

Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia

Helena Janólio Freire de Andrada Ferreira

**Estudo de Recepção de Público da exposição “Resistência já! Fortalecimento e
união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”**

São Paulo

2021

Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia

Helena Janólio Freire de Andrada Ferreira

**Estudo de Recepção de Público da exposição “Resistência já!
Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani
Nhandewa e Terena”**

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia no Museu de Arqueologia e Etnologia 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 dos processos museológicos

Versão corrigida

A versão original encontra-se disponível na biblioteca do MAE-USP



São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação, MAE/USP, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Janólio Freire de Andrada Ferreira, Helena
Estudo de Recepção de Público da exposição
"Resistência já! Fortalecimento e união das
culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e
Terena" / Helena Janólio Freire de Andrada Ferreira;
orientador Marília Xavier Cury . -- São Paulo, 2021.
163 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Museologia) -- Museu de
Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo,
2021.

1. Estudo de Recepção. 2. Museologia Social. 3.
Comunicação museológica. 4. Exposições . 5.
Indigenização. I. , Marília Xavier Cury, orient. II.
Título.

Bibliotecária responsável:

Monica da Silva Amaral - CRB-8/7681

Nome: FERREIRA, Helena Janólio Freire de Andrada

Título da documentação: Estudo de Recepção de Público da exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”

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

Banca Examinadora

Prfª Drª: Marília Xavier Cury (orientadora)

Instituição: Museu de Arqueologia e Etnologia – Universidade de São Paulo

Profª Drª: María Marta Reca

Instituição: Museo de La Plata, Universidad Nacional de La Plata

Dr.: David William Apaecido Ribeiro

Instituição: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)

Aos povos indígenas do Brasil, em especial
aos Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena.

Agradecimentos

Em primeiro lugar agradeço aos Orixás que guiam meu ori (cabeça) pelos caminhos da vida, principalmente à Yemoja. Agradeço a todos os meus ancestrais, os honro, principalmente meus avós, in memoriam, José Carlos, Laura e Oswaldo.

Agradeço a minha família carnal por todo apoio e carinho. Meu pai Marcelo, minha mãe Marina que me deram a vida, cuidaram de mim com muito amor e me ensinaram que os valores da vida transcendem a matéria. Aos meus irmãos José Carlos e Ana Laura, meus guardiões e amigos amorosos. Agradeço minha avó Mariangela, sou afortunada por tê-la viva e presente em meu dia a dia. Aos meus cunhados Rangel e Camila que vieram somar a família e nos trazer mais alegrias, e aos meus sobrinhos João Lucas e Vitória nossas motivações diárias de viver.

Agradeço a minha família espiritual por toda troca e cuidado. Primeiramente a minha mãe de santo, Mãe Neide – Iyalorisa Oyamitan - por ter me recebido de braços abertos em sua casa de Oya, o Ile Egbe Awo Ase Iya Mesan Orun. Mãe Neide cuida do meu ori com todo amor e graças a ela meus caminhos se abriram com muita prosperidade, sua importância para a sociedade não pode ser mensurada, assim como minha gratidão por ela. Agradeço toda a egbe do Centro Cultural Orùnmilá, as sacerdotisas, filhas de Mãe Neide, Danielle (Iya Osuniwe), Paula (Iya Oyarinu) e Renata (Iya Sangoranti), pela dedicação e companheirismo à comunidade e, para mim, pelo exemplo, apoio e amizade. Agradeço aos meus irmãos de santo por tantas vivências em conjunto, diversão e aprendizado.

Agradeço aos meus amigos, que são como uma família, me apoiaram em cada etapa do mestrado e tiveram paciência com meus momentos de dedicação a pesquisa quando não pude estar tão próxima a eles. Paula Talib e Heloísa Soler, pela generosidade que transborda de seus corações, e possibilitaram que fora da casa de minha família eu pudesse construir um lar de muito amor. Também a Thaís Martins que chegou depois e trouxe com ela histórias divertidas que compartilhamos no mesmo lar e nos salvou dos dias cinzas da pandemia. Ao Rafael Itsuo, companheiro de Heloísa, que também dividi o mesmo lar em alguns momentos e se tornou um grande amigo e parte da família.

Aos meus amigos Leonardo Giovane e Luciana Birindelli, nos conhecemos na pós-graduação e dividimos a mesma orientadora. Agradeço as trocas na construção do mestrado e pela amizade que criamos no ambiente do Museu. Também a Monik Dafani Dantas, bolsista do

Programa Unificado de Bolsas (PUB) que foi a campo comigo na pré-pandemia Covid-19 e sou imensamente grata a sua parceria e colaboração.

Ao Fábio Machado, a pessoa que me ensina a enfrentar a vida com muita doçura, ao Júlio Ferreira, amigo de outras vidas que conheci graças ao trabalho com a museologia. Renato Araújo, mais um amigo trazido pelo interesse por museus, e a amizade se transformou em poesia. À Liliane Freitas e Paula Nonato, amigas de longa data, irmãs de santo, minha egbe, estiveram comigo durante as últimas semanas de escrita da dissertação proporcionando momentos de descanso sempre regados com alegrias e inspiração pela vida.

