [...], ora superestimado [...], ora contradizendo” (CURY, no prelo). Também recebem nomes indígenas a própria cidade, de Tupã, e as ruas do traçado urbano original, sendo que a casa onde morou Souza Leão, construída em 1933, está localizada entre as ruas Coroados, Guaranis, Guaianases, e tem entrada pela rua Caingang (no prelo).

No que se refere à tipologia histórico-pedagógica, Stein Campos tinha por meta criar instituições que servissem de utilidade para as escolas no desempenho da educação, uma orientação que, com o desenvolvimento do pensamento museológico, hoje se mostra equivocada frente à função do museu na sociedade, pois subordina os museus ao currículo escolar, fazendo deles uma extensão ilustrativa do que se aprende nas escolas e restringindo sua atuação aos parâmetros já estabelecidos pelo ensino formal.

³⁹ LEÃO, L. de S. A fundação de Tupan. [S.l.: s.n.], 1969. Mimeo.

De acordo com Misan (2008), entre 1964-1965 foram implantados cursos de museologia destinados a professores primários e secundários⁴⁰ e voltados para a formação de diretores e funcionários de museu, uma vez que não havia mão de obra especializada nessa área, isso só vindo ocorrer em 1977, com a criação do Instituto de Museologia de São Paulo (IMSP). O perfil pedagógico desses agentes “contribuiu para garantir sua função educadora, além da histórica” (p.198), logrando seu objetivo de atividade museal junto ao meio escolar (p.201) e garantindo “certo modo de concepção de museu histórico, uma vez que professores e diretores foram os próprios agentes no processo de formação dos acervos, de organização expositiva e de desempenho das atividades cotidianas dos MHP” (p.199). Misan (2008) ainda alerta que essa estratégia, aliada a baixo orçamento, longas distâncias instalações inadequadas (p.199), “determinou a perpetuação e a cristalização de determinado sistema administrativo, organizacional e de formação de acervos, em vigor por cerca de cinquenta anos” (p.199).

Foi principalmente a partir de 1964, após o golpe que instaurou a ditadura militar no Brasil, até 1980 que os MHP tiveram seus anos mais prósperos (MISAN, 2008, p.201), “o projeto histórico-educativo credencia à rede certa adequação aos ideais políticos-culturais oficiais em voga das décadas de 1950 a 1960” (p.201). Mesmo com o processo de abertura política, os MPH se mantiveram em seu formato original, inclusive influenciando políticas do presente (p.202).

A municipalização, coordenada pelo Departamento de Museus e Arquivos da Secretaria de Estado da Cultura (Dema-SEC) desde 1998, não atingiu o MHPIV que, em 2008 passou a ser gerido por organização social de cultura⁴¹, mantendo-se na rede estadual de museus subordinada ao SISEM- SP. Nesse momento, o Dema-SEC não existe mais, tendo sido substituído pela Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da Secretaria de Estado da Cultura (UPPM/SEC), de acordo com políticas públicas recentes.

Hoje, o MHPIV é coordenado pela UPPM e gerenciado pela organização social ACAM Portinari⁴² desde 2008, quando o Estado decidiu se desvincular do encargo de administração de seus museus⁴³, transferindo-o para organizações sociais. O MHPIV recentemente promoveu a reformulação de sua missão, que atualmente é

⁴⁰ Hoje, essa classificação pode ser substituída por ensino fundamental e médio.

⁴¹ Trata-se da ACAM Portinari – Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari.

⁴² Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari.

⁴³ Em mapeamento realizado em 2010, o Sistema Estadual de Museus (SISEM-SP) conta com 415 instituições museológicas, públicas e privadas, distribuídas em 190 municípios.

valorizar, articular e difundir o patrimônio indígena por meio de programas de salvaguarda, comunicação e pesquisa voltados para diferentes segmentos da sociedade, tendo em vista a discussão e reflexão crítica acerca dos valores humanos e da cidadania.

Atualmente, sua orientação histórico-etnográfica é um fato, pelo convênio firmado com o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, que vem promovendo aproximações significativas junto aos indígenas da região. O projeto museológico atualiza o Museu em suas práticas, inclusive com a inauguração, em 2012, de um centro de referência e nova política de gerenciamento de acervo, em elaboração conjunta com os grupos do entorno e um pesquisador Kaingang. O centro de referência busca equilíbrio nas relações de poder, buscando distribuir a dominância do especialista em determinadas ações.

A formação de acervo do MHPIV teve caráter multifacetado até 2008. Outros diriam eclético. As linhas conceituais para sua formação traçadas na sua criação em 1966 foram: a História do Município e os Índios no Brasil, essa última em virtude da atenção a cidade sempre teve pelo tema. De acordo com seu Decreto de Criação, estava entre os objetivos iniciais do Museu “a evocação das tribos indígenas e sua contribuição na forma étnica do país” (CURY, no prelo).

A existência de grande acervo fotográfico se revelara desde sua implantação, devido ao perfil autopromocional de Souza Leão. Ainda em 1929, planejou o dia da fundação dos diversos serviços que a cidade oferecia⁴⁴. Mais tarde, registros fotográficos de lugares iriam entrar para o acervo do Museu, assim como todas as fotos feitas do empreendimento urbano que Souza Leão realizara durante sua vida administrativa, tais como igreja, hospital, campo de futebol.

As aquisições em torno da política de formação do acervo do MHPIV tiveram início em 1968, ano em que a sede instalada no edifício Marajoara daria condições para o abrigo das peças que chegavam⁴⁵. A transmissão, por rádios locais, da participação da população na doação de peças para o museu que estava se criando, teve grande adesão e trouxe peças em ferro, louça, madeira e alumínio. Despojos como os dos bandeirantes, padre e personagens históricos, frequentes nos acervos de

⁴⁴ Tais como o primeiro hotel, farmácia, bomba de gasolina.

⁴⁵ Informações fornecidas por Tamimi David Rayes Borsatto, profissional do MHPIV desde 1989, atual gerente.

MHP, também são encontrados no MHPIV, juntos a vestimentas religiosas, uniformes e capacetes usados na Revolução de 1932, dos quais a população tupãense tem orgulho. Conforme Misan (2008), grande parte dos acervos de MHP foi constituída por doações particulares (p.197), provenientes da gente local, visando sua formação em curto prazo (2008, p.197).

Com o passar dos anos, outras incorporações, fora dos critérios inicialmente definidos pelos cursos, aconteceram à coleção histórica, como é o caso dos povos imigrantes, que passam a fazer parte dos acervos.

A primeira diretora do Museu foi Nair Ghedini⁴⁶, foi também agente de aquisição de peças etnográficas (CURY, no prelo). Em meio às doações, em grande parte proveniente da própria Ghedini, a aquisição de peças era realizada no circuito comercial, tendo muito do acervo em cerâmica sido comprado na aldeia Vanuíre e, tal como Cury (no prelo) observa, isso situa etnograficamente seu acervo. As Irmãs Salesianas doaram grande parte dos objetos Bororo e Xavante, por conta das missões religiosas que participavam. Artefatos de outros povos foram adquiridos em aldeias do Brasil.

Fot.2 a/b: Objetos expostos na sala do Edifício Marajoara, primeira sede do Museu Índia Vanuíre, mostra orientação etnológica, com objetos do povo Suyá, Wairó, Karajá, Xavante, Bororo, Canela e Baniwa, 1974. Fonte: Acervo MHPIV. Fotog: Irmãos Bonassa Ltda.

Vale lembrar que a relação de Stein Campos com sócios do Instituto Histórico e Geográfico (IHGSP) possibilitou ao MHPIV receber numerosos registros fotográficos das incursões da Comissão Geológica e Geográfica do Estado de São Paulo (CGGSP), ocorridas em expedições ao rio Aguapeí e ao rio do Peixe, em 1905 e 1907, próximas a então futura Estrada de Ferro Noroeste do Brasil. Posteriormente, animais taxidermizados são incorporados ao acervo. Talvez tenham sido adquiridos pelo apelo

⁴⁶ Nair Ghedini foi companheira de Souza Leão.

‘pedagógico’ da rede MHP, época em que essa política foi determinante e hegemônica em São Paulo.

Em linhas gerais, no que se refere às apresentações indígenas propriamente ditas, conforme CURY (no prelo), nas exposições de longa duração realizadas na sede permanente, o projeto da primeira, em 1980, elaborou com destaque essas culturas, tendo sido aproveitada a diversidade e abrangência da coleção; na segunda exposição, no ano de 2000, percebe o esforço havido na apresentação da coleção etnográfica, embora isso se perca um pouco na expografia (no prelo). Entretanto, aos Kaingang não foi dado destaque até 2010, ano em que o Museu inaugura a exposição de longa duração hoje em vigor, Tupã Plural, já sob gestão da ACAM Portinari, orientada por uma política estadual para os museus, sob responsabilidade da Secretaria de Estado da Cultura.

Capítulo 5 - ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DO CONTEMPORÂNEO KAINGANG

As análises a seguir incidem sobre duas exposições no Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (MHPIV). O módulo Aldeia Indígena Vanuíre, parte da exposição de longa duração, Tupã Plural⁴⁷, inaugurada no ano de 2010; e a exposição temporária, Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, aberta no segundo semestre de 2013. Ambas foram elaboradas em processos com maior ou menor grau de participação de membros indígenas Kaingang, mas sempre com a sua colaboração e dimensão autorrepresentativa, definidas de acordo com as circunstâncias.

No módulo Aldeia Indígena Vanuíre, que abrange o submódulo Bravos Kaingang. “Tahap!”, doravante Bravos Kaingang, a participação do grupo Kaingang se deu com maior número de pessoas, anciãos, mulheres, homens e crianças, reunidos em um processo com duração de 10 meses. Houve colaboração intensa da equipe museal durante os dias das filmagens e produção do submódulo. Houve confecção de objetos indígenas para a exposição, com liberdade total de escolha do que queriam produzir, como peças de cerâmica, chocalhos, roupas, adornos de dança e utensílios de cozinha. O processo decisório percorreu várias instâncias durante esse período, e atingiu a todos do grupo Kaingang e equipe do Museu. Embora o processo tenha sido compartilhado, o atendimento às necessidades técnicas para a elaboração da exposição coube à instância museal. Da parte dos museus, narrativas em primeira pessoa revelam ética respeitosa e autocrítica durante o processo expográfico.

Na exposição temporária Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, ou doravante Kanhgág, a curadoria foi do membro Kaingang Josué Carvalho. A exposição foi concebida a partir de coleção⁴⁸ formada pelo mesmo, em ano anterior, a partir de 100 artefatos provenientes de diferentes comunidades Kaingang, localizadas em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul. A exposição foi motivada por sua pesquisa de mestrado em torno dos saberes tradicionais envolvidos na produção artesanal contemporânea desses objetos, pelo levantamento das memórias Kaingang junto aos mais velhos.

⁴⁷ A exposição Tupã Plural está formulada a partir de dois grandes temas estruturais: (1) Processo Histórico, que abrange a história de Tupã (módulo “Creio em Tupan”) e a Terra Indígena Vanuíre (módulo Aldeia Indígena Vanuíre, subdividida entre Bravos Kaingang. “Tahap!” e Os Borun do Watu. “Ererrê!”) e (2) Mostras do acervo do Museu, que abrange os módulos Índios do Brasil, Representações Plumária, Tecida e Cesteira.

⁴⁸ Coleção Lifaï Kaingang.

Existem três esferas que se implicam na análise da exposição Kanhgág -Arte, Cultura Material e Imaterial, e no módulo Aldeia Indígena Vanuíre: a sociedade ocidental, a cultura indígena, ambas inseridas na dinâmica global. É utilizada a metodologia comparativa para fazer a análise de aspectos expográficos, em momentos não se respeitando a ordem de apresentação 'linear' dos percursos. Se, por um lado, isso enriquece a comparação e deixa a análise menos monótona, por outro pode causar certa confusão no leitor desavisado. A intenção é ir abordando os aspectos por tópicos relacionando-os ao levantamento teórico conceitual dos capítulos anteriores.

Na análise a seguir apresentada, do módulo e da exposição, as menores unidades que os constituem são aqui denominados *elementos*, e os menores conjuntos de elementos no espaço são denominados *cenários*. O submódulo expositivo Bravos Kaingang. "Tahap!", é aqui abreviado por Bravos Kaingang; a exposição temporária Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, por Kanhgág.

Embora as análises recaiam sobre exposições com duração diferenciada, longa e temporária, e que no processo da elaboração isso defina a escolha de conceitos e abordagens, a análise não incide sobre essa distinção.

A exposição de longa duração Tupã Plural é composta pelos módulos Creio em Tupan, Aldeia Indígena Vanuíre (subdividida em Bravos Kaingang. "Tahap!" e Os Borun do Watu. "Ererrê!"), Os Índios no Brasil, Representação Plumária no Acervo Indígena, Representação Tecida e Cesteira no Acervo Indígena. Considerando que a exposição acontece na articulação de todas as suas partes, e que cada parte deve estar relacionada ao todo, a análise do submódulo Bravos Kaingang é realizada a partir desse pressuposto, especialmente sobre as articulações entre o primeiro e segundo módulos, a saber: Creio em Tupan e Aldeia Indígena Vanuíre.

Ao final do percurso do primeiro módulo da exposição Tupã Plural, Creio em Tupan, o expectador guarda informações relativas aos grupos que formaram a cidade, representados por seus objetos e vestimentas – japoneses, árabes, alemães, russos, portugueses, italianos, espanhóis e letões – dispostos em vitrines. A constatação da existência, anterior à criação da cidade, dos Kaingang se dá pelo recurso multimídia (Fot.3). Ao ser acionado, o multimídia inicia a projeção de imagens (fotografias do acervo do Museu) sobre o plano topográfico da região, tal como em uma vista aérea.

Essas projeções são acompanhadas de narração *em off*⁴⁹, com a qual se pode ir acompanhando o processo de ocupação da região noroeste do estado de São Paulo, no início do século, e o desenvolvimento da cidade de Tupã. A locução poupa o expectador da leitura de um longo texto explicativo. O aparato mantém a atração do expectador porque faz projeções de diversas imagens, oferecendo dinamismo. O conteúdo relativo ao processo de ocupação do oeste paulista cita os Kaingang, mas não se aprofunda neles, apesar de apresentar os conflitos pelo lugar e a ação do SPI para evitar o completo extermínio dos Kaingang.

Os Kaingang não sofrem o mesmo tratamento visual dos grupos mais recentes, não tendo sido contemplado em vitrines com roupas e objetos de sua cultura, o que de certa forma os faz permanecerem desintegrados do processo formador da cidade. Não incluir o povo Kaingang no conjunto daqueles que contribuíram para a formação da cidade de Tupã coloca, em plano subjacente, a ideia de isolamento cultural, e isso deve ser problematizado em uma exposição que tem a preocupação em ser inclusiva com relação ao grupo Kaingang da aldeia Vanuíre. Conforme Cury (2012), a estratégia foi destinar um módulo expositivo – o módulo relativo aos Kaingang – exclusivamente como estratégia para inseri-los na “trama principal” da história da cidade (p.56-57). Sem dúvida, eles adquirem centralidade dentro da exposição em geral. Contudo, do ponto de vista específico da história de formação da cidade, que é o módulo de abertura da exposição, faz falta a apresentação desse grupo.

Fot. 3: Exposição Tupã Plural / Módulo Creio em Tupan, maquete central e recurso multimídia, 2013. Fotog: Patrícia Maciel Gazoni.

⁴⁹ *Em off* é um termo da videolinguagem onde o narrador não é localizado, sendo apenas ouvida a sua narrativa. Trata-se do uso do recurso da voz sem a imagem do locutor.

Na perspectiva de *clocking* (SILVERSTONE, 1994), relativa ao ritmo definido pelo expectador durante seu percurso expositivo, ou seja, da autonomia de usar o tempo conforme lhe seja conveniente e interessante, falar dos Kaingang nesse módulo exclusivamente pelo recurso multimídia coloca o visitante dependente de instâncias alheias à sua vontade, pois o recurso não é automático. O observador fica condicionado ao tempo da narrativa, sem a possibilidade de ouvir novamente os trechos desejados. Mesmo assim, o recurso multimídia faz ótimo aproveitamento do acervo existente, pelo uso intenso de imagens projetadas sobre o plano topográfico (na foto, a superfície branca).

A transição entre módulos é clara. Na chegada ao módulo Aldeia Indígena Vanuïre, no qual está o submódulo Bravos Kaingang, a perspectiva visual se amplia para o plano aberto (grande angular), sendo sensivelmente notada a espessura da transparência daquele ambiente, ausente de objetos ou planos de amparo para o olhar (aqui, se fala do módulo ainda não ocupado pela cabana indígena), que segue até encontrar o painel 1, que é o painel de abertura do módulo Aldeia Indígena Vanuïre (Fig. 3 e Fig. 4)

Fig.3: Esquema do módulo Aldeia Indígena Vanuïre sem o submódulo Os Borun do Watu. “Errere!” , com visualização baixa de painéis de parede.

Aldeia Indígena Vanuíre compreende dois submódulos: Bravos Kaingang. “Tahap”! (sobre os Kaingang) e Os Borun do Watu. "Errere!" (sobre os Krenak). Bravos Kaingang está em espaço contíguo ao painel de apresentação do (Fig. 3, painel 1). A relação estabelecida entre o expectador e o painel 1, transfere para esse painel toda responsabilidade pela abertura do módulo em questão.

O painel 1, único elemento visual nesse cenário ‘frontal’ de abertura (Fig. 4), compreendido entre a entrada do módulo e o painel, traz blocos de textos e imagens. A imagem tem a propriedade de oferecer informações mais acessíveis ao olhar. Neste caso, uma foto de mulher, impressa em preto e branco. Trata-se de uma senhora de semblante aberto, vestida com uma camisa branca e um pano amarrado à cabeça. No pescoço, um grande colar de contas lhe dá voltas.

Fig.4: Esquema do painel 1, de abertura do módulo Aldeia Indígena Vanuíre.

Mais três informações têm destaque, escritas em tamanho maior. “Pacificação”; Resistência e “Resgate Cultural”; Aldeia Integrada⁵⁰. Blocos de textos, de tamanhos

⁵⁰ As aspas existentes no texto do painel são contempladas no texto dessa dissertação.

diferentes entre si, e situados entre o restante das fotos, precisam de maior aproximação para que possam ser lidos.

Aldeia Indígena Vanuíre é a informação semântica eleita para dar início ao módulo. Ao tema “Resistência e ‘Resgate Cultural’”, está vinculada a foto de Vanuíre. Ao se aproximar da foto, lê-se na legenda “Vanuíre, mulher Kaingang que se destacou no processo de ‘pacificação’”.