Agradeço aos indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena por tanta sabedoria, por serem resistência diante de tantos obstáculos sociais e nos encherem de esperança. Obrigada por nos darem novos direcionamentos para a museologia e revolucionar nossas práticas.

Por último, e não menos importante, agradeço a minha orientadora Prof^a Dr^a Marília Xavier Cury. Professora Marília não só me orientou nos afazeres da academia, como também me fez enxergar que há muita coragem em mim para sustentar minhas escolhas e, somente nós, nosso ori, é capaz de nos dar um bom destino. Quando todas as portas estavam fechadas no meio profissional a Prof^a Marília acreditou em mim.

“Paciência venceu remédio.”
(Mãe Neide)

RESUMO

A pesquisa tem como discussão central o estudo de recepção da exposição colaborativa e autonarrativa “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*” no MAE-USP. Inicialmente, são apresentadas informações obtidas com os curadores e gestores indígenas de seus próprios museus, sobre suas concepções de museu e expectativas sobre a exposição por meio de vídeos, artigos e entrevistas. Em seguida, a dissertação explana sobre as grandes transformações recentes dos museus etnográficos pelas áreas de museologia e antropologia. No que se refere ao público visitante da exposição, o modelo hipotético, ancorado no multimétodo, discute e propõe orientações para a pesquisa de recepção, seu recorte conceitual e as estratégias para a coleta de dados. Com bases teóricas na comunicação museológica, nos interessa saber como o visitante se apropria das mensagens museológicas, em face das expectativas indígenas. O conceito de indigenização aproximado da museologia social, alimentará a discussão, considerando a participação indígena no processo expográfico. Os resultados da pesquisa recaem sobre as expectativas indígenas, por um lado, e no outro o entendimento do protagonismo indígena a partir das vozes indígenas, a relação museologia e povos indígenas e, por fim, o desenvolver debate metodológico sobre o estudo de recepção e a exposição objeto desta pesquisa.

Palavras-chave: Estudo de recepção em museu. Exposição colaborativa. Participação indígena no museu. Comunicação museológica. Indigenização do museu.

ABSTRACT

The research has a central discussion the reception study of the collaborative exhibition and self-narrative "*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*" at MAE-USP. Initially, information obtained with indigenous curators, and managers of their own museums, about their museum conceptions and expectations about the exhibition through videos, articles and interviews. Regarding the visiting public of the exhibition, the hypothetical model, anchored in the multimethod, will raise guidelines for data collection. With theoretical bases in museological communication, we are interested in discovering how the visitor appropriates museum messages, in the face of indigenous expectations. The concept of indigenization related with social museology will sustain the discussion, considering the indigenous participation in the expographic process. The results of the research focus on indigenous expectations, on the one hand, and on the other the understanding of indigenous protagonism from indigenous voices, the relationship between museology and indigenous peoples and, finally, the development of methodological debate about the study of reception and the exhibition, that are the main object of this research.

Key-words: Reception study at museums. Collaborative exhibition. Indigenous participation at museums. Museology communication. Indigenization of museum.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Legenda da exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”.....	118
Figura 2- Legenda da exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”.....	131
Figura 3- Legenda da exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”.....	134
Figura 4- Mapa da exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”.....	136
Figura 5- Visita agendada com Cledinilson Marcolino e Josué Marcolino na exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”.....	138
Figura 6- Esquema da Profª Dr Alice Semedo dado em sala de aula.....	139
Figura 7- Atividade da disciplina IMU 5035 na exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”.....	141
Figura 8- Atividade da disciplina IMU 5035 na exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”.....	141

LISTA DE SIGLAS

MAE-USP – Museu de Arqueologia e Etnologia da USP

MIV - Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre

MOA – Museum of Anthropology

MN – Museu Nacional

USP – Universidade de São Paulo

T.I. – Terra Indígena

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	Erro! Indicador não definido.
CAPÍTULO 1 - MUSEUS E MUSEOLOGIA PELOS INDÍGENAS.....	31
1.1 As vozes dos protagonistas indígenas.....	31
1.2 Sobre museus e museologia: as vozes indígenas falam por si.....	36
CAPÍTULO 2 - MUSEOLOGIA, A PARTICIPAÇÃO INDÍGENA E A MUSEOLOGIA SOCIAL.....	77
2.1 Museologia e desenvolvimento social	77
2.2 As contribuições indígenas nas práticas museais - Uma museologia descolonizada	84
2.3 Comunicação museológica	105
CAPÍTULO 3- O ESTUDO DE RECEPÇÃO DE PÚBLICO: O CASO DA EXPOSIÇÃO “RESISTÊNCIA JÁ! FORTALECIMENTO E UNIÃO DAS CULTURAS INDÍGENAS KAINGANG, GUARANI NHANDÉWA, TERENA”	112
3.1 Os processos de formação da exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandéwa, Terena”.....	112
3.2 Estudo de Recepção de público: uma abordagem conceitual	122
3.3 Apresentação metodológica	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	157