A aldeia que leva o nome da ‘heroína’, simboliza o início de um novo momento histórico do grupo Kaingang, pois foi devido à ‘pacificação’ que hoje esse grupo faz o seu ‘resgate’. A importância da pacificação está em ter sido um processo diretamente relacionado ao processo de reelaboração, atualmente vivido pelo grupo. Vanuíre é um fio importante na trama que tece a história recente dos Kaingang. Seu nome está relacionado a tudo o que há desde a ‘pacificação’, abarcando *todos* os títulos em destaque no painel. Além da inegável construção histórica sobre a figura de Vanuíre, com reflexos que permanecem no imaginário indígena, ela representa o fim de uma etapa, o laço rompido, o desligamento com o passado. Ela está associada ao [drama](#) indígena. O grupo atual remanesce porque seus antepassados se renderam, pois vislumbraram, em uma promessa não cumprida pelos não indígenas, a possibilidade de verem salvos o seu povo e a sua cultura. Vanuíre simboliza uma ruptura, a ruptura com o modo de vida passado, com a cultura tradicional.

Vanuíre também dá nome ao Museu.

A reflexão sobre os diversos aspectos do lugar imaginário ocupado por Vanuíre deve lhe conferir centralidade na expografia desse módulo, repleto de memórias de um tempo passado, e de ligação com o presente.

A profundidade visual provocada pela espessura deste ambiente, além de solicitar planos de apoio para o olhar, também está relacionada ao pressuposto da disposição tridimensional dos objetos como condição facilitadora da memorização sensorial, pelo uso do espaço como recurso cognitivo, onde toda elaboração deve pressupor sua ocupação volumétrica.

Após a inauguração da exposição Kanhgág⁵¹, seu primeiro elemento expositivo passa a coincidir com o primeiro do módulo Aldeia Indígena Vanuíre (Fig.5 e Fot. 4 a/b). Trata-se de uma cabana indígena em escala quase real. Feita para retiro do líder

⁵¹ Em meados de 2013, o espaço vazio existente no módulo Aldeia Indígena Vanuíre foi ‘invadido’ pela Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial Kanhgág.

espiritual, e localizada em meio à paisagem natural, é o abrigo do Kujá (nome dado ao líder espiritual Kaingang), erguida por ele para suas incursões na mata em busca de conhecimento. É coberta por grandes folhas e traz um pequeno painel lateral com fotos menores do lugar, representando aspectos intangíveis da relação do Kujá com a natureza.

Fig.5: Esquema geral dos espaços ocupados pelo do Módulo Aldeia Indígena Vanuïre e pela Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial.

Fot. 4 a/b: Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, cenário de entrada no espaço 2, casa do Kujá na mata e painel fotográfico lateral, 2013. Fotog: Patrícia Maciel Gazoni.

Elegendo o patrimônio espiritual Kaingang para o cenário de entrada, e com ele as formas de ser e de viver a ele relacionadas, a representação da réplica da cabana oferece um contraponto material importante para a transparência do espaço, alterando o equilíbrio expográfico original do espaço 1, e oferecendo nova dimensão a essa ocupação, interferindo nas possibilidades de articulação da informação pelo expectador.

Na foto 5, a arrumação sequencial das cerâmicas permite expor características que se repetem entre elas, ao mesmo tempo em que possibilita enxergar pequenas

variações entre si. Dispostas no mesmo plano vertical, estão a dispensar a espacialidade que podem gerar, possível ainda de ser potencializada pelo grande número de peças semelhantes conservadas no acervo do Museu. Esse volume, composto por peças semelhantes, se associado à questão da ruptura cultural, pode oferece forte apelo visual. Hoje, por exemplo, a produção cerâmica é quase inexistente.

Fot.5: Submódulo Bravos Kaingang. “Tahap”!, vitrine 1 de vasos cerâmicos da cultura tradicional Kaingang. Fotog: Patrícia Maciel Gazoni.

Ao se estabelecer comparações entre ambos os percursos analisados, todo o primeiro plano da exposição temporária Kanhgág (Foto 6) traz uma ocupação mais densa do espaço, utilizando não apenas sua profundidade horizontal, mas também a verticalidade. O primeiro plano da Kanhgág chega até o teto, com a saudação de boas-vindas, “kumu há han ra”, para quem acaba de chegar.

Fot. 6: Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, cenário de entrada mostra aproveitamento do espaço vertical, com a frase de boas-vindas “kumu há han ra”, 2013. Fotog: Patrícia Maciel Gazoni

Da perspectiva da disposição dos objetos, há diferenças no submódulo Bravos Kaingang e na exposição Kanhgág (Fig. 5/ espaço 1 e 2).

O uso de vitrines de parede reduz a variedade de planos visuais sobre o objeto, que fica reduzido ao bidimensional. A elaboração da vitrine 2 (Fot.7) traz uma exceção, organizando os elementos de forma a forçar o surgimento de uma profundidade a partir do plano, pela disposição de objetos em zigue-zague e pelo detalhe do ‘pegador’ em madeira, que cria uma diagonal atravessando vários planos. Muito embora o cobertor esteja suspenso na vertical, disposto em plano não relacionado ao seu uso, isso pode ser positivo porque permite a exibição de seus detalhes. Esse cenário estimula relações visuais e provoca maior dinamismo ao olhar do expectador.

Fot. 7: Disposição espacial dos elementos da vitrine 2, do módulo Aldeia Indígena Vanuïre/Submódulo Bravos Kaingang. "Tahap!", 2013. Fotog: Patrícia Maciel Gazoni.

A colocação de objetos, quando esses estão livres de vitrines que limitam o movimento em torno deles, traz mais liberdade ao expectador. Nos cenários da exposição temporária Kanhgág obteve-se profundidade mesmo a partir de imagens dispostas sobre o plano. A criação de planos por meio de imagens é uma solução que agrega informação ao plano puro, o que é preenchido somente pela cor. A imagem fotográfica funciona como plano articulador de informação. Ao se criar profundidade entre imagens fotográficas e objetos expostos às suas frentes, atende-se ao pressuposto do olhar em busca de movimento, é dada a condição para se criar maior dinamismo ao olhar. Contudo, não são oferecidas condições para que se estabeleçam relações evidentes entre imagem e objeto. Não são realizadas correlações.

Embora existam relações entre diversos elementos da exposição Kanhgág, elas estão frouxamente espalhadas pelo percurso expositivo, faltando a elaboração de correlações perceptíveis entre imagem e objeto. Há uma grande distância entre elementos expográficos que se relacionam visualmente. Objetos em cestaria não encontram seus representantes na grande imagem fotográfica que lhe faz fundo (Foto 8 a/b), mas somente na imagem disposta no pequeno painel, em meio a outras (Foto 9).

Fot. 8 a/b: Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial. Disposição de objetos e relações que podem ser melhor aproveitadas pela criação de proximidade entre seus elementos, 2013. Fotog: Patrícia Maciel Gazoni.

Fot. 9: Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, disposição de objetos fora de vitrines e relações com o plano fotográfico, 2013. Fotog: Patrícia Maciel Gazoni.

As representações do *lugar indígena* encontradas na exposição temporária Kanhgág revelam a preferência pelos horizontes, expressos em cenas panorâmicas que preenchem metade das paredes da exposição (Fig. 5/espço 2).

O primeiro painel de parede (foto 10) apresenta uma grande imagem à esquerda, alongada pela horizontal, localizada à altura dos olhos, e que mostra a

paisagem a céu aberto de um lugar em meio à natureza, próximo a uma plantação, o que revela ocupação pelo homem.

Fot. 10: Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, painel de paisagem a céu aberto, 2013. Fotog: Marília Xavier Cury.

Defronte a esse painel, três grandes imagens recobrem a parede da direita, evidenciando as sociabilidades humanas permeadas pelo lugar, e aquelas que se estabelecem com o lugar, no que ele pode oferecer na interação com o homem. Para as representações do lugar, além das imagens, também participam objetos como seixos de rio e terra, dispostos sobre o chão, ao redor dos painéis.

De maneira geral, nas autorrepresentações elaboradas para a Kanhgág, é dado menor peso à linguagem escrita. A frase que estrategicamente abre primeiro plano expositivo, conforme visto, está escrita em língua Kaingang. Aqui, o uso da língua indígena tem função de causar estranhamento ao não indígena, que não consegue realizar aquela leitura. A inscrição “kumu há han ra”, disposta na parte superior, não tem tradução. Das intenções colocadas pela curadoria de Josué Carvalho, nesse momento houve a vontade de fazer o não indígena se colocar no lugar do indígena, tal como ocorrido na época dos primeiros contatos, na virada do século, época da pacificação, quando não foram dadas condições para o

entendimento, causando no indígena o mesmo estranhamento e sensação de exclusão que “kumu há han ra” pode causar no expectador, guardadas as proporções.

Exceto pelo pequeno painel lateral, localizado na entrada (Foto 6, Foto 11), que faz a apresentação da exposição na língua Kaingang e em português, não existem blocos de texto no percurso expositivo. No painel, o bloco de texto é acompanhado pelo grafismo indígena, como plano de fundo, disputando a atenção do expectador entre as duas linguagens, entre dois modos de representação, entre duas culturas. Aspectos visuais misturados com semânticos de certa forma revelam traços de uma tradição oral, onde histórias contadas pelos anciãos surgem acompanhadas do olhar sobre as referências simbólicas da natureza.

Fot. 11: Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, painel lateral de apresentação, no cenário de entrada, disputa a atenção do expectador entre elementos visuais e linguísticos, 2013. Fotog: Patrícia Maciel Gazoni.

Dessa perspectiva, o grafismo surge como traço cultural, fazendo-se necessário levantar e analisar as formas dessa representatividade na exposição.

Em verdade, o grafismo indígena ocorre em vários momentos expositivos, surgindo espontaneamente nas manifestações cotidianas registradas por imagens. O grafismo surge inscrito nos corpos, nas vestimentas, nos trançados cesteiros. Contudo, com o recurso expositivo deliberadamente elaborado, ocorre no início e no fim do percurso expositivo, como imagem e como pintura feita à mão. Nessa última, ausente de informações semânticas e em grande escala, nas cores vermelha e preta. (Foto 12).

Fot. 12: Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, grafismo indígena como último elemento do percurso, à esquerda. 2013. Fotog: Patrícia Maciel Gazoni.

Esse aspecto é bastante revelador das dominâncias entre aspectos visuais e semânticos como traço de cultura. Ao se comparar as proporções entre elementos visuais e de texto, no módulo e na exposição, o módulo elaborado pela equipe do museu faz maior uso do recurso semântico, instalado em momentos estratégicos do percurso, no início e no meio. Opostamente, na autorrepresentação a predominância é do recurso visual, com ampla utilização de fotos e objetos.

O painel 2 (Fig.6) do submódulo Bravos Kaingang, ocupa dois terços da área com informações de ocupação geográfica, modos de vida, demografia e história passada, informadas através de texto e elementos gráficos (pequenas fotos e mapas).

Fig.6: Esquema do painel 2, do submódulo Bravos Kaingang. "Tahap!"

No último terço do painel 2 (Fig. 6) há um bloco formado só por imagens que tem impacto visual, de certa forma se articulando com outros objetos expostos, o que traz força à proposta conceitual de exposição, porém de forma não evidente. Não há correspondência direta entre elementos gráficos do painel com objetos das vitrines ou com o recurso audiovisual.

O último terço do painel 2 apresenta aspectos de valor para a cultura Kaingang. Candire, na foto maior, traz referências do passado recente, vivido nas memórias dessa geração atual. Candire simboliza o desejo de preservação da cultura, e de reafirmação cultural do grupo da TI Vanuíre. Na apresentação do Processo Cerâmico, seio da cultura, existe a foto de d. Ena ainda jovem (Foto 13), que hoje é anciã e vive na aldeia Vanuíre. Ena é filha de Candire, e essa imagem tem o poder de fazer elo com o presente, atualizando a narrativa, sendo também importante para o expectador do ponto de vista cronológico, pois lhe permite localizar no seu tempo (hoje), o momento desse grupo. Mais relações entre o passado e presente, a partir das imagens da produção cerâmica, podem ser estabelecidas com os vasos cerâmicos da vitrine 1 (Foto 5) e imagens de d. Ena, que tem depoimento registrado no audiovisual. Tem-se, aqui, a aplicação de *orienting*, de Silverstone (1994).

Fot.13: Painei 2, no submódulo Bravos Kaingang. "Tahap!", mostra foto de Ena ainda jovem fazendo cerâmica. A mesma Ena aparece em imagens atuais, no audiovisual da exposição, 2013. Fotog: Patrícia Maciel Gazoni.

A cotidianidade representada no audiovisual, que finaliza o percurso Bravos Kaingang, é dada por depoimentos gravados recentemente, em 2010. É preciso ter em mente que imagens em movimento têm forte apelo expográfico. Idealmente, devem ser pensadas como recurso de representação de algo que visualmente não seria conquistado por outras vias, o que coloca a *relevância* como dado necessário aos filmes exibidos em exposições.

Em breves momentos, o audiovisual mostra imagens de objetos que também estão presentes na exposição, os produzidos mais recentemente. Equacionar essas correlações entre imagens e objetos recentes ratificaria o *orienting* voltado para o presente, atualizando o expectador com o dia a dia vivido pelo grupo, não deixando a cargo apenas da imagens essa função.

De modo geral, no módulo Bravos Kaingang, a visualidade se oferece de forma compartimentada (Fot. 14), se considerados os aspectos colocados pela *Gestalt*, faltando-lhe estruturas que possibilitem o enquadramento visual de um todo conjunto. Percebem-se, por assim dizer, subconjuntos visuais, que se apresentam separadamente com grande autonomia. O olhar salta de ponto em ponto: vitrine lateral, painel, vitrine central, painel, audiovisual, vitrine central. Ao comparar com a sensação promovida pela foto 10 isso pode ficar mais claro para o leitor.

Fot.14: Submódulo Bravos Kaingang.“Tahap!”, tomada visual diagonal, feita da entrada do módulo Aldeia Indígena Vanuíre, 2013. Fotog.: Patrícia Maciel Gazoni.

A vitrine 3 (Fig. 3, Foto15) traz o conjunto de objetos que os Kaingang produziram para a exposição. A intenção revelada pela curadoria desse submódulo foi a de mostrar o artesanato, hoje, nas suas diversas possibilidades: voltado para o comércio, para uso cultural ou para tecer lembranças do passado.

Fot. 15 - Vitrine 3, do submódulo Bravos Kaingang “Tahap!”, que apresenta a produção recente de objetos indígenas, 2010. Fotog: Marília Xavier Cury.

Objetos de produção recente sofrem diferentes abordagens expográficas no submódulo Bravos Kaingang e na exposição Kanhgág, sendo acompanhados, ou não, de vitrines de proteção, respectivamente. Na curadoria de Josué Carvalho (Fig. 5/ espaço 2), o uso da vitrine foi descartado da apresentação de objetos. Exceção deve ser feita na vitrine de ornamentos de pescoço, objetos bastante valorizados como elementos de cultura, pois são a expressão precisa de artesãos que dominam as técnicas manufatureiras. São motivo de orgulho, do artesão pela sua cultura e do grupo pelo artesão, por demonstrá-la com maestria. Essa importância é, de alguma forma, evidenciada pela expografia quando são apresentados em vitrines e ao receberem iluminação própria. Esses colares, não por acidente, estão dispostos abaixo de imagens que representam o casamento indígena. O casamento no formato ocidental, conforme traz o depoimento de Josué Carvalho, oferece uma aura de *glamour*, pelo luxo de suas vestimentas. Colocados no mesmo cenário, os ornamentos de pescoço complementam o *glamour* da cerimônia representada, pois contém valor cultural. Contudo, esses dados são privilégio desta pesquisadora, que entrevistou Josué Carvalho e que leu sobre cultura indígena, sendo necessário verificar a sua codificação para o visitante isento dessas informações, no painel em questão. As fotos 16, 17 e 18 são referentes ao mesmo cenário.

Fot. 16: Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, em vitrine que apresenta o casamento indígena em formato ocidental, no detalhe superior, 2013. Fotog: Patrícia Maciel Gazoni.

Por volta da metade do percurso Kanhgág (Fig. 5/ espaço 2), a paisagem natural é substituída por momentos que traduzem rituais de vida.

Fot. 17: Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, conjunto de fotos do casamento indígena, na atualidade, 2013. Fotog.: Patrícia Maciel Gazoni.

Dentre essas manifestações, as representações do casamento indígena (Foto 17) são dignas de um *orienting* voltado para o presente, pois tratam de um ritual ressignificado, de uma cultura em processo, que transforma elementos ocidentais e indígenas.

O conjunto de fotos do casamento indígena traz reflexões sobre os limites da imagem em exposições museológicas.

O uso de múltiplas imagens deve levar em conta o caráter polissêmico de cada uma, e a necessidade de se orientar o expectador, em vista da perda de foco que o acúmulo delas pode provocar. De elevado teor intangível, essas imagens buscam apresentar os ritos de iniciação à idade adulta, desde o momento em que a menina é apresentada à sociedade como uma jovem, até o casamento.

Cenários fotográficos que abordam o intangível dificilmente se valem de relações espaciais porque há dificuldade em se encontrar seu contraponto material, muitas vezes porque o intangível não se manifesta em materialidades. Representações do intangível em exposições museológicas também é assunto que entra em terreno movediço, sempre devido à questão do objeto, pela instabilidade que a ameaça ao seu *status* gera ao campo museológico. Dados intangíveis podem não

possuir representante material que lhes façam a correspondência. Provocada por essa dificuldade, a baixa atividade visual oferecida pelo espaço é provocada pela redução de significantes oferecidos ao expectador, pela lacuna existente de correlações visuais.

Identificado o limite gerado pela polissemia da imagem, gera-se a necessidade de se criar equilíbrio entre forma e conteúdo, entre visualidade e texto, para a conquista de inteligibilidade. O uso exclusivo de imagens para representar aspectos culturais pode se mostrar inoperante para intangível. O recurso textual passa a ser obrigatório especialmente nesses casos, e não se trata de limitá-lo a breves títulos, quando pensados dentro de um espaço mais abrangente, mas de utilizar o texto no uso de explicações mais elaboradas desses intangíveis que as imagens “ilustram... mas não mostram” (Debray, 1992, p. 229). Somada ao texto, a conquista da inteligibilidade também encontra apoio na qualidade *sintetizadora* da imagem (DEBRAY, 1992). É quando a direção de fotografia se faz presente na elaboração expográfica, sendo atividade orientada para melhor produzir essas sínteses culturais.

O cenário mostra um casamento ocidental, só na aparência. O uso da vestimenta ocidental é elemento de uma cultura em processo, que junta ocidentalismos tangíveis com indigenismos intangíveis, respectivamente o vestido de noiva com o encontro Kamé-Kairu. Abaixo, no conjunto de fotos menores, cada grupo representa uma das duas metades exogâmicas, Kamé-Kairu, da mitologia Kaingang, na qual cada membro indígena se reconhece como pertencente a uma delas. Os grupos caminham rumo ao encontro do dia com a noite, do sol com a lua, do leste com o oeste, do noivo com a noiva.

Fot. 18: Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, mostra manifestações de elementos intangíveis do patrimônio cultural, o encontro entre Kamé e Kairu, 2013. Fotog: Patrícia Maciel Gazoni.

A simbologia Kamé e Kairu também marca presença no trançado da cestaria recente, produzida para a exposição. O colorido vivo das cestas e a variedade de seus trançados, por si, não fornecem pistas sobre as demais intangibilidades que perpassam esses objetos. São inteligíveis somente aos culturalmente já iniciados, permanecendo ocultos para expectador não indígena.

Para finalizar as reflexões sobre as representações do intangível do mesmo ponto por onde começou sua análise, a cabana que inaugura a exposição Kanhgág apresenta em seu interior objetos do dia a dia do Kujá Jorge Garcia, também vinculados a práticas intangíveis, nas fotos 19 a/b/c. Como elementos centrais na cultura Kaingang, os sentidos a eles vinculados são de importância central para a compreensão dessa cultura, sendo necessário que eles circulem pela exposição.

Distribuídos pelo espaço, esses objetos possibilitam a análise em torno dos limites do uso puro da imagem, ou da visualidade sem apoio semântico, incorrendo nos mesmos limites apontados anteriormente. Contudo, nas disposições abaixo se faz uso da propriedade da imagem como elemento capaz de gerar sínteses. Embora os sentidos não se façam circular semanticamente, não garantindo o acesso à circulação do intangível, a informação possibilitada pela imagem apresenta foco.

Fot. 19 a/ b/ c: Exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial, representações do patrimônio cultural intangível, expograficamente circunscritos aos limites do abrigo, 2013. Fotog: Patrícia Maciel Gazoni.

Capítulo 6 - O COTIDIANO INDÍGENA NO MUSEU: ESTUDO DE RECEPÇÃO

O levantamento de aspectos contemporâneos de uma cultura deve partir de dois pressupostos. O primeiro se refere ao tempo em questão, o contemporâneo, e isso diz respeito à busca de uma atualidade apenas possível pela observação dos acontecimentos tal como se dão, no instante em que ocorre sua manifestação, pois a cultura é algo em permanente transformação, e a fixação dos dados em registros fixos é, em si, contraditória à atualidade buscada, embora necessária. O segundo diz respeito ao estudo de culturas que não são próprias daquela que observa, ocorrida sobre algo ao qual não se pertence, o que traz em si o problema da interpretação, gerada a partir de lógica alheia àquela com qual foram criados, e isso requer uma orientação por interferência restrita do expectador sobre os dados coletados. O recurso aos métodos que possam atender essas premissas vai em busca de gerar sentido sobre o levantamento realizado para o campo museológico.

A coleta de dados a partir da realidade empírica surge como metodologia de aproximação com a atualidade. Nessa perspectiva, o Museu foi gerador de situações que permitiram a aproximação com dessas manifestações e expressões de saberes, pensamentos e opiniões. A Pesquisa de Recepção foi utilizada como recurso para compreender, principalmente a partir do povo Kaingang, como são recebidas pelos indígenas a proposta programática do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre (MHPIV), considerando que o programa em questão é para eles voltado, também.

Recorre-se ao Estudo de Recepção ao adotar o ponto de vista do sujeito cultural como pressuposto de análise da realidade empírica realizada pela perspectiva desses sujeitos de cultura, que se manifestam frente às provocações do Museu. É a atuação desses sujeitos indígenas que permite o aprofundamento dos aspectos contemporâneos de sua cultura, proveniente de sua lógica cultural própria. Dessa forma, o entendimento do outro é realizado a partir dele mesmo, pela análise da *sua* recepção às ações realizadas pelo Museu, pois tal como Cury (2007) observa, é portador da capacidade de criar sínteses subjetivas a partir da sua experiência cultural.

Estão dentro da programação do MHPIV voltada aos indígenas iniciativas ocorridas durante três visitas desta observadora realizadas às cidades de Tupã (SP) e Arco Íris (SP), a saber: junto aos indígenas da TI Vanuíre, em Arco-Íris (SP); durante a

II Semana Tupã em Comemoração ao Dia Internacional dos Povos Indígenas, em 2013; e durante o III Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus, em 2014. Essas 'semanas' e 'encontros' voltados para indígenas oferecem uma gama de atividades diversas, que englobam palestras, conversas, reflexões, debates, apresentações culturais e eventos na praça da cidade, perfazendo um rico conjunto para esse levantamento e análise.

Em fase anterior à programação mencionada, e contribuindo para uma primeira aproximação com o universo indígena, esse Estudo de Recepção também foi aplicado sobre dados empíricos da cultura Kaingang que sofreram registro bibliográfico e audiovisual. O primeiro se refere à publicação do I Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus, em 2012; e o audiovisual contém o registro visual e das falas de membros Kaingang da TI Vanuíre, em depoimentos realizados a partir de discurso próprio, com total liberdade sobre temas, abordagens e roteiro desejado. No contexto desses Estudos, foram aplicadas entrevistas aos Kaingang que participaram da elaboração das exposições exibidas pelo MHPIV. Essas, pela possibilidade de interlocução direta com esses sujeitos culturais, são de extrema relevância para esta pesquisa.

Para cercar o problema de diversas maneiras são utilizadas diferentes metodologias, o que insere a pesquisa na categoria multimétodo, permitindo a articulação de dados a partir das diversas perspectivas propostas. Todas as análises advindas desses levantamentos ocorrem a partir de um olhar qualitativo sobre as questões, e geram subsídios para esta dissertação.

De modo a organizar o Estudo de Recepção, procedeu-se a etapas organizativas e sequenciais.

a) Etapa exploratória

A etapa exploratória permitiu uma primeira aproximação com o objeto de estudo. Trata-se de dados provenientes de fontes primárias, com membros da TI Vanuíre. São elas:

- 1) Livro publicado⁵² em 2012, que contem depoimentos de membros Kaingang e Krenak. Sob certo olhar, é interessante incluir outros grupos indígenas, na

⁵² ENCONTRO PAULISTA QUESTÕES INDÍGENAS E MUSEUS, 1., 2012, Tupã. "Debates e Possibilidades". Memórias. Organização Secretaria de Estado da Cultura, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, ACAM Portinari. Brodowski: Coleção Museu Aberto, 2012.

⁵² Realizado entre 29 de abril e 01 de maio de 2014.

medida em que os povos indígenas compartilham sentidos comuns de sua cultura como um todo.

- 2) Depoimentos em audiovisual de membros Kaingang, gravados dentro na TI Vanuíre, no momento das primeiras aproximações mais estruturadas do Museu com o grupo, que se deram ao longo de dez meses, durante os anos de 2009-2010. O registro em audiovisual se deu em virtude da realização da terceira exposição de longa duração no MHPIV, sendo aqui analisado na íntegra. Para a exposição Tupã Plural foi produzida uma edição mais curta, posicionada para ser vista na finalização do módulo Bravos Kaingang. “Tahap”!.

b) Etapa de observação

Essa etapa foi realizada em três momentos. O primeiro aconteceu durante visita realizada à TI Vanuíre, em abril de 2013, onde foi possível conhecer o lugar e os indígenas nele, trazendo mais elementos para entendê-los na relação com o Museu. Nessa visita, houve a possibilidade de acompanhar uma oficina de histórias em quadrinhos realizada com educadores da Escola Estadual Indígena (E.E.I) Índia Vanuíre. O segundo momento foi durante a II Semana Tupã em Comemoração ao Dia Internacional dos Povos Indígenas⁵³, em agosto de 2013 (que aconteceu com o II Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus). E o terceiro momento foi durante o III Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus⁵⁴, realizado em abril-maio de 2014.

c) Aplicação de entrevista

As entrevistas, feitas a sujeitos com papel atuante, trazem a possibilidade de contato com camadas culturais densas e genuínas, que servem para a aproximação da perspectiva interior desses olhares na produção de dados significativos para esta pesquisa. Pela técnica de entrevista semiestruturada foi realizado um mapeamento de temas, dando-se espaço para o surgimento de conteúdos ausentes do roteiro, pelos entrevistados, que pudessem se revelar significativos.

Consideradas de forma ampla, essas entrevistas abrangem momentos não previamente agendados, passíveis de ocorrência durante todo o estudo. Foram entrevistados:

⁵³ Realizada entre 06 e 08 de agosto de 2013.

⁵⁴ Realizado entre 29 de abril e 01 de maio de 2014.

- 1- Dirce Jorge, que participou da elaboração do módulo expositivo Aldeia Indígena Vanuíre, da exposição de longa duração Tupã Plural, em 2009-2010 Dirce é articuladora da escola alternativa da TI Vanuíre⁵⁵.

O roteiro da entrevista foi construído para o levantamento de como se dão as relações com o Museu e de que forma se entende o papel do Museu para a cultura Kaingang. Também interessa o entender o sentido de seu trabalho para o grupo, e as relações culturais com o presente.

- 2- Josué Carvalho, Kaingang da TI Nonoai (RS) e pesquisador que participa de diversas ações promovidas pelo Museu. É mestre em memória social e desenvolve doutoramento em educação. Durante o mestrado, seu interesse pelas memórias Kaingang o levou formar uma coleção de objetos, que mais tarde lhe permitiu conceber e montar a exposição temporária “Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial”, exibida no MHPIV nos anos de 2013 e 2014. O roteiro foi construído para verificar o seu entendimento sobre o contemporâneo, sobre aspectos de sua cultura e sobre as intenções que envolveram a concepção e montagem da referida exposição.

6.1 Levantamento e Análise dos dados

6.1.1 Etapa exploratória

Na etapa exploratória foram analisados os registros das falas de membros indígenas da aldeia Vanuíre que participaram dos debates do I Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus, em 2012, posteriormente registrados na publicação “Questões Indígenas e Museus: debates e possibilidades, 2012⁵⁶”. Com a leitura das falas completas, foram recolhidas brechas que localizam aspectos permeados pelo que se entende ser o contemporâneo. Esses trechos, que localizam aspectos, oferecem o primeiro mapa, um ponto de partida para o levantamento a partir dos

⁵⁵ Na TI Vanuíre há dois centros de formação indígena, a escola estadual Indígena e a escola alternativa.

⁵⁶ Trata-se do primeiro volume.

próprios indígenas, de seus depoimentos registrados. No decorrer da pesquisa, alguns deles são reveladores de aspectos recorrentes e significativos da cultura.

O passado e sua relação com o presente são trazidos nas falas de Lidiane Damaceno, indígena de ascendência Krenak e Kaingang, como se autodeclara, tais como "...o que os nossos velhos viveram, e isso está vivo entre nós", "Porque o índio não acumula bens. Porque a gente acredita assim que quando morrer vai ficar tudo aqui". Lidiane, que herda memórias por mecanismo legítimo de transmissão cultural, embora não as tenha vivido "porque a gente fica meio perdido [...] com relação à nossa cultura, porque nossos avós, muitas das vezes nossos avós não querem falar porque dói, dói, lembrar que você teve que calçar e você teve que vestir depois de uma surra". A dominação imposta e a ruptura que isso provocou é revelada nas falas de Lucilene de Melo, jovem Kaingang "...para nós, que somos índios, é muito difícil [...] é difícil prá nós mantermos a nossa cultura viva hoje, só pelo simples fato da gente correr atrás, saber da nossa história....é nós e nós, mesmo", que também fala sobre o novo momento cultural, "Mas eu vi que ao longo do tempo o indígena foi ganhando uma força tão grande que hoje é orgulho para nossas crianças falar 'eu sou indígena'. Orgulho dividido com Lidiane Damaceno: "Aí, o não índio fala 'mas que graça tem você falar que é indígena?' A gente tem um argumento: 'Conta a sua história, qual é a sua participação na história do Brasil?', 'Agora senta que eu vou contar a minha'" . A noção de pertencimento, que vai além do povo, "...porque os Atikum e Fulni-ô, porque todos nós sofremos, não vou dizer 'sou Krenak, sou mais índio do que o lanomâmi lá da Amazônia", "...então, nós que estamos aqui, vocês podem ver que nós estamos falando de um sentimento só, é mexer no passado, e o passado para nós ele é muito difícil, o passado ainda está presente em nós, independente se seja Kaingang, independente se seja Araticun, independente se seja Terena, nós estamos numa luta só, que é o patrimônio, que é a nossa cultura. E tenho certeza que cada um de nós está levando e lutando por um só sentido, que é manter a nossa cultura e a nossa língua", ambos de Lidiane Damaceno, Krenak e Kaingang. E a relação com a tecnologia "Tecnologia, vamos comigo porque você vai ajudar a achar meus parentes, minha história, minha pintura, meu artesanato lá, mas cultura, vamos comigo porque você é a raiz da minha resistência", "Teu avô é índio, tua avó é índia, olha a cultura, olha o artesanato, mas não esquece de por no Facebook o artesanato que você fez, não esquece de por no YouTube a dança que você dançou, porque isso é ser índio, a tecnologia e a cultura caminhando junto", ambos de Lidiane Damaceno.

Quanto aos depoimentos em audiovisual produzidos para a exposição Tupã Plural (2010), foi feita a descrição analítica a seguir apresentada.

Dirce é a pessoa que traz elo significativo entre passado e presente, como transmissora de ensinamentos dos anciãos para as crianças da escola alternativa. Desde menina, faz cobranças à sua mãe sobre o direito que tem de conhecer a cultura tradicional Kaingang, tal qual no período anterior à pacificação. Dirce, hoje, é uma jovem senhora que permanece fiel aos princípios da menina. Está na linha de frente, fazendo o contato com o mundo não indígena, por onde busca oportunidades para expressar a cultura Kaingang. “Como eu vou provar que sou indígena?” é uma das frases que revelam essa atitude “de luta” pelo “resgate da tradição”. Dirce se identifica com o papel social que sempre exerceu, fora e dentro da TI Vanuíre, na reconstrução de sua cultura. Hoje, tem atuação voltada para o trabalho com crianças Kaingang na aldeia Vanuíre, pela escola alternativa, buscando reelaborar os modos culturais a partir de memórias do passado, reconstituídos em conversas e trocas com os mais velhos. Nem todas as crianças que freqüentam a escola estadual indígena⁵⁷ participam das atividades da escola alternativa Kaingang. Na escola indígena também estão matriculadas crianças de outros povos, como os Krenak e os Terena.

Dirce, hoje uma mulher de meia-idade, quando menina recebeu as influências de **Candire**, avó de **Zeca**, amigo de sua infância. Zeca é filho de **Ena**, a única filha de Candire.

As falas sobre **Candire**, falecida, estão nos depoimentos de Dirce e Ena, onde se revelam seus ensinamentos e influências para a preservação da cultura Kaingang. A importância da infância fica patente aos ouvirmos as falas de Candire, retransmitidas por Ena: “não deixa morrer (a cultura), ensina as crianças”. Candire teve papel cultural importante, o de ensinar seu neto, **Zeca**, canções, danças e histórias que sabia dos “antigos”. Zeca, criança na aldeia Vanuíre, repassava os ensinamentos para outras crianças, conforme nos conta Dirce, que estava entre essas crianças. Zeca e Dirce são contemporâneos. A fala de Dirce mostra o pensamento de Candire: “se tiver (apenas) cinco crianças, ensina as cinco, uma delas vai ser líder, o líder já nasce pronto, já nasce feito”. E Dirce é a evidência empírica da inteligência de Candire. No decorrer das análises que serão apresentadas, poderá se perceber que as verdades de Candire são a expressão da sabedoria acumulada de um povo fundado em práticas de transmissão cultural. Candire as praticou em vida, e isso teve influência essencial e

⁵⁷ A escola indígena se difere da escola alternativa porque é fruto de políticas recentes do estado, após a constituição de 1988, que reconhecem e garantem os direitos dos indígenas na preservação de suas culturas.

direta no processo cultural recente desse grupo. Dirce, Candire e Vanuíre são mulheres Kaingang que tecem a mesma trama de defesa da cultura, cada uma em seu tempo. **Vanuíre** colaborou para se evitar o extermínio Kaingang. Hoje, **Dirce** se empenha no projeto de preservação cultural na aldeia, fazendo um trabalho com crianças Kaingang. O **galpão**⁵⁸ existente na aldeia Vanuíre chama atenção pelo tamanho que ocupa. De arquitetura ocidental, é um espaço de encontro e permanência. Segundo palavras de Dirce, “tudo acontece ali, não tem hora”, referindo-se às atividades da escola alternativa. Dirce é avó da pequena **Taiuane**, filha de **Lucilene**. **Jandira** é mãe de Dirce. Dirce, Lucilene e Jandira produziram artefatos para a exposição de longa duração. Elas se reúnem costumeiramente com um grupo de mulheres e crianças no galpão para tocar o contínuo aprendizado da cultura, “a hora que for, se reúnem, para fazer comida, o que for preciso”. É possível identificar certa relação do grupo com o galpão, bastante espaçoso, pelas formas de seus usos.

Nos registros de preparação de alimento, por exemplo, as mulheres não se reúnem em torno da mesa, mas em posições espalhadas pelo chão espaçoso, onde se sentam para ralar a mandioca. Localizada mais discretamente na aldeia em relação à escola, nota-se a existência de uma cabana em posição quase escondida, que de certa forma desestrutura a atual organização ocidental das moradias, dispostas em fileira.

Dona Ena e ‘**seu**’ **Biriba** são dois anciãos que hoje vivem na aldeia Vanuíre. Ena carrega consigo a mágoa contida de todas as histórias que ouviu das gerações antecedentes. O encontro dos Kaingang com Vanuíre, em acontecimento provocado pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI) foi o acontecimento que deu início a um novo tipo de opressão, não mais manifesta na violência assassina, mas na repressão cultural por meio de violência física e psicológica. Privada de exercer sua cultura, **Ena** ainda chora, pela mãe, a desonestidade e a injustiça sofridas por ela. A memória do que foi vivido pelo próximo também se transforma em memória pessoal. **Lucilene**, filha de Dirce, ao falar da obrigatoriedade da vestimenta, imposta pelo ocidental aos seus antepassados, é outra expressão dessa memória adquirida, “por que é duro depois de apanhar ter que vestir”. **Candire** não escondia sua raiva do “branco”, e uma vez revelou isso diante de uma senhora não indígena, que recebera em casa. Essa história é contada por Ena, que também fala longamente sobre o episódio da morte do tio de sua mãe, quando lutava para se desvencilhar de um cão e foi morto por tiro

⁵⁸ O galpão é resultado de um esforço empenhado por Dirce e sua família, junto com verba proveniente de financiamento institucional. Será adotada nomenclatura neutra, galpão, para designar um lugar que tem outras denominações, conforme o grupo que a ele se refere: salão comunitário, salão paroquial e capela.

dado a distância, como finalização de uma armadilha tramada pelo “branco”, na própria fazenda onde o tio havia sido convidado a entrar, momentos antes. A galope da política de dominação cultural, surgiu o desrespeito pelo indígena. Durante o longo depoimento de Ena, o tema da aprendizagem freqüentemente permeia suas frases, sendo evidente a sua afinidade com o assunto ao lembrar das técnicas de agricultura que eram ensinadas aos indígenas. Após a rendição, os indígenas nunca estiveram totalmente protegidos pelo Estado, que lhes impunha castigos caso exercessem o uso da língua. **Dirce** conta que sua avó (mãe de Jandira) “não ensinava porque tinha medo que a neta morresse”. Hoje, ao contrário, o desejo é poder lembrar, ter acesso ao passado. Não ao sofrimento, mas à cultura daquele tempo. Essa construção se dá no presente, e se revela em falas de **Lucilene**, filha de Dirce, como “foi agora que houve a renovação de tudo, que foi montado sem saber como era lá atrás, mas mesmo assim a gente resgatou e hoje a gente tá de pé”, e em “muita gente lá fora não acreditava que íamos conseguir, dizendo que era imitação. Como imitação? Se *nós* somos os índios?”.