INTRODUÇÃO

O interesse da presente dissertação de mestrado recai sobre uma proposta de estudo de recepção de público da exposição “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*” do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP). A dissertação tem como orientações os grupos indígenas e seus entendimentos sobre museus e museologia, particularmente os Kaingang residem na terra indígena (T.I.) Icatu (Brauna) e Vanuíre (Arco-Íris), os Guarani Nhandewa da Aldeia Nimuendaju, T.I. Araribá (Avaí) e os Terena da T.I. Icatu e da Aldeia Ekeruá, T.I. Araribá, terras localizadas no oeste paulista.

O MAE-USP é um museu universitário e foi criado em 11 de agosto de 1989, a partir da fusão dos acervos do Instituto de Pré-História, do antigo Museu de Arqueologia e Etnologia, dos segmentos de Arqueologia e Etnologia do Museu Paulista e do Acervo Plínio Ayrosa, do Departamento de Antropologia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

No MAE-USP e no InterMuseologias¹ a museologia está centrada na Comunicação Museológica, sub-área da Museologia e da teoria museológica, por isso parte da Museologia Geral. Tal discussão recai sobre a proposta tripartite do Icofom (CURY, 2014, p. 49-50):

No início da década de 1960, Z. Z. Stránský propôs um sistema da museologia baseado em uma historicidade, em aspectos práticos dos museus e na relação da museologia com outras disciplinas. Esse modelo foi rediscutido sucessivamente desde o encontro anual do ICOFOM de 1977. Em 1980 e 1981 o debate se intensificou e chegou-se a uma proposta tripartida - Museologia Geral, Museologia Especial e Museologia Aplicada. Geoffrey Lewis, W. Klauswitz e Sofka colaboraram com essa proposta (BURCAW, 1983, p.21 e RÚSSIO, 1983, p.125)⁴. Em 1983, o sistema de museologia foi o pano de fundo da temática central e fez-se uma revisão das discussões anteriores. Colaboraram grandemente com os debates e com o amadurecimento da proposta tripartida (Museologia Geral, Museologia Especial e Museologia Aplicada): George Ellis Burcaw (Moscou, USA), Peter van Mensch (Holanda) e Waldisa Rússio (Brasil) (ISS, 1983, p.21, , 83, 118, respectivamente).

A área da comunicação museológica, na intersecção com os estudos de recepção, sustenta as escolhas para esta pesquisa de mestrado – a preocupação da eficácia da comunicação museal e as preocupações com as interações dos públicos visitantes, tendo como pano de fundo a indigenização do museu, aqui entendida como os processos protagonizados pelos indígenas nos museus. A primeira escolha para definição do objeto de estudo da presente dissertação foi quanto à exposição “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*” no MAE-USP, trazida para a pesquisa devido ao

¹ InterMuseologias - Laboratório Interfaces entre Museologias - Comunicação, Mediação, Públicos e Recepção.

trabalho de colaboração de coordenação museológica que envolveu todos os setores do Museu, principalmente aqueles relacionados à curadoria técnica.

Importante sublinhar que tal ação só foi possível devido a pesquisa (relação indígenas e museus) com os grupos indígenas envolvidos se dar desde 2010 pela museóloga Prof^a Marília Xavier Cury. Nesse sentido, nos interessa construir caminhos que colaborem para o entendimento sobre como, na relação com os povos indígenas, os públicos visitantes de um museu se relacionam com os patrimônios indígenas musealizados. Para tal finalidade, os estudos de recepção tornam-se estratégias eficazes (CURY, 2009), ao se debruçar nos sentidos e significados que os visitantes constroem na visita à exposição.

Também a partir da comunicação museológica, a pesquisa se organiza no estudo de recepção direcionado às mediações culturais, aqui entendida como o lugar cultural dos visitantes da exposição *“Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”*.

Esta pesquisa não realizou por completo a coleta de dados para o estudo de recepção, no qual a pesquisador fosse realizar seu “campo empírico” na exposição ao observar os visitantes, pois a pandemia nos impôs um isolamento e o fechamento de instituições culturais e museais no estado de São Paulo a partir de 17 de março de 2020 por tempo indeterminado, o que perdurou até a data de entrega desta dissertação. Desse modo, a dissertação apresenta uma proposta para um estudo de recepção de público que sirva de orientação metodológica para os pesquisadores, mas sobretudo nos leva a reflexões sobre as relações entre indígenas e os públicos de museus, a considerar os grupos indígenas envolvidos no processo expográfico, suas autonarrativas presentes na exposição e as visões sociais sobre os indígenas.