Domingo Vaiti (**‘seu’ Biriba**), nascido em 28 de junho de 1931, é membro de uma das famílias mais antigas da TI Vanuíre. Sua mãe, nascida na virada do século, viveu até a década de 1980, quando faleceu com cerca de 90 anos, e foi enterrada já no cemitério novo, onde os sepultamentos passaram a ocorrer dentro de outro costume, o ocidental. “O branco, quando vence o ano [de sepultamento], eles queimam o osso”, diz. A primeira indígena a ser enterrada no cemitério novo foi Juliana. Porém, a tia e avó de Biriba “foram enterradas lá no coiό”, terra “lá em cima da mata”, que faz limite com a “beira do mato antigo”. No coiό, ou cemitério antigo, a preocupação indígena era evitar o corpo morto “de pegar terra pesada”. Fazia-se uma “uma cerquinha igual à cerca de galinha” e aterrava, “não pegava peso nenhum”. Por fora, fazia uma coroa. Biriba casou-se com uma “branca”, “baiana”, com quem teve filhos. Ele é o mais antigo ancião Kaingang da atualidade⁵⁹, junto com dona **Ena**. Filho de **Maria Parané** e **Manuel Joti**, desde “moleque” fala na língua Kaingang com a mãe. **Vaiti** fala da relação passada que os jovens tinham com a língua Kaingang, “eles não queriam aprender”, “tinham vergonha”. Tempos mais tarde, voltaram a desejar o aprendizado da língua mas, segundo ele “papagaio velho, depois não aprende não”. Essa fala não estaria, de certa forma, relacionada à questão da transmissão cultural, já notada nos depoimentos de Candire (pelas palavras de Ena) e Dirce?

⁵⁹ Estamos no ano de 2014.

Valdenice Vaiti, professora Kaingang da escola estadual indígena, é neta de **Biriba**, e “sempre quis ensinar”. A essa altura da análise dos depoimentos, essa frase já soa familiar. Novamente se identifica certa atitude na relação com a infância. O cuidado com a infância é um valor conquistado pelos homens, não se trata de algo universal, nem naturalizado. Reconhecer nos Kaingang esse traço cultural é importante. Jovem batalhadora, estudante que ia e voltava, todos os dias, da aldeia Vanuíre para a cidade, da cidade para sua terra indígena, lugar onde podia descansar pelo dia inteiro de trabalho e estudo. Hoje, a vida de **Valdenice** se volta para o ensino de crianças. Mora na aldeia e é professora da escola estadual indígena Índia Vanuíre. Ainda em licença maternidade pela chegada da filha, chegavam-lhe aos ouvidos, vindas de longe, as vozes da criançada que brincava, “ficava só escutando a voz deles, me dava uma saudade”. **Tchuvei** é o nome Kaingang de Valdenice. Faz alusão sobre o fato de Biriba falar pouco sobre o passado para filhos e netos, “ele não conseguiu passar isso nem pros filhos dele”, embora tenha atitude diferente diante de não indígenas curiosos. Biriba pertence a uma geração que viveu a repressão cultural, aquela que sofreu na mente e no corpo aquilo que seus filhos e netos não mais sofreriam, e até ignorariam, conforme desejo do grupo.

O depoimento de **Cotuí, Irineu Cotuí**, feito em narrativa fortemente acompanhada pela dimensão visual, expressa certa relação com o lugar. Seu cotidiano é mediado pela expectativa por grandes extensões de paisagem, pela possibilidade de horizonte e de amplidão. Hoje, sente-se limitado pelo arrocho em suas terras. “Você anda prá *lá*, tá saindo; prá *lá*, tá saindo fora dela [da terra]”, expressa enquanto gesticula apontando para ambas as direções, “tem hora que eu *sinto* [tristeza] de ficar andando por aí”, “eu tô preocupado com a minha comunidade, que estão nascendo as crianças...e o que elas vão ver daqui prá frente?”. Desconfiado do não indígena, não esconde sua atitude, “olha dona, é muita coisa que a gente lembra, o que a gente vai passar, o que tá passando...é por conta da história”. Quando perguntado, não revela seu nome indígena. Reservado, ao falar de sua cultura parece conhecer os preconceitos gerados pelos costumes. A relação da cultura com o lugar se manifesta mais claramente no “resgatar mais a cultura, mais as *terras*...se vai aumentar [as terras] até *lá*”. Chama atenção que **Cotuí** guarde imagens da mata que só o modo tradicional de vida indígena poderia gerar. **Cotuí** afirma ter visto muitas ocas e até morado em uma delas. Também conta ter encontrado índias sozinhas pela mata, em um tempo da memória que parece ser anterior ao vivido pela sua geração. “Eu vivia numa oca lá no espigão, lá em cima. E aqui também tinha outra aldeia, que era da minha avó”. Por vezes, parece que suas memórias se misturam com as de

antepassados, como se também as tivesse vivido, causando certo descompasso temporal em mim. Ele diz que, na época das roças, quando os índios aprenderam a plantar, ainda “tinha caça, tinha bastante, não precisava nem comprar”. “Aqui era tudo mato, mata, caça. Hoje a gente tá *aí...vivendo...*”, declara num tom que me deixa envergonhada pelo que o “branco” causou. **Cotuí** tem algo muito enraizado das experiências por que passou, próprias do indígena que conhece a mata, a caça, que faz contato com terras e pessoas distantes. Não está errado dizer que ele carrega traços dos grupos que faziam perambulações⁶⁰. “Hoje, a gente pode não ter caça, mas tá levando a vida”. Bastante reveladora é sua fala sobre o território, onde hoje também está o Museu Índia Vanuíre. “Aí ficou aquele museu lá...[hoje] a gente passa lá e lembra: a gente ia pela rua que [hoje] chama Kaingang, *depois ela descia, e depois daquela mata ali, vinha prá cá prá aldeia*. Era tudo mato, a gente vinha pescar aqui”. Para fins ilustrativos, a distância percorrida em suas andanças, no trecho grifado acima, entre o Museu e a aldeia Vanuíre, é de cerca de 20 quilômetros. É forte a memória que ele traz da indígena chamada **Mulata**. Mãe do cacique, “foi assim que começou essa aldeia aqui”. Mulata é o nome dado por seus pais à menina, pois “meu pai e minha mãe pegaram ela prá criar”, aos aproximadamente 8, 9 anos. **Mulata** é personagem que tem forte presença nas memórias do grupo, como Candire, “até hoje a família tá aí, Kaingang também, índio daqui mesmo, forte”. O valor dado à infância, percebido entre as mulheres Kaingang, **Cotuí** dá aos jovens indígenas, “...resgatar a cultura, não deixar parar a cultura...sempre falo prá eles lutarem com essa cultura”. Não seriam as mesmas palavras de **Candire**, agora expressas pela boca de Cotuí? Não é sintomático que, mesmo esse homem, no passado em deslocamento permanente pela mata, carregue consigo a mesma preocupação com a preservação da cultura? O depoimento de **Biriba**, tal como o de **Irineu Cotuí** também fala da juventude e a vergonha que os jovens tinham de se expressar na língua Kaingang. A fala de **Cotuí** sobre o artesanato, que ainda pratica, revela uma forma de resistência cultural, “eu faço artesanato, não vou parar com artesanato, tá lá em casa, isso é minha cultura”. O mesmo se dá com a língua, “e a minha linguagem também, que é Kaingang”. **Irineu Cotuí** produziu artefatos para a exposição de longa duração. Cotuí carrega a falta que sente do tempo que passou. Mas seu falar é em direção ao futuro. Concebe a reconquista da terra vinculada à luta atual do grupo. Reconhece a importância dos meios de comunicação para isso.

⁶⁰ As perambulações eram costume entre os Kaingang, que tinham por prática a caça e a pesca, sendo necessário seu deslocamento constante pela mata.

O audiovisual do artesão Kaingang **Ricardo** traz expressão dos valores tradicionais indígenas existentes em torno da atividade de artesanato do sujeito responsável por apresentar sua cultura para outros povos, tal como a função dos artesãos indígenas em seduzir, pela visualidade possível do objeto, gerada com beleza e bom acabamento, pela maestria do artesão, que se torna o representante de um grupo. O 'depoimento' de Ricardo é visual e sem som, porque falou pouco, quase nada, mostrando todo o processo, desde o preparo, dos adornos que produz. Ricardo foi solicitado a fazer representações para a exposição, escolhendo belos 'colares' para produzir, dos quais escolheu cinco para apresentar. Curioso que sejam todos colares, entre outras possibilidades existentes. Sua fala, ao final, pontua bem a vocação de artesão, no sentido de poder 'mostrar [os Kaingang] pro mundo'.

6.1.2 Etapa de observação e Aplicação de entrevista

6.1.2.1 Visita à Terra Indígena Vanuíre – Descrição analítica

O primeiro contato pessoal com o grupo Kaingang da TI Vanuíre foi realizado em visita a essa terra indígena onde vivem, lugar distante cerca de 20 km da cidade de Tupã, tendo sido necessário um veículo para fazer o deslocamento pela estrada. Nas proximidades do lugar as vias são de terra.

O lugar está localizado em território indígena e isso quer dizer que natureza predomina frente às construções das casas, da igreja, do galpão e da escola estadual indígena Índia Vanuíre, que fazem parte do núcleo central, lugar onde se concentraram as atividades de observação daquele dia. O olhar leigo voltado para o horizonte não é capaz de definir os limites da aldeia, que também é habitada por povos indígenas além dos Kaingang, entre eles os Krenak e os Terena. As casas são todas muito parecidas, em ruas dispostas em fileira, em uma aparente lógica ocidental de ocupação do espaço. Frente às construções, ganha destaque uma cabana indígena, e a arquitetura da escola estadual indígena.

Fig.7: Núcleo de uma das entradas da TI Vanuíre, esquema com a disposição das construções.

O motivo da minha visita foi acompanhar a realização de uma oficina para professores indígenas da E.E.I Índia Vanuíre, que se dividem entre Kaingang, Krenak e Terena. Isso revela unidade em determinado aspecto da cultura indígena, trabalhado na oficina. A oficina de história em quadrinhos foi mediada por Josué Carvalho, educador indígena doutorando em educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A apresentação de Josué é bastante explicativa da escolha do tema como, pois faz aproximações entre o aprendizado da oralidade indígena e a visualidade dos desenhos, pela possibilidade de registro visual da história oral que eles oferecem, pois “você vê, guarda na memória e depois reproduz”, conforme Josué. Durante a oficina, os professores são motivados a desenhar ilustrações como forma de registrar histórias contadas pelas duplas de trabalho para o grupo durante a atividade. São cenas imaginadas de histórias indígenas que vão para o papel. Essas histórias se misturam com aquelas contadas pelos anciãos daqueles grupos, para quem se recorre constantemente para trazer referências às memórias do passado.

É interessante notar que a forma de registro escolhida pelo educador valoriza o desenho em relação à escrita. Sendo Kaingang, educador e pesquisador da cultura indígena, Josué opta por uma forma de registro que revela características capazes de garantir a transmissão na sua forma tradicional, ou seja, sem a fixidez da estrutura escrita. Os desenhos funcionam como uma espécie de mapeamento que apenas orienta a narrativa a cada vez em que é contada, permitindo sua transformação ao

longo de gerações. A escolha por recursos visuais como apoio para a manutenção da tradição oral é reveladora de um traço cultural.

6.1.2.2 II Semana Internacional dos Povos Indígenas (ago/2013) - Descrição analítica

A segunda etapa de observação de campo se deu durante II Semana Tupã em Comemoração ao Dia Internacional dos Povos Indígenas⁶¹, que contou com apresentações culturais de cantos e danças de grupos indígenas na praça central da cidade, Praça da Bandeira, e dentro do Museu. Na praça também foram realizadas oficinas em tendas, ministradas por indígenas, que discorreram sobre vários aspectos de suas culturas, além da montagem de quiosques para exposições em painéis e degustação de comidas típicas, também feitas por indígenas. Esses eventos são de iniciativa do Museu Índia Vanuïre, que realiza o contato com os grupos indígenas da TI Vanuïre. Fez parte dessa semana comemorativa o II Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus, que atualmente está em sua terceira edição. Os 'encontros' são um espaço de intercâmbio sobre questões indígenas e museus que ocorrem no auditório do Museu, e que contam com a participação de pesquisadores, indígenas, estudantes, profissionais e interessados nesses temas. Têm duração aproximada de quatro dias. As apresentações ocorrem em formato de mesas-redondas, palestras, conversas, reflexões e comunicações, fora os diálogos ocorridos informalmente, naturais do encontro entre pessoas. A participação dos indígenas na programação reflete a iniciativa do Museu na busca de diálogo com esses grupos que hoje habitam próximos ao Museu, e dos quais há objetos em seu acervo.

Os 'encontros' são rica fonte para a etapa de campo porque abrem espaço à voz de grupos indígenas que sobreviveram ao século passado, oferecendo oportunidade para a compreensão de suas demandas atuais, frente ao Museu. Aos poucos, os 'encontros' estão se tornando referência estadual no trato de questões indígenas e museus.

Durante o II Encontro, houve um debate⁶² voltado a “levantar pontos para debater, conhecer e discutir pesquisas recentes ou em andamento sobre questões indígenas, refletindo sobre a relação com o museu a partir de distintos pontos de vista”⁶³. Entre os convidados para o debate, estava Josué Carvalho que, na qualidade

⁶¹ Durante os dias 06 e 10 de agosto de 2013, na cidade de Tupã.

⁶² Debate ocorrido no dia 07 de agosto de 2013, às 14h00, como parte da programação do II Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus.

⁶³ Conforme programação do evento.

de educador indígena, pesquisador vinculado à UFMG⁶⁴, onde faz doutorado em Educação, membro do Observatório de Educação Escolar Indígena, e curador da exposição “Kanhgág – arte, cultura material e imaterial”, contribuiu com reflexões que geraram 45 minutos de gravação. Seus estudos sobre a educação tradicional indígena começaram há pelo menos 10 anos, como professor dentro na terra indígena (TI) de Nonoai (RS), a comunidade Kaingang da qual é membro.

Sua reflexão busca fazer encaixes entre questões relacionadas ao indígena, ao Museu e à globalização. Incluir a globalização na reflexão sobre indígenas e museus insere-a no contexto onde também se situam algumas elaborações teóricas dessa pesquisa, trazendo aproximações bem vindas para o desenvolvimento dessa dissertação. Por sua capacidade de relacionar o universo não indígena do indígena e por ter adquirido as ferramentas ocidentais de interpretação do mundo, facilita para mim o entendimento das suas colocações, que já me chegam 'traduzidas'. Ele é elemento mediador entre duas concepções de mundo.

Na área da educação, Josué pretende falar sobre o saber tradicional indígena e as possibilidades de sua representação pelos museus. Os conceitos envolvidos em exposições indígenas realizadas em processo colaborativo contribuem para essas reflexões.

Partindo do objeto de estudo do pesquisador, a educação tradicional indígena, de caráter não formal, fica explicado seu interesse no uso educativo do museu que, distante do formato escolar, pode servir melhor à lógica do pensamento indígena na transmissão de conhecimento. Fazem parte disso os aspectos ligados ao saber tradicional e suas relações com questões do cotidiano indígena, na medida em que está inserido no planeta global.

A seguir, são apresentados aspectos considerados relevantes para a compreensão da relação dele com o Museu, frente ao seu papel de educador e de responsável pelas autorrepresentações no Museu.

A apresentação de Josué é iniciada na língua Kaingang, o que impede o entendimento do que está sendo dito, exceto para os Kaingang que estão do auditório do Museu e que conhecem a língua. Finalizada a etapa inicial, que tem duração de aproximadamente trinta segundos, Josué agradece “por estar aqui e ao Kujá⁶⁵, que

⁶⁴ UFMG é a sigla da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁶⁵ O Kujá, le-se cuiã, trata-se da liderança espiritual dos Kaingang. O Kujá Jorge Garcia, de Nonoai (RS) veio especialmente para participar desse evento.

veio comigo” para que se possa “conhecer mais da cultura Kaingang de um modo geral”, prosseguindo o restante da palestra em língua portuguesa.

Ao iniciar a conversa sobre a exposição, tendo a curadoria como interlocutora, Josué Carvalho coloca como ponto de partida o respeito que tem pela sua comunidade. Vinculada a isso, expõe sua preocupação em conseguir representar de modo satisfatório a cultura Kaingang na exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial. De modo geral, duas problemáticas aparecem vinculadas à representação da cultura em sua fala, o discurso dos objetos expostos e o público indígena. Josué fala do desafio de conseguir com que os objetos transmitam a imaterialidade neles contida, fazendo com que cestaria fale “por mim, pela cultura Kaingang, pelos anciãos, já que eles não estariam ali”. As referências ao público indígena, é que a exposição consiga refletir a cultura Kaingang, que “o dia que eu trouxesse o Kujá [para a exposição], ele se sentisse representado”. Isso leva à possibilidade de identificação de traços culturais nas formas escolhidas de representação.

Sobre a cestaria, esse tema foi recheado por informações relativas ao processo que gerou a sua coleção de artesanato de Josué⁶⁶. A dimensão desse processo explica sua preocupação em representar os conteúdos imateriais relativos à cestaria. Ativados por processos comunicativos voltados para recuperar a técnica do fazer artesanal dos objetos tradicionais, foi necessário recorrer aos “mais velhos”, que deram orientações sobre suas formas e os usos, lembrados pelos registros visuais em bibliografia, que datam da época do contato com o colonizador. De forma que foram levantados os costumes, saberes e sentidos que o artefato carrega em si, suas relações com a cultura, e os diversos aspectos que se situam além da sua aparência. Tudo isso é indecifrável ao olhar leigo, conforme pontua Josué. De modo que a cestaria exibida na exposição, apesar de ter sido produzida recentemente, foi possibilitada pela recuperação, junto aos anciãos, dos modos tradicionais de produção, “que era utilizada pelo povo Kaingang na terra indígena, no passado”. Ao lado dessa produção tradicional, dessa “cestaria que não se via mais pela aldeia”, ficaram evidentes os aspectos de uma produção artesanal mais recente, voltada para o comércio e também apresentada na exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial.

No projeto da exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial optou-se por apresentar esses dois tipos de produção, uma vez que isso é uma evidência do

⁶⁶ Em torno de 100 peças produzidas recentemente pelas comunidades Kaingang de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul.

comércio de artigos Kaingang, “não poderia ser deixada de lado”. Mais acessível aos olhos do grupo de Nonoai (RS) do que a tradicional, pois está inserida no cotidiano, há uma cestaria voltada para o sustento diário da família. O interesse de Josué em incluir a produção atual na exposição mostra a necessidade de inscrever aspectos da cultura considerada contemporaneamente, da cultura que se atualmente reelabora, se reconstrói e que insere passado e presente, uma preservada, reformulada e reconstituída no tempo.

Segundo o palestrante, os indígenas não vêm mais a possibilidade de viverem fechados na aldeia, pois existe contato com outras formas de viver, e isso o remete aos fenômenos provocados pela globalização, uma vez que “não há possibilidade de viver como há 500 anos sem olhar para o hoje”, para as mudanças do presente. Muito embora Josué considere que as políticas nacionais apelem para a dualidade “ou você volta a ser um índio pelado ou você se integra na cultura nacional, e isso quer dizer perder a sua cultura”, no momento atual a aspiração do indígena é se dirigir à sociedade global, porém mantendo seus costumes, seus saberes, sua ciência, e inseridos nas instituições da cultura ocidental, nas escolas, nos museus e na mídia.

Aspectos imateriais da cultura são continuamente abordados na sua reflexão. Existe a necessidade de estender o objeto ao que é invisível pelo olhar, para que “olhem para o objeto pelo que está por trás dele”, pois “o que se representa nessa cestaria são as metades Kamé e Kairu, pelas quais o povo Kaingang é dirigido”. Tratam-se das duas metades exogâmicas da cultura Kaingang, fundamentadas em dois irmãos mitológicos que existiram há muitos anos, na origem do povo Kaingang, conforme exposto pelo Josué. No universo, cada elemento pertence a uma dessas metades, os bichos, as plantas, os homens. O entendimento da cultura Kaingang se dá pelo entendimento da dinâmica entre essas duas metades. No artesanato, “trata-se de uma história que vai além da peça, além do objeto, além da aparência em si”.

Como não poderia deixar de ser, a imaterialidade também se revela em práticas cotidianas, às vezes distantes do objeto. Josué fala do casamento indígena onde “as pessoas [os não indígenas] não entendem nada do que está acontecendo” pois, por trás daquela manifestação tipicamente ocidental existe toda uma dinâmica cultural, como o costume da conversa prévia feita entre noivos e anciãos, as manifestações Kamé e Kairú que ocorrem anterior e durante a cerimônia, enfim toda a questão da filosofia indígena que é, inclusive, anterior à materialidade da cultura, “ele [o ocidental] chegou na aldeia, está acontecendo um monte de coisas, mas ele viu

com os olhos, sem poder entrar na cultura”. O visitante que passa pela aldeia Nonoai, traduz o que vê a partir de seus códigos de casamento ocidental, sendo-lhe difícil perceber aspectos da tradição indígena sem um tratamento adequado.

Sua fala reforça algumas intuições sobre aspectos desta pesquisa, que vão se confirmado. Por exemplo, em relação à noção de identidade entre povos indígenas. Na observação de que a exposição temporária Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial é capaz de contribuir, de forma geral, com qualquer outra exposição sobre cultura indígena, na medida em que existe um sentido compartilhado por esses povos relativo aos temas apresentados sobre a paisagem e a cultura, Josué associa o sucesso das representações a “eles [os indígenas] conseguirem contar a história deles num espaço tão pequeno”. Tradição, espiritualidade e cotidiano aparecem sempre vinculados entre si, pois se relacionam ao universo natural, lugar onde acontece a cultura indígena. A compreensão da relação do indígena com o lugar é relevante na medida em que se trata de elemento fundamental para o entendimento sobre o ser indígena. O lugar indígena é imprescindível para a transmissão do conhecimento, pois “ao contar uma história com base na memória, o indivíduo Kaingang [...] volta-se para referenciais que lhes são próprios, que lhe foram passados de geração a geração, tendo a natureza como alicerce fundamental. Ao transformar suas memórias em palavras ele utiliza essa natureza”. O mesmo se dá em “queremos dizer que não é possível, a partir da ótica Kaingang, contar a memória em um ambiente que não lhes seja comum”. O museu é um espaço fechado, e “isso não é tradicional da cultura Kaingang, não é tradicional de nenhum povo indígena”, uma vez que o pensamento Kaingang está vinculado à amplidão da aldeia. Fica bem explicada a necessidade primordial do lugar na transmissão das memórias. “É preciso que se faça o reconhecimento do lugar, correlacionando-o, respeitando esferas superiores que, embora estejam no plano espiritual [...] são parte de seu legado cultural”.

Para abordar essa espiritualidade, a expografia usa como recurso a casa do Kujá pois, conforme informa Josué, o elemento de abertura da exposição deve mostrar um sentido, que o espiritual vem sempre em primeiro lugar na cultura, e é dele que surge o material. Josué também se refere a esse início como uma resposta ao momento de chegada do colonizador, quando se passou por cima de toda espiritualidade indígena para ocupar um território. O Kujá tem importância fundamental para o entendimento da espiritualidade e da cultura Kaingang. A cabana, ali colocada, é uma maneira de forçar o não indígena ao contato *anterior* com essa espiritualidade, pois isso seria uma forma de garantir o entendimento e o respeito pelo povo.

Josué espera dos museus mais diálogo com indígenas para a elaboração de exposições pois, embora detenham o poder das técnicas e das formas de representação, atualmente se passa por um momento de reformulação. “Quando o museu busca entender o outro, de fato, ele ganha mais força enquanto uma instituição que guarda e dissemina memórias”. Segundo Josué, conhecer a cultura do outro é entender de que forma o outro quer ser visto. “Antes eu não tinha nada contra e nem a favor do museu. Depois desse trabalho eu digo, ouça o índio, essa questão da cultura tradicional, e pergunte para o *outro*, antes de fazer”.

Somadas a essas ideias de Josué Carvalho, as informações a seguir perfizeram um conjunto de aspectos importantes para a pesquisa. Trata-se de uma narração feita por Josué, durante o percurso da exposição Kanhgág para esta pesquisadora. A exposição Kanhgág é de sua curadoria, tal como a seleção dos objetos que estão sendo expostos, coletados por ele nas aldeias Kaingang de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. De um curador se espera, pelo menos, intenções claras. E isso Josué apresenta de sobra. A apresentação da exposição é iniciada por ele, com a explicação do cumprimento de boas vindas, escritos em Kaingang e dispostos ao alto, no início do percurso expositivo. A seguir, a fala completa de Josué.

"Para o visitante que entra, faz diferença ler uma coisa que ele não entende, quer dizer, preparando já a cabeça dele para o universo que não lhe é próprio...é um motivo bem básico e simples...já que é uma exposição de cestaria, nós procuramos fazer na cestaria tradicional, é uma esteira. “Kumu há han ra” significa seja bem vindo. Chegamos aqui no Kujá [na cabana], Kairu e Kamé são consideradas duas metades exogâmicas, na linguagem científica, que prá nós Kaingang são duas metades, e a complexidade do universo Kaingang pode ser explicada por essas marcas, essas metades, que narram a trajetória de dois irmãos ancestrais. É a partir disso que se explica todo o universo espiritual presente no universo do povo Kaingang. E o representante ainda hoje dessa ideologia, ou seja, dessa espiritualidade do povo Kaingang, da cultura tradicional em si, é o Kujá. Só ele entende, de fato, o que é essa dinâmica das metades, já que a divisão Kamé e Kairu não é visível, trata-se de um mundo espiritual traduzido, a gente só consegue ver isso nos diferentes pontos da cultura no dia a dia [referindo-se às manifestações imateriais da cultura]. Essas duas metades têm marcas, têm grafismos, têm forma de se representar, se colocando para o outro. A casa do Kujá traz objetos de suas diversas atuações dentro da aldeia, e do universo tradicional dele mesmo. A casa busca representar essa espiritualidade, apresentando seu universo dentro da aldeia, pelo de sonhos, tem chocalho, tem

esteira, o fogo de chão, as peças de artefatos fabricadas por ele [cestaria], é o lugar onde ele faz a reza dele e entra em contato com os espíritos, onde ele deita prá sonhar e saber o que vai acontecer no dia seguinte".

Então, ele é o líder de uma cultura, ele é a porta de entrada para o que vai ser visto aqui na exposição?

"Ele é a porta de entrada prá gente conseguir entender o universo da cultura Kaingang, mas não no universo real. Hoje, tu entras na cultura Kaingang como você entra em qualquer lugar, em qualquer ambiente. Mas, se a gente quer entender esse universo, mais a fundo, precisa começar pelo Kujá, se não quiser olhar e ficar sem entender nada do que está acontecendo ali. As explicações sobre a complexidade dessas metades é atribuição do Kujá. Então, eu tive que aliar esses dois conhecimentos, ao mesmo tempo em que eu tive que apresentar [a exposição] para o branco, para o não índio, para quem vem visitar, eu tive que apresentar para o índio a cultura dele, de que forma ela está querendo se apresentar, e que de forma, de fato, melhor se representa o tradicional aqui nesse espaço, que é pequeno, que é fechado, sendo que ele está acontecendo o tempo todo dentro da aldeia. E aqui, essas representações desse universo, que seria o dele. Essa casinha [pequena casa de pássaros, pendurada na entrada da casa do Kujá] é que, quando o Kaingang constrói a casa dele, ele tira o lugar de um animal, então, ele constrói uma casa igual, em miniatura, prá dizer que 'eu tirei o seu espaço, mas estou te dando outro espaço para você viver junto comigo', prá haver esse equilíbrio o tempo todo".

O tema de fundo da exposição é a cestaria?

"Não, a cestaria é o meio pelo qual se vai entrar no universo da cultura Kaingang, onde você vai representar a espiritualidade, e as metades Kamé e Kairu, a organização cosmológica desses dois mundos. A cestaria é a melhor representação do universo Kaingang, que está representado em *tudo* dentro da aldeia. Por isso, lá dentro [mais adiante do percurso expositivo] existem fotos onde você vai ver acontecimentos específicos dentro da aldeia, onde se vai mostrar cada passo e essa relação do universo Kamé e Kairú".

E qual é o significado desse cesto aqui?

"Ele é feito pelo homem e não pela mulher, é ensinado pelo Kujá, no passado foi muito usado pelos homens no trabalho geral, e hoje muito usado pelo Kujá, para

colher e guardar a comida do mato, a batata, a mandioca, as comidas pesadas. Ao tentar traduzir esse universo com esse material que está aqui, nós temos que pensar que se trata do espaço do museu e que seria impossível traduzir as práticas cotidianas da cultura Kaingang dentro do museu, então trabalhamos com imagens e a cestaria em si, mas o objetivo principal...[ruído na gravação]...As fotos foram construídas em painel porque eu queria representar essa grande aldeia, da qual esses artefatos fazem parte. Eu quis trazer o humano da aldeia, além da espiritualidade, desse universo cosmológico que existe, e que é o meu principal compromisso, é dizer como esse universo se aplica na aldeia, no dia a dia. E quando se pensa na exposição em si, é uma coleção bastante contemporânea porque eu tinha duas questões, eu podia trabalhar com os artefatos muito antigos, os históricos e tal, e mostrar só isso aqui no Museu. Mas haveria um problema, eu não estaria falando da verdade sobre a aldeia hoje, e aí eu estaria ignorando que existe o hoje dentro da aldeia. E, ao que querer remeter somente ao passado, eu estaria sendo preconceituoso com a minha própria cultura. Eu não quero ignorar que existe o hoje. Nosso problema não é que uma menina esteja de salto alto, ou que a família esteja de carro. Nós queremos dizer que chegamos até aqui, dessa forma, pela invenção de toda cultura, e é natural. Ao mesmo tempo em que estamos vestindo uma roupa de marca, que é a lógica do contemporâneo [a imagem, o consumo], fazendo a mesma coisa que vocês, nós ainda somos indígenas. Quando você vê uma menina vestida de noiva, se pergunta 'onde está o índio?', você não enxerga o invisível [o processo], o ritual todo, a forma como ela é aconselhada, como ela se casa. É tudo na cultura tradicional. É isso o que eu procuro buscar em diferentes momentos, nas diferentes fotos. E aqui, eu quis um panorama, uma foto panorâmica da grande aldeia, *onde* está inserido esse povo. Nos lugares próximos à mata é onde se preserva *muito* a cultura tradicional ainda. Agora, a cestaria mais tradicional, feita há tempos atrás. E aqui, ela se reinventando com o hoje, através da pintura artificial. A matéria prima continua na cestaria do bambu, da taquaruçu. E aqui você começa a entender, pelo fundo da cesta, a representação das metades Kamé e Kairu. O Kamé é representado pelas formas abertas, e o Kairú pelas formas fechadas. Em *cada* cestaria que está aqui você pode perceber essa representação. No que se refere ao visitante, eu quis, de fato, que ele olhasse e se questionasse. E que ele se perguntasse 'onde estão os índios?'. Eu quis que ele procurasse pelo tradicional para que, a partir desse momento de dúvida, a ação educativa [manifesta-se o olhar do educador] pudesse apresentar ao visitante o universo Kaingang, fazendo-o entender a dinâmica do hoje e do ontem, e da preservação da cultura tradicional, embora exista o hoje, a complexidade do hoje. A ideia do percurso é, uma vez apresentada a aldeia ao visitante e algumas peças do

artefato que lá é feito, mostrar o universo da criança. Eu te mostrei a espiritualidade, te mostrei a aldeia, e agora eu quero que você veja o que acontece na aldeia. Começo com fotos da criança, porque hoje o Kujá diz que a criança é nosso principal foco dentro da aldeia. Se eu quero entender o velho, tudo o que o velho fala é a respeito da criança, porque ele quer que a criança não perca a cultura tradicional. Por isso, aqui na exposição, logo o Kujá, logo a criança. Os trabalhos tradicionais são voltados para que a criança retome muito forte a cultura tradicional que já vinha sendo deixada. Mostra-se a criança em vários momentos, ora brincando, fazendo cestaria com os pais, aprendendo do jeito dela na escola, brincando com os amigos dentro da aldeia, acompanhando um trabalho com os pais, o tempo todo ela está junto com a família. Essa é a dinâmica da criança, a criança nunca está longe da família. O pai está fazendo, a mãe está fazendo e a criança está recriando da forma que ela acha melhor recriar. Aqui é no centro da aldeia, onde tem um grande lago, onde no verão as crianças vão *brincar*, pescar e nadar, se confraternizando entre si. Aqui, são objetos do universo tradicional, o arco, a arapuca para passarinho...tudo em miniatura, feitos por uma criança de 10 anos, e essa praticidade indica que ela aprendeu a cultura desde os primeiros anos até os doze, treze anos. Até essa idade ele deve ter aprendido *tudo* da cultura Kaingang para, *então*, começar a recriá-la. Até ali, ele recria da forma dele, para depois criar da forma que os *pais* dele fazem. E, aqui é a cestaria que a criança faz e que vê a mãe fazendo, que fala que, se você é Kamé tem que representar seu universo, se é Kairu tem que representar o Kairu. Sempre nessa lógica do universo cosmológico entre o mundo natural e o universo espiritual. O cenário, de terra e pedra, é para mostrar a relação com a terra, pegar elementos da natureza e jogar aqui nesse espaço. São elementos importantes para a cultura que estão no espaço, para mostrar a relação com a natureza, ora nós temos a água, ora a terra, o monte, isso tudo está junto com o Kaingang, ele não separa uma coisa da outra, para representar essa cultura eu precisei desses elementos específicos, que para ele é fundamental. Para que a pessoa se sentisse mesmo dentro da grande aldeia. Da criança a gente vai prá família, essa cestaria é feita conforme necessidade da família no dia a dia, para a venda, já que hoje a cestaria tem um forte papel no trabalho da mulher mais velha, na terra indígena Nonoai [RS], para ajudar no sustento da família. Eu trago alguns adornos, pulseiras, colares, utilizados pelas meninas, pelos homens e até pelo Kujá, no dia a dia de modo geral.

Saindo do tema infantil, eu vou para o momento onde essa criança começa a constituir família, quando vira noiva. É aqui que eu te falo, elas têm os mais belos vestidos de noiva, algumas vão até o padre para casar, mas então elas se dirigem até

o centro da aldeia, são aconselhadas pelo Kujá, pelo conselheiro e pela liderança tradicional. Em nenhum momento ela deixa os costumes tradicionais".

A entrevista segue: *O casamento diante do padre é uma necessidade social ou é uma vontade interna?*

"É uma necessidade social literalmente. São regras obedecidas para a sociedade de fora. Mas somente algumas casam diante do padre ou pastor, conforme seu vínculo com essas religiões. Mas a maioria dos casamentos não é nem na católica nem na evangélica, se dá diante aconselhamento, no modo tradicional. Mas elas se vestem como noivas da sociedade branca. Mesmo porque, se fossem casar no casamento tradicional viraria um grande espetáculo, e nós não queremos isso. Quando o velho diz que não quer um grande espetáculo, eu faço uma leitura: pelo fato da outra cultura estar tão inserida [a ocidental], se nós fizemos um grande espetáculo estaremos chamando atenção para o exótico, então nós mascaramos a nossa cultura para o outro, porque o que, de fato, interessa da nossa cultura está lá dentro conosco. Para que o outro não nos veja como um grande espetáculo, nós fingimos para o outro que somos como ele, para que se evite o estereótipo. Assim é o pensamento dos velhos, é o discurso deles. Então eles dizem assim "nós vestimos essa roupa porque não tem como não vestir mais, mas o que é nosso nós queremos que continue guardado aqui dentro". Então, por isso, o aconselhamento é feito dentro da aldeia, no dia do casamento. Aqui, são os diferentes momentos das noivas, elas fazem tudo o que uma mulher branca faz, e o casamento só pode acontecer na união entre Kamé e Kairú, os da mesma marca nunca podem se casar pois, pela cultura, são considerados irmãos. As pessoas só podem se casar com seu iambré."

Outra questão: *Explica aquela foto ali prá mim?* (Foto a seguir)

"Em todo casamento, primeiro existe um encontro, independente se vai para o aconselhamento tradicional, para a igreja católica ou evangélica. Eles acontecem no centro da aldeia. E aí se analisa as metades. Se eu sou Kamé, eu venho do lado da Lua, porque a Lua é os riscos. Se eu sou Kairú, eu vou vir do lado do Sol, porque é o círculo. E aí, todos os parentes da noiva vão vir atrás dela, e os parentes do noivo vão vir atrás dele. Eles se encontram no centro da aldeia para mostrar para todo mundo que estão casando, se unindo, mas se respeitando Kamé e Kairu, Sol e Lua. Sol e Lua são anteriores às marcas".

Sobre resguardar secretos certos aspectos do casamento tradicional, em que medida isso se estende ao resto da cultura? Tem algo que se vai sempre ser resguardado dentro da cultura?