O que se coloca em discussão é como lidar com problemas comunicacionais na relação com receptores, com inspiração em Lauro Zavala (2013). A dissertação apresenta reflexões propositivas, ou seja, reflexões sobre as causas dos problemas e um multimétodo (CURY, 2005b) para repensá-los, principalmente sobre a perspectiva da curadoria, no caso uma curadoria indígena e compartilhada com profissionais de uma instituição museal universitária. A dissertação baseia-se na concepção de curadoria de Ulpiano Bezerra de Meneses. Para o autor:

[...] curadoria é o ciclo completo de atividades relativas ao acervo, compreendendo a execução e/ou orientação científica das seguintes tarefas: formação e desenvolvimento de coleções, conservação física das coleções, o que implica soluções pertinentes de armazenamento e eventuais medidas de manutenção e restauração;

estudo científico e documentação; comunicação e informação, que deve abranger de forma mais aberta possível, todos os tipos de acesso, apresentação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos, para fins científicos, de formação profissional ou de caráter educacional genérico e cultural (exposições permanentes (sic) e temporárias, publicações, reproduções, experiências pedagógicas, etc.). (USP, 1986)

Estão sob a guarda do MAE-USP objetos patrimoniais dos grupos indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena coletados no passado onde ainda vivem os grupos, fato que motivou o Museu a realizar tal exposição, dando retorno aos indígenas sobre aquilo que é deles e que está sob a guarda de um museu. O encontro dos indígenas com os objetos de suas culturas produzidos pelos seus antepassados, promoveu novas interpretações sobre as coleções, agora pelo próprios herdeiros culturais, o que coloca os indígenas como curadores (CURY, 2020a). Tanto os especialistas do Museu envolvidos no processo expográfico quanto os indígenas são considerados na dissertação como curadores.

Em 2016 o MAE-USP tomou a decisão de colocar em sua programação uma exposição com os grupos indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena e, durante dois anos, os indígenas e profissionais do Museu se dedicaram num processo de colaboração, com o objetivo de realizarem a exposição *“Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”*. Do trabalho colaborativo entre os três grupos indígenas houve a preocupação do MAE-USP com a participação dos indígenas no desenvolvimento da exposição, o retorno aos interessados ou mesmo o envolvimento deles no projeto de exposição (CURY, 2019b).

Os curadores da exposição *“Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”* são:

- Kaingang: da T.I. Icatu, Ronaldo Iaiati, Adriano Cesar Campos, Deolinda Pedro, Neusa Umbelino, Maria Rita Campos, Carlos Roberto Indubrasil, Rosimeire Iaiati Indubrasil, Adriana Victor Rodrigues Campos, Amauri Pedro, Ana Paula Victor Campos, Camila Vaiti Pereira da Silva, Luiz Henrique Indubrasil, Raphael Iaiati, Roberta Iaiati Indubrasil; da T.I. Vanuíre, Dirce Jorge Lipu Pereira, Susilene Elias de Melo, Ena Luisa de Campos, José da Silva Barbosa de Campos, Mariza Jorge, Itauany Larissa de Melo Marcolino, Ana Carolina Jorge, Joaquim Antônio Jorge, Kauê Lucas de Melo Deodato, Luiz Fernando Jorge, Paloma Jorge, Pedro Henrique de Melo Deodato.

- Guarani Nhandewa: Claudino Marcolino, Gleyser Alves Marcolino, Creiles Marcolino da Silva Nunes, Tiago de Oliveira, Alcício Honório, Claudinei de Lima, Carlos Eduardo Marcolino Honório, Carolini Carvalho Marcolino Honorio, Cledinilson Alves Marcolino,

Cleonice Marcolino dos Santos, Elber Cristiano da Silva, Gleidson Alves Marcolino, Jamile Marcolino, Jederson M. S. dos Santos, João Victor Pereira, Josias Marcolino, Josué Marcolino, Kessy Cristina Marcolino, Kethilin Cristina Marcolino, Larissa Marcolino da Silva, Lucas Honório Marcolino, Maria da Glória Marcolino, Natieli Honório Cruaia, Poliana Vilialba Cezar, Samuel de Oliveira Honório, Tiago de Oliveira, Vanderson Lourenço, Vanessa Cristina Feliciano e Weriquis Honório Marcolino.

- Terena: da Aldeia Ekeruá, T.I. Araribá – Jazone de Camillo, Ingracia Mendes, Alicia Lipu, Admilson Felix, David da Silva Pereira, Gerolino César, Afonso Lipu, Analu Lipu, Luzia Felix, Natalia Lipu da Silva, Vandrielle Daiane da Silva Pereira; da TI Icatu – Rodrigues Pedro, Candido Mariano Elias, Edilene Pedro, Licia Victor, Marcio Pedro, Ranulfo de Camillo; da T.I. Vanuíre – Ana Paula José, Marcio Lipu Pereira Jorge.

A Prof^a Dr^a Marília Xavier Cury, pesquisadora responsável da exposição no MAE-USP, é uma parceira² de mais de dez anos dos indígenas do oeste paulista, e conta (2019b) que para compor a exposição “O Olhar de Hercule Florence sobre os índios brasileiros” no Museu Índia Vanuíre, em 2016, ela selecionou um conjunto de objetos Kaingang guardados no MAE, emprestados para tal exposição. Após o encontro arquitetado dos Kaingang com os objetos, foi realizado uma etapa de requalificação de coleção, o que animou que o trabalho chegasse aos outros grupos indígenas da região, para conhecerem os objetos de seus antepassados. E, tal ocorrido, foi mais um motivo para o MAE-USP estendesse, com a coordenação da museóloga, um trabalho envolvendo além dos Kaingang (que conheceram uma pequena parte de seus patrimônios musealizados), os Guarani Nhandewa e Terena.

A princípio as coleções formadas pelo Museu Paulista, entre fins do século XIX e 1947, que envolvem a T.I. Araribá, Icatu e Vanuíre estavam integradas ao projeto expositivo, pelo envolvimento dos grupos indígenas e as localidades de coleta e de moradia atual dos Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena. Uma demanda do projeto era informar que o MAE-USP tem sob sua guarda objetos dos grupos indígenas do oeste paulista e, ao mesmo tempo, os indígenas assumirem seu espaço de voz a suas histórias por meio de um processo expográfico e educacional (CURY, 2019b). Atender as reivindicações indígenas era um importante objetivo do projeto, sobre esse e outros objetivos Cury (Ibidem, p. 326) nos diz:

promover o trabalho direto com os indígenas e atender antigas reivindicações deles quanto ao retorno dos pesquisadores que atuaram nas aldeias, à divulgação de informações sobre como vivem hoje, desconstruindo visões que os colocam no

² Parceria é uma expressão usada pelos indígenas para indicar os não indígenas que os apoiam em seus projetos e luta por direitos.

passado, além da motivação que eles têm como pesquisadores das suas próprias culturas e da profunda necessidade de se manifestarem por si, não aceitando que falem por eles, mesmo em museus.

Houve três aberturas de exposição, uma para cada grupo indígena na sequência que segue o título da exposição: Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena, e após as aberturas se deu início as visitas espontâneas e agendadas. Das agendadas os públicos puderam ser recebidos por indígenas de cada grupo, que trabalhavam na exposição explorando as narrativas nela apresentadas, enriquecidas com a oralidade e emoções. Todo mês o Museu recebia, até o início da pandemia do coronavírus, uma dupla de indígena, na sequência Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena, dupla escolhida por eles, e cada dupla atuavam na área da exposição da qual faziam parte.

No que concerne a visita de exposições e a recepção o desafio se dá em colocar a recepção em museus “como ponto pelo qual se estude e estruture os processos comunicacionais, que influencie determinantemente o saber fazer museal gerado pelo saber do receptor” (CURY, 2019b, p. 319). Portanto, a escolha da abordagem de pesquisa parte do princípio do estudo de recepção, ou seja, das formas de usos do público do museu e suas interações com a exposição e ações de educação.

A pesquisa de mestrado recorre ao estudo de recepção de público da exposição “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa, Terena*”. Esta dissertação de mestrado elabora uma proposta de pesquisa que preserva o objetivo de compreender a exposição pelo ângulo de visão do público que circula pelo espaço expográfico e pelas narrativas lá colocadas, reelaborando a narrativa pelas escolhas que faz espontaneamente. Nos estudos de recepção de público, compreende-se que o visitante não é um papel em branco, ele entra na exposição trazendo consigo seus referenciais de conhecimento e de vida, o que orienta a interpretação da exposição. Esses referenciais em confronto com as autonarrativas indígenas na exposição é de grande interesse desta pesquisa.

Na exposição os indígenas se valorizam, mas também estabelecem diálogos com os não indígenas com os quais formam a mesma sociedade, a brasileira. Temos em vista a recepção de uma exposição, buscamos novas respostas para novas perguntas em formulações, considerando novos questionamentos que um museu e uma exposição podem trazer. O que pensam, sentem, se interessam ou não, os públicos que visitam a exposição “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*”? Sejam eles indígenas ou não indígenas, o que muda, se é que muda algo nas suas visões e interpretações?

Essas perguntas guiam nossas reflexões para a realização da proposta metodológica. O que os museus são capazes de concentrar em termos de realidades empírica é a base desta pesquisa, que foi redimensionada, dada nova realidade que se apresenta pela pandemia do coronavírus, tornou-se assim uma proposta metodológica de estudo de recepção, tendo o protagonismo indígena no museu e na exposição como problemática central.

Com base na área da comunicação museológica e nos estudos de recepção de público, que colaboram com o objetivo de tornar o museu um espaço reflexivo de práticas institucionais, há no museu um ambiente de múltiplas possibilidades para a comunicação nos museus, onde podemos realizar trocas interpessoais, um arcabouço para o conhecimento que deve ser não apenas informado, mas construído de forma crítica (FARIA, 2000). Sendo assim, com base em Cury (2005b) afirmamos que a comunicação museológica se efetiva quando o discurso do museu é incorporado pelo visitante e integrado ao seu cotidiano, de maneira que, se cria um novo discurso.