"Sim. A gente conversa com os mais velhos e eles dizem o que eu posso falar ou não. 'Isso eu quero que você fale, mas isso não, porque isso é nosso'. E aí entra a cobrança dos mais velhos com o restante da própria cultura. Com relação à linguagem que vocês [os membros indígenas] vão colocar lá fora, que vocês saibam usar aquele espaço para divulgar a nossa cultura, mostrar para o branco a nossa cultura da mesma forma que nós mostramos aqui dentro, que há uma cultura atrás da superfície, atrás do olhar cru, atrás do olhar exotizado".

E ainda: O que você está falando aqui, pode ser falado?

"Sim".

Guardar traços da cultura de uma maneira secreta tem a ver com medo de influências, de extinção, ou é uma questão de crença?

"É uma questão de crença sim, por exemplo, o universo do Kujá, não são todos que podem ser Kujá. E a preparação do Kujá só é feita pelo Kujá, e as coisas do Kujá é só ele que sabe, essa relação do universo com a natureza, e das ervas medicinais é ele que sabe. E ele vai passando conforme ele acha necessário, tanto que ele sempre está preparando um novo Kujá, passando o legado dele para o outro que virá depois que ele morrer. Então, são pessoas escolhidas que têm o privilégio de saber tudo da vida do Kujá. Hoje, nem é mais tanto uma preocupação [refere-se ao secreto]. Mas, é

porque ele aprendeu a conviver num outro espaço, preservando o *seu* espaço. E também pelo fato de que talvez ele não queira mais ser questionado sobre a forma de vida que ele está levando tradicionalmente, ele só quer viver".

Sobre o formato externo e cores da cestaria, isso tem uma significação?

"Não. Hoje isso tem mais a ver com o uso, a melhor forma de manejar. Mas, principalmente, todas elas representam as metades Kamé e Kairú. Há umas abertas, outras não. Cada metade faz o seu tipo de cesta, e depois se trocam entre eles. A cosmologia está em *todos* os trançados. Essas são as armas que eram utilizadas pelo Kaingang. Isso é muito pouco do que tem, a gente vai trazer mais. Com relação ao tamanho, elas eram construídas pelo próprio dono da arma, conforme o tamanho dele. Aqui, eu trago um pouco do centro cultural, onde são apresentados os rituais feitos pelo Kujá, onde acontecem as reuniões dentro da aldeia. E os desfiles das meninas, quando antigamente ela tinha uma forma de se apresentar à sociedade, como mulher. Hoje, a partir do momento em que ela menstrua, ela está preparada para casar. E aí a gente faz um grande desfile onde ela é preparada com as marcas no rosto e no corpo dela, para que o menino identifique-a como parente, ou como iamburé dele, podendo ele casar ou não com ela. Mas essas metades são ensinadas dentro da aldeia, dentro da família, desde os primeiros momentos de vida".

Sobre o nome do Centro Cultural Guarani e Kaingang é feita outra pergunta:
Há Guaranis em Nonoai?

"Há poucos Guarani, apenas vinte famílias, e quase três mil Kaingang. Mas nós respeitamos a cultura deles, então há os momentos que eles apresentam, na semana deles. E nós temos a nossa. Aqui, as vestimentas que as meninas usaram no desfile e emprestaram para o Museu. Aqui, os diferentes momentos do desfile, o ritual, onde procurei apresentar a menina na forma em que ela sai para um baile, para uma boate, pois elas têm essa liberdade. Aqui, o Kujá e sua mulher, a Kujá, presentes no ritual onde as meninas lavaram a cabeça e tomaram remédio, para que elas se liberassem do pensamento do branco, para que elas então pudessem desfilar com os trajes tradicionais, voltando à cultura. O Kujá as prepara para que elas possam vestir a roupa tradicional. Antes, elas não podem vesti-las. Ele conversou com os espíritos dele, dizendo que elas estão preparadas para voltar à cultura tradicional, daquela forma. A confecção das roupas e toda uma conversa que elas têm com as velhas, com as mães, com as avós, onde elas constroem junto. Os meninos, isso é mais uma criação de agora, no desfile eles são apresentados também no Kamé e Kairu, mas eles são, por assim dizer na linguagem de vocês, os 'guardas' que vão ficar cuidando, elas

desfilam pelo meio deles. E eles são caracterizados para que elas estejam olhando para eles, sabendo quem é irmão delas, ou com quem elas podem casar. Hoje, são elas que decidem com quem elas vão se casar, desde que seja da marca certa. Mas na época da minha mãe, quem decidiu foi minha avó, pois meu avô tinha morrido. Pois, antigamente, quem escolhia o marido da filha era o pai, ou irmão mais velho. Mas hoje existe essa liberdade, porque ficaria meio estranho manter o costume. No casamento, a gente tem a carne, o churrasco, que é [costume] do Rio Grande do Sul. Abre-se uma vala e se assa uma quantidade de churrasco muito grande. A aldeia toda ajuda para que aconteça o casamento. A carne é de boi. Em alguns momentos tem a caça, mas eu teria que entrar em outra história, que não cabe aqui, agora. Depois do encontro, foram à igreja do padre, que fez o ritual dele, e de volta à aldeia os noivos se reúnem com seus respectivos pais e são aconselhados pelo conselheiro, na cultura tradicional. O conselheiro diz como uma mulher e um homem devem se comportar, e sempre são dois conselheiros, um Kamé e outro Kairu. O Kamé aconselha o Kairu e vice-versa, possibilitando o conhecimento da outra metade, para poder haver respeito. Para finalizar, um pouco do grafismo tradicional que é colocado na cestaria Kamé é Kairu".

Ao final do primeiro dia da programação II Semana Internacional dos Povos Indígenas, 6 de agosto de 2013, no auditório do MHPIV, os participantes foram convidados a se dirigir ao recinto da exposição Tupã Plural para uma apresentação cultural Kaingang, onde aguardaram no módulo Aldeia Indígena Vanuíre o seu início. Do lado de fora do Museu, a preparação do grupo Kaingang é feita em terreno contíguo a ele, na casa onde morou Souza Leão, atualmente o Solar Souza Leão, casa museu onde viveu o empreendedor da cidade de Tupã, que posteriormente cedeu parte do terreno para a construção do Museu ao lado. Esse local já foi território Kaingang, tomado pelos não indígenas durante o processo de ocupação do oeste paulista. O local, anteriormente palco de desapropriação e extermínio cultural, hoje é escolhido pelo grupo para a realização do batismo Kaingang, acontecimento que, por tudo o que já foi descrito até aqui, não ocorre há algum tempo dentro das tradições, pois na TI Vanuíre não há Kujás.

A cerimônia é simbólica da retomada cultural dos Kaingang. Ela acontece *no* Museu durante um evento com vistas a criar espaços de diálogo entre não indígenas e indígenas, que vêm deixando suas marcas materiais e imateriais pelo Museu, nas exposições e em apresentações como essa. No dia da apresentação, o Solar Souza Leão se transforma em local de concentração do grupo, preparo das vestimentas, pintura corporal, aquecimento dos cantos. Ao final da preparação, proferem um grito

em conjunto, momentos antes de o grupo sair em direção ao Museu. Nesse momento, o grupo é conduzido pelo Kujá Jorge Garcia, que vai à frente de todos.

Fot. 20: Kujá Jorge Garcia conduz o grupo Kaingang, do Solar Souza Leão em direção ao Museu.
Fotog: Patrícia Maciel Gazoni

Ao entrar no Museu, seguido pelo grupo formado por mulheres da TI Vanuíre e crianças, na sua maioria, realiza um percurso notável por se restringir aos espaços onde estão instaladas as duas exposições sobre a cultura Kaingang exibidas pelo Museu, em uma atitude talvez relacionada à simbologia do lugar que essa cultura ocupa, hoje, no território do Museu. Casa de Souza Leão e Museu Índia Vanuíre oferecem potencial de ressignificação do território indígena, fortalecido pelo processo de enraizamento cultural por que passam.

Fig. 8: Trajeto realizado pelo grupo Kaingang, em apresentação dentro do Museu, ocorre nas exposições que apresentam sua cultura, onde há espaço útil para esse tipo de manifestação.

O grupo caminha pelos dois ambientes ao som de chocalhos e vozes em uníssono, como que fazendo o reconhecimento daquilo que lhes é próprio. Aproveitando o espaço amplo existente no espaço 1 (Fig.8), permanecem dançando e cantando em círculos. O Kujá escolhe como primeira parada, e local para batismo, a réplica da sua cabana na mata, que representa o ambiente de seu próprio aprendizado espiritual ao longo de muitos anos, iniciando o batismo da pequena Taiuane, em palavras Kaingang.

Fot 21: Batismo de Taiuane ocorre em frente à réplica da cabana do Kujá, dentro do Museu. Fotog: Patrícia Maciel Gazoni

É notável que o Kujá de Nonoai (RS), diferente do restante o grupo, esteja vestido ao modo ocidental. Os Kaingang da TI Vanuíre estão todos com vestimentas tradicionais. A opção do Kujá seria reflexo de uma atitude deliberada? Em outra ocasião, a preocupação com a exotização de sua cultura foi colocada por Josué frente ao problema do imaginário sobre o indígena estanque no passado, como se o uso do 'típico' de certa forma contribuísse para reforçar a imagem do indígena restrito às tradições, sem diálogo com as transformações geradas no presente.

Após o batismo, o grupo reinicia com canto e dança um trajeto circular, onde não indígenas são convidados a participar da roda⁶⁷, do que se infere o reconhecimento pelo grupo das pessoas que têm relevância para o que hoje acontece relativo ao processo de reelaboração cultural. A cerimônia toda tem aproximadamente 45 minutos de duração, devendo-se registrar que o batismo não foi programado pelo Museu, sendo uma grande e inusitada surpresa para aqueles que entenderam o que aconteceu.

Fot, 22: Não indígenas são convidados a participar da apresentação. Fotog: Patrícia Maciel Gazoni

⁶⁷ Entre eles a museóloga Marília Xavier Cury e a gerente do Museu, Tamime Borsatto.

Dirce Jorge foi entrevistada momentos após a apresentação em que o Kujá Jorge Garcia realiza o batismo de Taiuane, sua neta. Abaixo, a transcrição completa da entrevista.

Sobre o que aconteceu aqui, o que vocês mostraram?

“Foi uma apresentação da nossa menina-guerreira. Hoje, com sete anos, ela foi batizada, e essa dança, ela foi apresentada prá ela, porque ela foi batizada hoje, dentro do museu. Hoje ela tem o nome dela indígena. Porque ela é uma guerreirinha, então nós estamos preparando ela para o futuro nosso, para o futuro que eles vão ter, porque um dia eu não vou estar mesmo aqui. Já tem a minha filha, mas nós estamos preparando mesmo a criança desde pequena, então já com sete anos se vê que ela vai ser uma grande guerreira”.

Fale o que é ser uma grande guerreira.

“Ser uma grande guerreira é defender sua comunidade, é defender sua cultura, é defender seus costumes, então essa é uma grande guerreira, quem está sempre lutando prá não sumir a nossa cultura que com o tempo ficou adormecida”.

Essa dança que vocês apresentaram hoje é de tradição ou é uma criação?

“Essa é uma criação, que é como um pássaro, ela está se preparando prá voar, então é um passarinho livre. Ela é livre, a guerreirinha. Nós criamos prá esse batismo porque nós temos tanto contato com os passarinhos, vocês viram que eu tenho um apito (Dirce dança com um apito) e a gente começa a fazer uma pesquisa com os passarinhos de manhã bem cedo. Você levanta e começa a olhar o passarinho, então você vai começar a pesquisar ele, como o passarinho é, como faz. Então nós sentimos isso, nós somos o passarinho preparando ela prá voar”.

Por que fazer o batismo no Museu? Seria diferente fazer na praça ou na rua?

“O museu é a nossa casa. O museu é a nossa casa Kaingang, então foi escolhido para ser o batismo, aqui”.

Sempre foi a casa Kaingang, o Museu?

“Sempre foi a nossa casa Kaingang e sempre será. Porque é a nossa terra e nós estamos lutando, e vamos continuar lutando, sempre.....lutando com a nossa cultura, levando ela e o que aconteceu no passado”.

Seria como se o museu tivesse resguardado ou protegendo a cultura? Essa maneira de pensar o museu não é recente?

“Não, o museu sempre guardou o nosso tesouro, ele tem nosso tesouro antigo, e vai continuar sempre guardando. Aqui, nos meus pensamentos, eu falo que aqui é o nosso cofre, é a nossa casa Kaingang”.

Para quem assiste, qual é a mensagem que você está passando?

“A mensagem prá quem assiste, para aqueles que também estão na pesquisa, estão aqui estudando. Ver a nossa cultura aqui e lá. Peço ajuda prá cultura Kaingang não ser apagada. Tenho certeza que vocês que estão na pesquisa também sentem um pedacinho de nós quando estamos cantando, a hora que a gente está dando, que vocês sentem aquilo que a gente está sentindo dentro de nós. Vocês, pesquisadores e estudantes, levem nossa cultura com muito carinho, porque nós daqui de São Paulo, são poucos de Vanuíre que sabem da nossa cultura. Os Kaingang estão fora, mas eu sei que um dia eles vão entender o nosso resgate da nossa cultura, e nós continuamos lutando por ela, e nós continuamos lutando pela nossa terra porque nós temos que ter o nosso documento, nós queremos ter, porque se nós perdermos a nossa cultura se nós perdermos a nossa identidade, nós perdemos também a nossa terra”.

A terra é um documento para vocês? Fale mais sobre isso.

“A terra é o nosso documento. Porque é onde a gente vive! Se perdermos a terra, perdemos nossa casa. Por isso nós precisamos continuar lutando, e deixar que essa criança aqui hoje, com sete anos, que pegou essa responsabilidade, a gente sempre vai estar ajudando ela e ela sempre vai estar, de manhã cedo vendo com os passarinhos fazem, vendo com é a união dos passarinhos. Prá quando ela tiver com mais idade, ela vai passar isso prá outras crianças e até pros filhos dela. Mas isso que eu falo, a nossa casa, a nossa terra, a gente precisa estar lutando sempre, não podemos dormir, sempre batalhando”.

Que sensação você tem quando acaba uma apresentação assim?

“Eu, uma grande guerreira. Na hora da dança é uma força imensa que você não imagina. Imensa, porque eu sei que aqueles que sofreram conosco estão ali dançando conosco. Eles estão. Aqui na nossa casa não tinham poucos Kaingang, estava cheio. É essa vontade de lutar. É isso”.

Você participou do processo para essa exposição acontecer?

(Nesse momento, há interferência do barulho das pessoas que se retiram do ambiente e das palavras emitidas em Kaingang por sua filha, o que faz com que Dirce entenda mal a pergunta, originalmente referente ao módulo Aldeia Indígena Vanuíre, e dê uma resposta relacionada à exposição Kanhgág – Arte, Cultura Material e Imaterial).

“Nós estamos juntos com o Josué, sempre participando, desde quando começou. Nunca teve uma exposição aqui, então nós fomos convidados. Porque nós somos os donos da terra, então *ele* nos convidou para participar porque *nós* somos daqui, e ele tem um tremendo respeito por isso. Então nós viemos para fazer a abertura da exposição”.

Por estar completando sete anos de idade, Taiuane Melo ganhou nome Kaingang que significa “menina guerreira”. Essa cerimônia foi realizada em local onde nunca havia ocorrido, dentro do Museu. Segundo Dirce Jorge relata, o batismo de Taiuane é o início de sua preparação para uma vida de luta pela defesa da comunidade, dos costumes, e da cultura “que com o tempo ficou adormecida”, o que revela clara consciência da importância do momento cultural do grupo. Hoje, percebe-se a passagem de uma cultura remanescente para uma cultura de renascimento, que se reinventa. Certa relação com a natureza vai ficando mais clara quando Dirce conta como vai se tecendo a simbologia em torno da cerimônia que acaba de acontecer. Pela observação diária da natureza “levantamos bem cedo para observar o passarinho, ver como ele faz”; com sentido metafórico, “nós somos os passarinhos que preparam ela [Taiuane] para voar”; a simbologia dada ao pássaro, “ela é como passarinho, livre”. Seu depoimento é uma mostra do processo necessário de envolvimento com a natureza para a elaboração dos rituais de cultura. A tradição do pensamento indígena encontra sentidos e respostas nas diversas expressões da natureza, onde estão manifestos os códigos de compreensão da vida. Sua filosofia de vida está vinculada à mãe terra e, com ela, ao lugar como realização da identidade indígena, pois “se nós perdermos a nossa cultura se nós perdermos a nossa identidade, nós perdemos também a nossa terra”. Dirce expressa uma identidade profundamente relacionada à terra para a expressão da cultura.

As respostas de Dirce às perguntas realizadas apresentam forte vínculo do indígena com a terra, e isso se manifesta em aspectos cotidianos e nas apresentações culturais, como na escolha do Museu como lugar para a realização do batizado Kaingang. Também ocorre nos motivos dados à dispersão Kaingang pelas cidades,

onde se registra o compromisso com a terra associado ao compromisso com a cultura, “eu sei que um dia eles vão entender [...] que nós continuamos lutando pela nossa terra porque nós temos que ter o nosso documento”.

A presença da terra, do lugar, está em aspectos simbólicos do que se entende por lar; por identidade; por necessidade cultural. Dirce, ao dizer que “o museu é a nossa casa, nossa casa Kaingang, então foi escolhido para o batismo” remete à relação intrínseca entre terra e casa, presente na afirmativa “se perdermos a terra, perdemos nossa casa”. Inicialmente, tratar o museu como casa me causou espanto, uma vez que Dirce não aparenta fazer associações com os motivos para que museus sejam detentores de objetos etnológicos. Entretanto, diante da minha descrente pergunta, sua enfática afirmativa, “sempre foi a nossa casa Kaingang e sempre será”, surge seu entendimento atual da relação casa-museu, pois “aqui é a nossa terra e estamos lutando e vamos continuar lutando sempre”.

Ao lado da terra, o museu surge associado ao valor afetivo dos objetos lá guardados “o museu sempre guardou nosso tesouro, ele tem nosso tesouro antigo, e vai continuar sempre guardando”. O imaginário surge na afirmação “nos meus pensamentos eu falo que aqui é nosso cofre”.

Ao final, surge sua filha, Lucilene de Melo, se dirige à mãe com palavras em Kaingang, retirando sua atenção da entrevista. A língua impossibilita minha compreensão sobre o assunto de que tratam. Em meio ao burburinho do barulho de pessoas em movimento de retirada daquele espaço, escolho uma última pergunta à Dirce, já arrependida de tê-la feito, pois sai do contexto da entrevista. Dirce, dividida entre vozes, responde outra resposta, na qual fala da terra, reforçando essa referência como um aspecto importante da cultura. A ocupação Kaingang na TI Vanuíre, em terras tupãenses, fez com que Josué os convidasse para fazer a abertura da sua exposição⁶⁸ no museu. Como Josué vem de um grupo de fora, de Nonoai (RS), para fazer uma exposição no museu de Tupã, ele convidou o grupo Kaingang da TI Vanuíre para fazer a abertura, “porque nós somos os donos da terra”.

Os eventos na praça da cidade e ocorrem há muitos anos, tal como a Semana do Índio de Tupã, que está em sua quadragésima segunda edição⁶⁹, na qual grupos indígenas são convidados, participando com seu artesanato e com apresentações culturais. Segundo Cury (no prelo), isso ocorre a partir de 1980, por iniciativa do Museu Índia Vanuíre. Por acontecerem em local público, fora do museu, na Praça da

⁶⁸ Trata-se de “Kanhgág – Arte, cultura material e imaterial”.

⁶⁹ No ano de 2014.

Bandeira, coração da cidade, esses eventos têm muito a dizer sobre a relação que se dá entre o morador da cidade e o indígena, também na perspectiva de que o museu contribui para ela, no momento em que funciona como um dos agentes que estruturam essa relação, como responsável pela produção do evento.

A cidade é o lugar onde o museu comunicativo gostaria de estar, emissor misturado no cotidiano de seu público. O museu como produtor cultural, longe de seu acervo, está de outra forma presente nos eventos que acontecem na praça, representando culturas com recursos que lhes estão possíveis fora do espaço expositivo, porém junto aos indígenas. As manifestações intangíveis dos indígenas são representações de sua produção imaterial.

No palco da praça, em formato de anfiteatro, grupos indígenas tentam ocupar o espaço vazio da sua arquitetura edificada. As apresentações ocorrem na Praça da Bandeira, que se localiza no centro de ruas nomeadas com etnônimos indígenas, proximamente à rua Caingang. Durante algum tempo, os indígenas não se assumiam como tais, o que limitava apresentações dessa natureza. Para as apresentações de dança participaram grupos Kaingang, Krenak. Hoje, o desejo de participação dos Terena pode ser indício de uma nova etapa na história da ocupação desse espaço, dessas terras.

Entre os eventos que ocorrem na praça, estão oficinas ministradas pelos Kaingang e Krenak. Os quiosques são em lona branca com suporte em metal. Os bancos são de plástico, onde se sentam os ouvintes. A mesma estrutura é utilizada na barraca de culinária indígena, onde são servidos o pacu assado na folha da banana, ou cozido com banana, o chá de amendoim e o mingau. Nos quiosques, são oferecidas oficinas de línguas indígenas, de confecção de zarabatana, de pintura corporal, de confecção de minioca, de técnicas de trançado, de confecção de adorno corporal, de artesanato, de dança, da história do povo Kaingang na TI Vanuíre.

Kaingang, Krenak e Terena exibem e fazem o comércio de seus artesanatos.

6.1.2.3 III Encontro Paulista Museus e Questões Indígenas (abr-mai, 2014) - Descrição analítica

A abertura da III edição do Encontro Paulista Museus e Questões Indígenas⁷⁰ teve início com a fala do Kujá⁷¹ Jorge Garcia, membro Kaingang de Nonoai (RS). Em se tratando da abertura de um encontro voltado ao diálogo, chamo atenção para o significado simbólico dessa escolha. Jorge Garcia estava junto à sua esposa, parteira e artesã cesteira, Maria Constante. Após a apresentação do Kujá, analisada a seguir, foram convidados para a mesa os representantes da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da Secretaria de Estado da Cultura, os da ACAM Portinari (organização social responsável pela gestão administrativa do MHPIV), os do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP e, finalmente, a gerente do Museu Índia Vanuíre.

O Kujá iniciou sua fala agradecendo “por terem gostado das minhas conversas⁷²” e prosseguiu contando sobre sua iniciação espiritual, pelo sogro, pai da parteira Maria Constante, sua esposa que também estava presente à mesa. O sogro lhe transmitiu poderes por rituais de iniciação, pelos quais “pegou o guia da onça”⁷³. Jorge tem 94 anos, muitos dos quais passou em dedicação ao seu autoaprendizado, na mata. Segundo ele, a mata ensina e traz soluções para os problemas indígenas. Dedicou sua vida a compreender as plantas e os remédios por ele gerados, e entende que “as plantas são muito importantes”. Ele e sua esposa trabalham com a produção de ervas. Sobre os animais, ele diz que a observação de como vivem gera referências importantes para o homem. Os passarinhos “também fazem reunião, também têm mestre, têm que conversar”. Hoje, o Kujá sabe falar com passarinhos, “com todos os bichinhos” e consegue entendê-los. Pelas suas palavras, entende-se que a manifestação da “sabedoria da mata” no ser humano é possível pela relação integrada do homem com a natureza, que provoca o entendimento de suas diversas manifestações, da “abelha, água, madeira, bichinhos, passarinho”.

Na sua fala também se manifesta a ideia da continuidade da vida, também encontrada nos depoimentos em audiovisual dos Kaingang da TI Vanuíre. A ideia de uma continuidade, expressa na capacidade de gerar vida, onde “a vida nunca deixa de andar, vai um vem outro”, reflete uma forma de pensar onde se valoriza a vida, e não as coisas.

⁷⁰ Realizado entre 29 de abril e 01 de maio de 2014.

⁷¹ Kujá é denominação dada ao líder espiritual de orientação voltada ao xamanismo Lê-se cuiã.

⁷² Jorge Garcia participou do II Encontro.

⁷³ Provavelmente referindo-se ao animal como sendo seu guia.

Conforme escrito sobre o Kujá no folheto do evento, Jorge Garcia participa de manifestações culturais. Sua fala mostra a sua necessidade, ou dever indígena, de mostrar para mais pessoas a cultura Kaingang, sendo importante “andar muito mais do que eu ando, porque nossa cultura está quase sumindo”. A mesma preocupação é notada na fala de sua esposa “nós estamos nos ajudando uns aos outros para alcançar mais daqui prá frente, passar para os filhos”, “fazer com os pesquisadores”. A referência aos pesquisadores é sempre muito positiva nos depoimentos indígenas, ainda que feitas de modo breve, e para um auditório repleto deles. Pesquisadores são considerados aliados importantes do momento cultural Kaingang.

Na etapa exploratória anterior, quando algumas brechas foram levantadas sobre aspectos contemporâneos da cultura indígena, uma delas dizia respeito à identidade, para a qual a globalização teria trazido uma noção ampliada do indígena, contextualizado em um grupo maior, identificáveis em diversos lugares do planeta, e para além de um povo específico. Ou seja, o surgimento de uma consciência integrada de sua condição histórica e cultural. Esse aspecto também foi explorado na pesquisa teórica, onde a existência de um sentimento compartilhado por todos os indígenas foi apresentada. A fala do Kujá é reveladora dessa tendência, que unifica todos os indígenas, quando o líder fala “qual a marca deles? não tem problema, somos todos indígenas”, e insere a condição indígena como traço comum a todos os povos, algo que se sobrepõe às especificidades de cada um, e que se define nas palavras “podemos dizer que *somos* indígenas”.

Sobre aspectos do lugar, relacionados ao território onde os ‘encontros’ acontecem, a sapiência do Kujá recai sobre a evidência simbólica de que “o nome da cidade é importante”. Entretanto, o motivo está em que o nome Tupã remete ao deus indígena Tupé (Tupã), e isso “mostra quem ocupou essa terra”. Claramente, a terra é referência primordial nas culturas indígenas, sendo uma problemática recorrente em vários outros momentos desse levantamento. Remeter à ocupação da região por indígenas no passado se revela como algo significativo para o momento presente. Ao mesmo tempo em que reconhece isso, suas palavras também buscam informar para os presentes do auditório sobre a história daquele lugar, as terras tupãenses ocupadas previamente pelos Kaingang.

No caderno com a programação do III Encontro Paulista Museus e Questões Indígenas, Josué Carvalho, membro Kaingang da TI Nonoai (RS), é apresentado como “doutorando em educação pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em memória social pela UniRio, publicitário, aluno pesquisador do Observatório de

Educação Escolar Indígena e especialista em comunicação estratégica e *branding*". Por ser indígena com formação ocidental também ocupa um lugar interessante para essa pesquisa, servindo como ponte entre as duas culturas, ou mesmo como porta voz dos Kaingang de Nonoai (RS), pois vai articulando o pensamento indígena, traduzindo-o para os não indígenas, ao mesmo tempo em que apresenta o contexto cultural atual Kaingang, permitindo aos profissionais de museus conhecerem melhor e se aproximarem das demandas atuais do grupo. Josué também é o elo de Nonoai (RS) com a TI Vanuíre, e desse contato surgem acontecimentos culturais importantes, como o batizado Kaingang da pequena Taiuane pelo Kujá, realizado durante a II Semana, dentro do Museu.

Josué é pesquisador no Centro de Referência Kaingang, iniciativa recente do MHPV, na direção de inserir problemáticas indígenas contemporâneas nas discussões do museu. Sua breve fala neste início de evento consiste em "poder falar e representar, de participar junto", porque é Kaingang e pesquisador do Centro de Referência Kaingang do Museu. Pelo lugar que ocupa, muito do que é expresso em sua fala está relacionado à problemática da representação indígena no museu. Josué também demonstra reverência ao Kujá e aos indígenas anciãos, possível de ser observado pelo processo de sua pesquisa para a exposição Kanhgág, sobre o que se percebe não só o respeito às hierarquias existentes no grupo, mas também o valor atribuído às memórias antigas para a construção do presente. "Pensar cultura indígena dentro de outro espaço precisou fazer o caminho de volta, de busca ao Kujá. Foi fundamental". Embora entenda que a "memória dos velhos" seja a "chave fundamental" para pensar a memória tradicional, a elaboração da exposição se preocupa em trazer "uma dinâmica pensada para o hoje", e nisso se inclui tanto os aspectos culturais quanto os recursos expográficos.

Avançando em questões próprias ao museu, Josué fala do desafio inerente ao uso do artefato na representação de uma cultura que "acontece na prática diária, conforme a vida acontece, o tempo todo". A limitação encontrada na exibição pura e simples do artefato, do objeto cultural estático, não é percebida como suficiente "para falar da vida do grupo", pois o artefato em si "não se sustenta sozinho" no espaço expositivo, "cada peça tem muita vida com o outro". Essas declarações abrem para uma questão mais ampla, recaindo sobre o próprio modelo tradicional de museu e das suas possibilidades de atendimento às demandas indígenas no presente.

Dentro do Centro de Referência Kaingang, Josué busca desenvolver três aspectos, que ele considera fundamentais para a sua atuação: conhecer o museu, atender os anciãos e conhecer o pensamento do não indígena.

Nas reflexões sobre “como representar o povo indígena dentro do museu”, Josué pensa o artefato indígena nas perspectivas tradicional e contemporânea, ou seja, suas preocupações passam por “não representar o indígena só com resquícios do passado, que remeta a um índio que não existe mais, mas sim o indígena em transição”. Essa “transformação precisa estar bem representada no espaço museal”. Evitando a ideia do índio fixo do passado, sua intenção passa por “quebrar a ideia do estático, trazer vida”. Sobre a problemática da representação do lugar indígena, “não estava preocupado em criar o espaço da aldeia, uma vez que isso é impossível”, por isso fez uso de outros recursos para isso. Suas intenções passam pela problemática da representação de manifestações culturais tecidas pelo movimento cotidiano.

Muito embora essa problemática da representação seja recorrente em muitas das reflexões ocorridas durante os dois ‘encontros’, ainda assim estar no museu é “um grito de liberdade para o indígena”, pois significa dizer “eu também sei e também posso, hoje, estar aqui”. Então, para Josué, participar da autorrepresentação é entendido como uma conquista, pois o Museu é um lugar que sempre permitiu uma participação dos indígenas, restrita ou em desequilíbrio com outras participações. Mais adiante, em outro depoimento, Josué explica que essa liberdade sentida pelo indígena é, na verdade, a ausência de medo. Sobre as contribuições do museu nesse processo, Josué vê avanço na iniciativa de inclusão participativa de grupos historicamente excluídos, pois “sai da ideia de representar o outro, para apresentar o outro, fazendo com que esse outro se represente”. Então, as ações do novo museu alteram e trazem novas possibilidades de expressão para a cultura indígena, pelo fato de “representar o Outro com o Outro”. O museu também é percebido como um espaço de presença política, onde o fato de se estar lá é, bem ou mal, percebido como simbolicamente importante, ou seja, o museu é reconhecido como um espaço de poder, algo que também se relaciona à noção de território. É importante a presença do artefato indígena no museu, ainda que isso seja reconhecido como insuficiente para representar a cultura. Corroborando com essa manifestação o repúdio do palestrante diante da relação recorrente que se faz hoje entre museu e turismo, “o museu como espaço turístico é um desrespeito ao Outro”. Assim, se percebe que o museu se transformou em um lugar de honra para os indígenas que sofreram de violência e apagamento cultural, não se admitindo usos do espaço percebidos como ‘menos

elevados', o que faz necessário às iniciativas turísticas "cuidado ao falar da vida dos outros que foram massacrados".

Josué reconhece o Kujá e os anciãos como os verdadeiros autores da exposição da qual é curador, assumindo papel de coautor.

Fica evidente em sua fala que existem fortes vínculos entre narrativa e visualidade. O modo indígena de contar histórias, pela tradição oral, se constitui em uma forma narrativa não só vinculada à oralidade, mas com forte relação com o lugar físico. A intensa, e ao mesmo tempo sutil, inserção da visualidade no cotidiano indígena é identificada em frases como "o indígena vê as práticas" e "o índio não sabe contar histórias longe da natureza". A essa última obviamente também se vincula a formação das suas memórias orais. Sobre a natureza, compreende-se melhor seu caráter na afirmação de que ela possui "os elementos visíveis na hora de narrar". É importante adotar como premissa a importância do aprendizado do olhar dentro da cultura tradicional indígena, onde "a imagem é mais importante que texto escrito". Aqui, novamente, a visualidade da imagem e a oralidade do texto. Imagens e vozes, visão e audição, são sentidos indígenas primordialmente estimulados pelo cotidiano da sua cultura.

Sobre o tema Memórias e Tradições Kaingang, proposto na programação do III Encontro, Dirce Jorge fala como líder do grupo de "resgate da cultura Kaingang", que ocorre em colaboração dos anciãos da comunidade, na rememoração de aspectos que, deliberadamente, não foram revelados durante o processo de pacificação, como forma de proteção às crianças e adolescentes. Dirce é idealizadora da escola alternativa Kaingang⁷⁴, e tem função de fazer o elo entre o passado e o futuro da cultura Kaingang, entre as memórias dos anciãos e sua transmissão às crianças da aldeia Vanuíre.

Ao falar de memórias e tradições Kaingang dentro do museu, Dirce manifesta que "o saber indígena está no fazer diário", revelando o movimento não apreensível apenas pelo objeto de museu, "o museu é um espaço de vida, não de artefato". Sua fala se assemelha à de Josué, colocando o contrassenso do objeto como único representante de cultura. Ao mesmo tempo em que enxerga a possibilidade de mudança no museu, reconhece que "há outros espaços de ocupação da cultura tradicional", como a escola alternativa. A escola alternativa é lugar de vida e tradição.

⁷⁴ Mais informações na análise descritiva dos registros em audiovisual, realizados na etapa exploratória.

A fala de Dirce é entrecortada por frases emblemáticas sobre o ponto de vista indígena na relação com o museu. Afirmações como “não existe museu dentro de aldeia” são, mais do que simples constatação, a revelação de uma filosofia de vida talvez muito distante da ideia ocidental de museu, baseada na conservação de objetos. O indígena não acumula e isso é um valor cultural, o indígena não conserva porque tem outra relação com os recursos naturais, distante da produção de riqueza material. A ação de conservar está mais próxima da preservação cultural, transmitida por gerações, pelas pessoas.

Dirce entende que a vivência cultural também é um processo de preservação, porém distante do modelo de museu acervo. Sobre a preservação do que é imaterial, questiona “como o museu vai preservar para passar adiante?”. Ao fazer aproximações entre cultura material, imaterial e preservação, fica claro o distanciamento existente entre as práticas do museu tradicional e as manifestações intangíveis, que ampliam o espaço da cultura indígena, “o museu não pode representar o que está do lado dele”, referindo-se ao que acontece na ação presente do cotidiano. Parece haver necessidade de um novo museu para as necessidades da cultura indígena.

Nas falas de encerramento do III Encontro Paulista contou com a participação de vários representantes habitantes de terras indígenas de Vanuíre (SP), Icatu (SP), Nonoai (RS), Sítio Fernandes (CE), Águas Belas (PE): e de diversas etnias, Kaingang, Krenak, Terena, Kanindé, Fulni-ô: Josué Carvalho, Gerson Damaceno, Adriano Cesar Rodrigues Campos, Valdenice Cardoso Vaiti, Dirce Jorge, Lucilene Melo, Lidiane Damaceno, Constantino Vaiti Jorge da Silva, Lucia Garcia, Suzenilson da Silva Santos e Wilke Torres de Melo. Percebem-se ideias recorrentes em seus discursos, o que pode ser revelador de homogeneidades compartilhadas pelos integrantes desses grupos em relação ao museu.

Chama atenção a forma como as cadeiras foram arrumadas pela produção do evento para esse debate. Dispostos em semicírculo, os indígenas iniciaram suas falas organizadamente e um a um.

Josué Carvalho (Kaingang). Sua experiência sobre o museu é de um “espaço aberto, porém não próprio”, se considerado que está fechado ao dia a dia Kaingang. Em um depoimento bastante pessoal, tentando deixar de lado o campo científico, “sem preocupação antropológica, arqueológica ou museológica”, para Josué significa que é importante sentir que “eu estou aqui, minhas memórias estão aqui”. Esse depoimento pode revelar o entendimento do museu pelos objetos que conserva. “Não ignoramos os antropólogos. É por conta desses registros que temos o registro de nossa cultura”.

O legado do museu faz um elo com o passado perdido. Sem retirar a necessidade de um novo museu para atender as demandas indígenas, ele parece ver o museu pelo que guardou da cultura material.

O imaginário sobre o indígena está cristalizado no passado, envelhecido e intacto. Josué cobra uma postura do museu em relação a isso. “O que o museu quer? Manter esse índio estático? Ou mostrá-lo pela sua luta, pelos processos pelos quais já passou?”. Na fala que problematiza a exotização do indígena, “fomos ao evento e nos caracterizamos de Kaingang com peruca e maquiagem: o olhar que o outro quer do índio. Fizemos uma exotização e fizemos sucesso”. A questão é: é isso o que esperamos do museu? A fala “representar o Outro como eu sou, e não como o branco quer me ver” expressa bem sua crítica sobre manifestações que ele julga contribuir para a construção do olhar subvertido sobre o indígena. Esse ponto de vista pode responder a opção pelo uso de roupas ocidentais pelo Kujá.

“Indígenas ou ocidentais?": os dois. O aprendizado tecnológico do indígena não descaracteriza os modos específicos de sua cultura. E mais, o indígena parece ter se apropriado melhor dos modos de representação ocidentais do que o inverso. O museu não é tradicional para o indígena, mas ele consegue dialogar com ele, “estamos aqui, prá mim está tranquilo”, mesmo que o museu tradicional não seja suficiente para representar uma cultura tradicional com a do indígena.