Os discursos criados pelos públicos irão influenciar a comunicação no museu que realizará novos discursos incorporados pelo visitante, cria-se um ciclo (CURY, 2005b). As práticas da comunicação são consideradas na dimensão perceptiva, cognitiva, afetiva, relacional e com base na intencionalidade do emissor, e busca a produção de significados e sentidos pelo receptor. Portanto, estudos de comunicação “atuam no confronto entre a intenção do emissor e as respostas do receptor, entre os discursos do meio e o da audiência” (Idem, 2015, p. 6). No entanto, os significados frutos da relação visitante/museu são investigados pelo estudo de recepção de público, o que se pretende é pensar a comunicação em museus a partir da recepção, e não como uma etapa dela (última ou fim), mas de forma integrada, ou seja, pensar nas condições de produção/veiculação de exposição/recepção (CURY, 2019b).

Nesta dissertação é importante considerar que no rol de intenções do emissor estão as perspectivas indígenas e seu protagonismo, assim como o investimento do MAE-USP na ação de colaboração.

O Estudos Culturais, em inglês conhecida como Cultural Studies, surgiram na Grã-Bretanha nos anos de 1950 e 1960 (CURY, 2015). A pesquisa de recepção se originou inicialmente nos Estudos Culturais (Cultural Studies), porém o estudo de recepção da América Latina construiu caminhos próprios, embora tenha partido deles. Na América Latina, na década de 1980, surge a moderna tradição latino-americana no contrafluxo das tendências funcionalistas, semióticas e frankfurtianas (Ibidem, 2015).

Outro conceito conhecido no campo da comunicação é a “teoria das mediações”, que é objeto de construção de pesquisadores como, Jesus Martín-Barbero, Nestor García Canclini e Stuart Hall. “A comunicação é situada num campo de forças sociais que envolve as práticas de significação” (CURY, 2015, p. 6). A recepção para a teoria das mediações é um lugar privilegiado e está na confluência e diálogo entre os estudos de comunicação no cotidiano, como lugar metodológico, e a recepção (CURY, 2019b).

A pesquisa de recepção e a comunicação são dois campos que se relacionam, mas não se confundem, não são a mesma coisa (Ibidem, 2015). A pesquisa ou estudos de recepção de público é um campo novo e está centrada nas formas como o receptor interage com os meios (CURY, 2015), “os estudos dessa corrente problematizaram a recepção e o receptor é situado no contexto cultural de circulação das mensagens” (Ibidem, 2015, p. 6). O estudo de recepção trouxe novas direções sobre a cultura dentro do museu, pois compreende que “a instituição faz parte da dinâmica cultural e o distanciamento se dá pela práxis, ora mais voltada ao objeto museológico, ora voltada para a gestão do museu” (CURY, 2015, p. 6). Ou seja, a pesquisa de recepção compreende que as mediações culturais acontecem no cotidiano e as pessoas são agentes do processo cultural, pois as mediações culturais estão no processo de comunicação e o receptor como seu representante (Ibidem, 2015).

Nas últimas décadas vimos os museus colocarem o público como ator central no processo de comunicação, esta instituição entendeu que é sua responsabilidade pesquisar as suas audiências no intuito de seus resultados influenciarem na produção de exposições e outras atividades de comunicação, visando a participação pela aproximação com os meios culturais de seus visitantes. Um dos desafios dos museus na contemporaneidade, no que diz respeito à comunicação museológica, é aproximar a narrativa materializada na expografia ao cotidiano dos públicos, por isso esta pesquisa debruça-se sobre os estudos de recepção para também contribuir com as reflexões museológicas frente aos desafios atuais.

Independente do capital cultural do visitante, a interpretação das exposições se faz a partir do seu cotidiano, deslocando os meios (exposições) para as mediações culturais (o cotidiano) como centro de atenção dos estudos em comunicação, conforme proposto por Jesús Martín-Barbero. “A recepção é um processo mediado pelo cotidiano dessas pessoas, e quando elas chegam ao museu esse processo já se iniciou” (CURY, 2005b, p. 24), o que reforça a ideia de que recepção é um processo que antecede e sucede a visita ao museu, mas tem na exposição um momento particular que queremos entender nas formas de apropriação.

A comunicação é um dos tripés do museu, com a pesquisa e a salvaguarda. A qualidade comunicacional impulsiona o museu a gerar reflexões, ampliar agenda, partilhar informação, provocar inquietações, a comunicação só ocorre quando o visitante incorpora o discurso do museu e, a partir dele, cria novos discursos que se difundem no cotidiano (CURY, 2017b; CURY, 2005b), mediante os sentidos reconhecidos ou atribuídos e as escolhas feitas pelo receptor. Comunicação é encontro, troca e negociação do significado da mensagem museológica entre os agentes - profissionais de museus e públicos. A comunicação é um processo que implica em, antes de tudo, trazer o público para dentro do museu, e principalmente, “como elemento da sinergia do sistema que o museu é” (Idem, 2013, p. 17). A comunicação não se restringe como fim, como última etapa, do processo curatorial, na dinâmica da cultura material ela possibilita a participação dos sujeitos do museu - profissionais e público - (CURY, 2013).