A Kaingang **Valdenice Cardoso Vaiti** entende que o museu tem dado oportunidade para o grupo “mostrar o que é hoje e como era”. Educadora que é, vê na escola o dever de “ajudar os professores a guardar tudo o que fazem” por documentação, projetos. Sua preocupação é fruto da conscientização pelas dificuldades existentes na busca do o passado de um povo desacostumado à prática de registro. Tal como a importância do retorno à oralidade, declarada das apresentações anteriores, Valdenice tem preocupação com o registro, como forma de proteger a herança cultural. Ela entende que a materialidade das coisas é importante para a transmissão da cultura pela escola estadual indígena.

A mensagem de **Constantino** é que se possa abranger outros povos da Alta Paulista no Centro de Referência Kaingang.

A Krenak **Lidiane Damaceno** traz a questão do território compartilhado com outros povos, sendo interessante entender “como isso se dá”, como possibilidade de tema para um próximo encontro. Também sugere a criação de mesas para falar das memórias e tradições dos Terena e dos Krenak, “que estão em Vanuíre desde 1940”.

O Fulni-ô **Wilke Torres de Melo** traz a diferença entre a lógica do pensamento acadêmico e o conhecimento indígena.

A Kaingang **Lucilene Melo** revela que “se viu” no evento, “desde os primeiros momentos percebi e vi que é nossa história”. E finaliza que “precisa parar e pensar no que foi feito aqui [durante o evento]”. A percepção de uma Kaingang sobre o evento é particularmente significativa para a pesquisa.

Para o Kanindé **Suzenilson da Silva Santos** “o seminário [referindo-se ao evento] é transformador de reflexões do museu em nossa comunidade e memória. O que é o museu?”. O encontro de todas as regiões do Brasil. “Como indígenas, nós temos que falar para nós próprios e não para não indígenas. [Isso] está na nossa forma de organização, de contarmos a nossa própria história por nós mesmos. Enquanto estivermos querendo articular com o não indígena estaremos sujeitos a eles”. Essa colocação é importantíssima, pois revela uma posição independente, a busca de autonomia cultural fora das estruturas ocidentais, a valorização do indígena pelo indígena, sem a necessidade de respaldo eterno à sua cultura. Isso daria origem a outro estudo sobre a relação do indígena com o museu, museu comunitário e as representações feitas por indígenas voltadas para indígenas.

A Kaingang **Dirce Jorge** diz que “queriam acabar com os Kaingang. A dor fez esquecer, só alguns costumes ficaram. Depois que a dor passou fomos buscar nossa cultura, nosso cântico. Mesmo os povos que tentaram acabar conosco, nós estamos aqui e vamos cantar e cantar”. Agradecemos muito ao museu e à equipe. Encontramos os parentes do sul, o Kujá. Agradecemos ao fortalecimento com nossos parentes do sul. Temos que lutar e mostrar que estamos aqui. Somos Kaingang e estamos aqui”.

Uma observação que pode ser reveladora dos novos significados do Museu para os indígenas recai sobre as apresentações culturais e o lugar onde se dão. Os Krenak, que durante a II Semana Internacional de Comemoração aos Povos Indígenas (2013) se apresentaram na Praça da Bandeira, e se articularam para que, no III Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus (2014), a apresentação ocorresse dentro do Museu. Os Terena, de quem as apresentações estavam programadas para ocorrer na praça, solicitaram, no correr do III Encontro Paulista (2014) maior proximidade com o Museu. Sua apresentação ocorreu na rua defronte à entrada do Museu. O desejo de maior proximidade física entre Museu e apresentações indígenas pode ser considerado algo simbolicamente significativo? O lugar oferecido aos

Kaingang, durante o batizado do II Encontro, teria influenciado grupos indígenas a também desejar estarem mais próximos ao Museu?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conceituação empreendida em torno da imagem como substituta do lugar traz de fundo uma discussão bastante presente no campo museológico. Pois o que se aplica à relação da imagem com o lugar, por analogia se aplica à relação da imagem com o objeto, pois pela sua materialidade também perpassam intagibilidades como ocorre com o lugar.

Fixado o patrimônio como uma das bases fundantes da museologia, surge necessário entender o papel do objeto para o campo, considerando que desde o *museion*, passando por toda a história, sempre houve uma relação entre museu e objeto que não pode ser deixada de lado, e que é alvo de discussões importantes. Como se dá a inserção do objeto no campo museológico?

O desenvolvimento do estudo da visualidade leva a associações entre objeto e espaço mais profundas do que se imaginou, pois a questão espacial se configura como algo intrinsecamente associado ao objeto: o caráter tridimensional do objeto prediz a necessidade da ocupação de um espaço, isto é, a existência do espaço é imprescindível para o objeto se realizar como entidade material. O objeto não cabe no plano, em uma parede. Evidentemente. Tão evidente que essa propriedade vem permanecendo esquecida, a relação visceral entre objeto e espaço. A exposição é o desenvolvimento das relações potenciais entre objeto e espaço ao longo dos séculos.

É pela via do espaço que o objeto encontra seu lugar no campo museológico, pois é nele que se oferece a projeção tridimensional de sua materialidade. O objeto se projeta no espaço expositivo como uma possibilidade formadora deste campo, como elemento fundante, junto ao patrimônio e à sociedade.

Objeto e espaço, além da tridimensionalidade que lhe é comum, apresentam propriedades imanentes que naturalmente colaboram para o processo de aprendizagem, algo então desde cedo associado ao museu, na sua função educadora. Como produto cultural, o objeto convoca no homem uma relação antropológica, não necessariamente associada somente ao produto da sua própria produção mas, no caso dos museus, relacionado à maravilha do testemunho comprovado da existência de outras culturas e civilizações. Também não se aproximaria dessa relação antropológica homem-objeto o mapeamento produzido a partir de Guarnieri? O espaço oferece atributos potencializadores na facilitação do acesso ao conhecimento empreendida pelo museu, oferecendo-se como condição subjacente ao processo educativo, como algo que potencializa a manifestação antropológica existente entre homem e objeto.

Conceber o espaço expositivo como elemento fundante do campo requer que seja considerado sob outra ótica, além da arquitetônica. Considerar a museologia fundamentada no espaço requer dar conta de metodologias que o insiram de modo pertinente no campo. Considerada a atualidade da cultura visual na sociedade contemporânea, considerar o espaço pelo caráter da visualidade que apresenta permite ao museu operar nos mesmos modos a partir dos quais opera o expectador. Esse caráter, oferecido pelo espaço contribui para a elaboração de pertinências visuais, adentrando-se no processo de elaboração de sentidos e de memorização das imagens mentais (espaços mentais), que se inserem no imaginário como elemento de articulação cognitiva.

A imagem que, diferente do objeto, cabe no plano, serve ao espaço expositivo como instrumento de dinamização da informação. Substituta do lugar, ela tem a propriedade de deslocá-lo para dentro do espaço expositivo, permitindo o acesso instantâneo às suas informações, assim permitindo ao museu operar no eixo temporal de fluxo informativo ao qual estamos acostumados. A imagem não é uma ameaça ao campo museológico porque não compete com ele na dimensão tridimensional do espaço, condicionado pela existência do objeto. Se, na sociedade contemporânea a virtualidade da imagem surge associada à ideia de desmaterialização do objeto, no campo museológico essa virtualidade funciona como ratificadora de suas propriedades, pela oposição que trava com a sua espacialidade.

O surgimento da categoria intangível do patrimônio, junto ao qual atua a museologia, surge na mesma tendência cultural de desmaterialização do objeto, ou melhor, da valorização social do intangível, o que faz alterar a lógica do intangível

como ampliação do tangível, passando a considerá-lo como sua premissa. Altera-se o ponto de partida pelo objeto, lugar agora ocupado pelo intangível que mais adiante se condensará em matéria. O intangível, esse sim, fonte de cultura e de produção material, de forma que o objeto cultural nunca será suficiente na representação de uma cultura, o que faz pensar na efetividade de seu único uso como linguagem da exposição. Nem toda atividade cultural se condensa em objeto, pois nem sempre se realiza pela materialidade. De certa forma um aspecto perturbador do campo, colocando em xeque a importância central do objeto para a museologia, isso se torna irrelevante quando se desloca a problemática do objeto para o campo espacial e antropológico, não mais necessariamente vinculando-o ao campo patrimonial.

Nesse sentido, a virtualidade da imagem é propriedade a ser destacada, pela flexibilidade que oferece às representações do intangível da oralidade, das danças, do conhecimento, do invisível. A virtualidade da imagem possibilita o registro do efêmero carregado de atuação humana, de emoção e ação. São as imagens as proponentes a transmitir os sentidos do lugar, associado-se às pertinências criadas pela visualidade espacial gerada na exposição. É o que dinamiza a ação museológica na disputa por territórios mentais dentro da sociedade, tornando a exposição capaz de fazer circular sentidos em esferas antes inalcançáveis pelos limites físicos impostos pelas distâncias.

Abordar o museu a partir da cultura da imagem requer problematizar a questão das representações. Por definição, representações ocorrem quando se dá o afastamento do campo perceptivo, sendo um modo de recuperar os registros sensoriais do ato perceptivo presenciado pelo homem. A ideia de representação se adequa perfeitamente ao campo imagético, considerado como registro da realidade vivenciada. Mas, estritamente ao objeto cultural dentro da exposição, ideia de representação não é adequada. Do objeto como testemunho cultural museal, retirado do círculo social ao qual pertence, em princípio não foi permitido o registro sensorial prévio em condições de uso, nem ao expectador e muitas vezes nem ao pesquisador, de forma que faz mais sentido falar em *apresentação* do objeto na exposição, referindo-lhe as pertinências culturais, do que em representação propriamente dita. Esse aspecto, aparentemente sem importância prática, ganha relevância conceitual quando associado ao museu inserido na cultura da imagem, pois é da impossibilidade de acesso ao objeto em seu ambiente original que o transforma, na exposição, em testemunho pleno de sentido simbólico, configurando-se como possibilidade de acesso ao distante, tal qual a imagem na era digital.

Neste ponto, voltamos à questão da relação antropológica que se trava sobre objeto do museu como um dos aspectos mais relevantes entre aqueles os oferecidos à sociedade.

Da perspectiva patrimonial, para o grupos que habitam o lugar cultural, a circulação de sentidos existenciais naturalmente passa por aspectos condensados na materialidade, pelo intangível que nela circula. A realização do lugar /território como realidade vivida conquista aspectos telúricos acessíveis somente aos sujeitos dessas culturas. Aí reside um desafio dos museus frente às culturas indígenas, a de garantir sua ocupação cultural em territórios mentais, muitas vezes lidando com o intangível e invisível do patrimônio indígena frente ao lugar. A representação do lugar pela imagem transfere sua potência para a exposição, e a articulação com o objeto musealizado permite a formação de imagens localizadas na dimensão mental. Territórios de imagem permitem maior superfície de contato com os sentidos intangíveis de modos de viver que perpassam o lugar cultural.

A linguagem visual é aspecto intercultural associado aos indígenas e à sociedade globalizada. A visualidade se apresenta como elemento cognitivo na atividade mental. Estabelecer relações entre as culturas global e indígena por meio de elementos visuais torna-se recurso estratégico cultural e educativo, contribuindo para o conhecimento e a aprendizagem em exposições indígenas, tanto por indígenas quanto por não indígenas, sendo essa uma prerrogativa que ganha destaque no âmbito de exposições realizadas em processo colaborativo, configurando-se em um campo ainda a ser explorado.

A relação do museu com a sociedade passa pelo entendimento de uma configuração complexa, na qual a possibilidade informacional e cognitiva pela imagem vai ganhando corpo e desenvolvendo aspectos que determinam a importância do desenvolvimento de novas pesquisas. Elemento presente no campo da comunicação e da cultura, a imagem vai oxigenando o imperativo semântico, símbolo de distinção social, dos grupos privilegiados. Reconhecer o museu pela visualidade que ele traz em si como herança diz respeito ao compromisso do profissional com a realização da função social do museu em sociedades como a nossa.

REFERÊNCIAS⁷⁵

- ALIVIZATOU, Marilena. **Intangible Heritage and the Museum: New Perspectives on Cultural Preservation**. London: Left Coast Press, 2012. 225 p. (Critical Cultural Heritage Series. v.8)
- APPADURAI, Arjun. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. 8 ed. London: University of Minnesota, 2008. 229 p.
- APPADURAI, Arjun. Aqui e agora: dimensões culturais da globalização. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa, n.28, p.195-220, out. 2000.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução Maria Lúcia Pereira. 4 ed. São Paulo: Papirus, 1994. 111 p.
- AUMONT, Jaques. **A imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 16 ed. São Paulo: Papirus, 2011. 331 p.
- BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHINOV, V.N. (org.). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8 ed. São Paulo: Hucitec, 1997. 196 p.
- BARTOLOME, Miguel Alberto. **As etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político**. Mana, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, abr. 2006. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132006000100002>>. Acesso em 20 set. 2014.
- BORGES, Gregório. **Compilação - uma sinopse Geográfica - Espaço, Território, Lugar, Paisagem, Região**. 2, set. 2009. Disponível em <<http://teracotidi.blogspot.com.br/2009/09/compilacao-uma-sinopse-geografica.html>>. Acesso em 30 jul. 2014.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Metodologia: Princípios Teóricos e Metodológicos**. Material didático utilizado em sala de aula em 13 ago. 2012. Programa de Pós-Graduação em Museologia – USP. São Paulo.
- CERAVOLO, Suely Moraes. Tecendo interfaces teóricas e metodológicas por sobre o conceito museologia: o exercício de uma tese. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos. (orgs.). **MAST Colloquia – Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas**. Rio de Janeiro: MAST, v. 11, 2009, p.7-24.
- CERAVOLO, Suely Moraes. Delineamentos para uma teoria da Museologia. **Anais do Museu Paulista**. v. 12. p.237-268, dez./jan. 2004.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: On vision and modernity in the Nineteenth Century**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 1992. Tradução Heloisa Barbuy. p. 1-25

⁷⁵ De acordo com o estilo ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras:Fapesp, 1997. 383p.

CURY, Marília Xavier. **Comunicação museológica**. Uma perspectiva teórica e metodológica da recepção. 2005. 366 p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. **Concepção e elaboração de exposições**. São Paulo: Annablume, 2006. 160 p.

_____. Museologia, Comunicação Museológica e Narrativa Indígena: a Experiência do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 1, n. 1, abr. 2012. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/museologia/article/view/6842/5514>>. Acesso em 16 abr. 2013.

_____.(no prelo).**Casos e acasos de um museu: um relato acerca do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre**. In: VASCONCELLOS, Camilo de Mello et al. Campinas: UNICAMP: NEPAL: LAP.

_____. Museologia e Conhecimento. Conhecimento Museológico. “**Revista Museologia & Interdisciplinaridade**”, Brasília, v.III, mai./jun. 2014.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993. 374 p.

DENIS, Michel. **Image et Cognition**. Paris: Presses Universitaires de France,1994. 284p.

DUARTE, Luis Fernando. Memória e reflexividade na cultura ocidental. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: FAPERJ: UNI-RIO: DP&A Editora, 2009. p. 305-316.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Memória social**. Tradução Telma Costa. 2 ed. Lisboa: Teorema, 1992. 279 p.

GUARNIERI, W. R. C. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do ICOM, 2010. v. 1. p. 203-210.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Leon Schaffter. 2 ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990. 222 p.

HUYSEN, Andreas. Escapando da Amnésia: o museu como cultura de massa. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 23, p 35-57, 1994.

ICOMOS. **Declaração de Québec**. Québec, 2008.

LARA FILHO, Durval. Museu, objeto e informação. **Transinformação**, Campinas, n. 21(2): p.163-169, mai./ago., 2009.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro de pensamento na era da informática**. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1993. 203 p.

LUCIANO, Gersem dos Santos. **O Índio Brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006. 224 p. (Coleção Educação para Todos, n. 12)

MARTÍN-BARBERO, Jesus. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUZA, Mauro Wilton (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 39-68.

_____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. 360 p.

MENSCH, Peter van. **O objeto de estudo da Museologia**. Tradução Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1994, 22 p. (Prétextos Museológicos, 1)

MISAN, Simona. Os museus históricos e pedagógicos do estado de São Paulo. **Anais do Museu Paulista**. v. 16. n.2. p.175-204, jul./dez. 2008.

ORTIZ, Renato. **Um outro território: ensaios sobre a mundialização**. 2 ed. São Paulo: Olho d'Água, 1996. 206p.

PENNA, Antonio Gomes. "Percepção e Realidade". 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1997. 183p.

PETERSON, M.P. Cognitive Issues in Cartographic Visualization. In (Eds.) MacEachren, A.M.&Taylor, D.R.F. **Visualization in modern cartography**. Oxford, United Kingdom: Elsevier Science Ltd. 1994. p.27-43.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

RODRIGUES, Robson. Possibilidades analíticas dos estudos etnoarqueológicos da produção tecnológica Kaingang no Oeste paulista. In: ENCONTRO PAULISTA QUESTÕES INDÍGENAS E MUSEUS, 1., 2012, Tupã. **Debates e Possibilidades**. Memórias. Organização Secretaria de Estado da Cultura, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, ACAM Portinari. Brodowski: Coleção Museu Aberto, 2012. p 199 – 205.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1986. 508 p.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 2008. 384 p.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. **Reflexões sobre a Nova Museologia**. Cadernos de Sociomuseologia n. 18, America do Norte, n. 18, jun. 2009. p.93-130. Disponível em <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/363/272>>. Acesso em 20 jun. 2014

SAHLINS, Marshall. **O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção** (parte I). Mana, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, abr. 1997. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131997000100002>> Acesso em 29 ago. 2013.

SCHEINER, Tereza Cristina. **Patrimônio, Museologia e Sociedades em transformação: reflexões sobre o museu inclusivo**. Conferência Magistral do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS – UNIRIO/MAST). Rio de Janeiro. 2010.

_____. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.- abr. 2012.

SILVERSTONE, Roger. The medium is the museum: on objects and logics in times and spaces. In: MILES, Roger; ZAVALA, Lauro (Ed.). **Towards the museum of the future: new European perspectives**. London: Routledge, 1994. p. 161-176.

TELES, Edson. **Ação política am Hannah Arendt**. São Paulo: Barcarolla: Discurso Editorial, 2013. 126 p. (Convite à Reflexão)

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. 119p.

UNESCO. **Conferência Geral**, 2013.

ANEXO 1 – Filmes das exposições analisadas (disponíveis na versão em CD)

Arquivo	Descrição
MOV 6718	Filme da exposição Kanhgág – Arte, cultura material e imaterial (banda esquerda)
MOV 6719	Filme da exposição Kanhgág – Arte, cultura material e imaterial (banda direita)
MOV 6723	Filme do módulo Bravos Kaingang. Tahap!