Tornar a instituição museal e a museologia um apoio às mais diversas segmentações da sociedade direciona o interesse dessa pesquisa a conhecer a indigenização nos museus. Sobre indigenização podemos entendê-la em dois contextos: o primeiro ocorre quando os indígenas realizam trabalhos colaborativos com instituições museais não indígenas, e esse trabalho pode acontecer em diferentes níveis de aprofundamento, e o segundo quando os indígenas constroem seus próprios museus. Quando os museus indígenas acionam transformações no pensar e no fazer de museus e de museologia, de forma geral. Para Roca (2015a, p. 142) a indigenização é “[...] o reconhecimento do seu direito soberano à autorrepresentação, à propriedade e à administração dos seus próprios saberes e tradições, exercendo, portanto, seu direito à identidade, a terra, ao passado, à história e à memória”, e ela deve ser ativada pelas agências indígenas nos processos museológicos.

Os museus vêm se instrumentalizando com diversas ações para descolonizar suas práticas (CURY, 2017a). A museologia registrou em vários momentos uma visão hegemônica colonialista que faz parte do *modus operandi* das instituições ainda presas a interesses hegemônicos. Uma das ações mais conhecidas para a descolonização é a (re)qualificação das coleções por meio da inserção indígena nos processos museais. No direito à participação das segmentações sociais nos processos de musealização, o museu pela requalificação das coleções, com a contribuição da museologia e da antropologia, novos métodos são desenvolvidos, como: ações colaborativas, curadorias compartilhadas, repatriamento (virtual) de coleções, polissemia e autorrepresentação no espaço museal, entre outras formas de apropriação pelos indígenas da ideia e dos museu (Ibidem, 2017a).

Precisamos de maiores esforços para a descolonização do pensamento museológico e da práxis museal, ou seja, a museografia, para tratar das visões indígenas de maneira menos centralizada (CURY, 2019b). Descolonizar é permitir que o museu se transforme em espaços de afirmação dos direitos políticos e culturais dos povos indígenas e dinamizar as práticas museológicas por um caminho de processos colaborativos. Há uma dívida histórica e emergente a ser retratada. Para tanto, Pacheco de Oliveira e Santos (2019a, p. 397) desenvolvem o conceito de ‘ilusão museal’:

ou seja, que a partir de um conjunto de objetos e imagens especificamente remetidos ao distante e obtidos por múltiplas formas no passado, os museus passam a falar sobre pessoas e coletividades vivas, assim como a produzir certezas e argumentos que sutilmente aderem sobre questões políticas e contemporâneas.

A crítica se volta ao museu ter como objetivo o fascínio e deslumbramento do visitante, pois buscar a atenção do público para lhes proporcionar apenas um lazer/diversão, em competição aos estímulos externos das instituições de acervo, resultarão em jogos de significados e práticas (PACHECO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019a). Por exemplo, se representarmos os indígenas (coletividades vivas) por objetos e imagens distantes, como referências de um passado, ora saudosista ora trágico, não nos libertaremos da visão de serem esses povos colonizados e tutelados. Persistir nesse discurso é um erro, pois através dele se obtêm certezas e argumentos estáticos de temas políticos contemporâneos.

Sally Price, apoiada por Trouillot (1995 apud³ PRICE 2016) nos apresenta a ideia de “higienização”, ou seja, mecanismos para minimizar certos eventos que não podem ser apagados pela sua importância, de forma a servir a questão do consumo público, o que resulta também em silenciar narrativas indesejáveis e criar alternativas para elas que contribuem com mensagens positivas. Price (2016) prossegue com o conceito de “warm fuzzies” – sem tradução – significa uma sensação gratificante de ver algo maravilhoso, que traga bem-estar que promove entusiasmo no público, e evita qualquer coisa desagradável, como pilhagens e violência colonial, do qual se tira da vista do público.

O museu é um lugar de objetos, característica de sua identidade única e inconfundível, mas a ideia de museu não se encerra por aí (CURY, 2017b). Apesar da origem do museu surgir no colecionismo (SANTANA, 2016), os museus não se resumem em coleções que reúnem objetos. Ao contrário, os objetos costumam trazer subjetividade daqueles que os produziram e

³ TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995.

os usaram, como conta Prof^a Dr^a Fabíola Andréa Silva (2016, p. 72) na experiência de curadoria colaborativa com os Asurini no Xingu:

quando as populações indígenas interagem com os objetos de coleções particulares ou depositadas em museus, elas dão vida a esses objetos, pois a partir deles são lembradas e revividas histórias, mitos, acontecimentos, pessoas, canções, performances rituais etc.

Tendo em vista o desenvolvimento de processos museológicos protagonizados por indígenas no âmbito nacional e internacional, o discurso colonialista é confrontado, pois com a descoberta e conquista do museu pelos povos indígenas, estes desenvolvem seus processos museológicos atribuindo-lhes sentidos próprios. A indigenização é mais efetiva quanto maior a cooperação, essa por sua vez ocorre pela participação indígena e colaboração como forma de intervenção nos museus. Para Cury (2019b, p. 322) “a comunicação envolve a disseminação de sentidos e as ressignificações em meios culturais, como é o museu”, portanto a indigenização dos museus pode ser reconhecida pela eficácia comunicacional alcançada.

O trabalho colaborativo surge nesse contexto como estratégia para que os museus passem a inserir os indígenas em suas ações com metodologias que promovam o protagonismo e a coaprendizagem entre indígenas e profissionais de museus. Trabalho colaborativo é efetivo quando beneficia ambas as partes envolvidas no processo, no caso dos indígenas é importante uma quantidade significativa deles nos projetos, principalmente dos mais velhos (ROCA, 2015b). Sob a ótica da retórica dialógica, Roca (2015b, p. 121) diz “quando aponta que a colaboração é uma prática que vai além da parceria, e da igualdade; ela implica também autodeterminação e autorrepresentação, isto é, soberania”. Não é sobre “dar voz”, mas de criar um intercâmbio de conhecimentos onde se formam múltiplos pontos de vista, a curadoria aí faz o papel de dar suporte à comunidade perceber a própria visão (Ibidem, 2015b).

Por fim, das alternativas metodológicas de produção de exposição, destacamos que os papéis e participações são distintas entre: o autocrático, método do qual o curador é a figura central; o em equipe, método que reúne diferentes profissionais para tratar da experiência patrimonial do público com a exposição museológica; e o cooperativo, método do qual a equipe de representantes de certa cultura passa a compor a equipe do museu, este último tem sido a escolha das instituições que buscam se transferir ao modelo emergente de museu (CURY, 2012).

O objetivo geral desta pesquisa de mestrado é contribuir com o entendimento da indigenização de museus. Compreende-se que os assuntos aqui tratados quanto à participação

indígena estão dentro do amplo e complexo assunto “indigenização”. A indigenização como debate dentro dos processos de descolonização em museus é relativamente recente, assim, a discussão se faz necessária, em se tratando do protagonismo indígena no processo. Nesse sentido, analisar o processo colaborativo em face da produção recente seria uma contribuição da pesquisa, pois para se entender a indigenização, precisamos averiguar seu alcance na recepção.

A pesquisa volta-se à elaboração de um modelo metodológico para uma pesquisa de recepção de público de uma exposição autonarrativa desenvolvida mediante o método da colaboração, chegando-se às narrativas indígenas contemporâneas, tendo como locus o MAE-USP. Na perspectiva da comunicação museológica indagamos:

- quais são as intenções dos indígenas na exposição, quais são suas questões atuais postas na exposição, por que é importante ser curador indígena em um museu, quais são as mensagens que querem passar pela exposição e o que os motivam à comunicação museal.

- quais são as intenções dos visitantes ao visitarem a exposição, o que buscam, o que pensam sobre as causas indígenas atuais, o que sabem sobre o cotidiano indígena, quais suas concepções sobre as culturas indígenas.

Nesse sentido, os objetivos específicos têm em vista:

1- entender o protagonismo indígena a partir das vozes indígenas, o que buscam, suas lutas e conquistas, considerando a preservação das culturas tradicionais e o papel dos museus;

2- levantar questões da museologia sobre a relação dos museus com povos indígenas, considerando as transformações que a museologia vem trazendo para as práticas museais;

3- desenvolver uma discussão metodológica que fundamente o estudo de recepção de uma exposição com as particularidades propostas pela “*Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*”, aberta à visitação pública em março de 2019, mas que reabrirá após a abertura das instituições culturais após o controle sanitário que envolve a pandemia de coronavírus.

Uma vez que os trabalhos empíricos para coleta de dados na exposição com os públicos visitantes não são permitidos, a metodologia da pesquisa de mestrado concentra-se na bibliografia sobre experiências desenvolvidas por outros pesquisadores com participação indígena envolvendo museus, como temas e referências pertinentes como indigenização e colaboração.

Ao somar-se com a importância de assuntos que esta dissertação se insere, tão relevante é cooperar com as reflexões e inquietações acerca do conceito de indigenização de museus acionada pela colaboração. Ações de colaboração com indígenas são a chave dos movimentos de descolonização dos museus (SHANNON, 2015). Há exemplos de colaboração entre indígenas, pesquisadores e museus que servem de aprendizado para esta pesquisa. No Brasil temos como grande referência a formação do Museu Magüta, inaugurado em 1991, localizado em Benjamin Constant, Amazonas, que conta a história do povo Ticuna e a parceria com o Museu Nacional, em seu nome João Pacheco de Oliveira, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e também a artista visual Jussara Gruber .

Outra parceria entre as primeiras que aconteceram no Brasil foi a dos antropólogos Dominique Gallois, José Carlos Levinho e os índios Wajãpi em 2000 numa exposição sobre a cultura wajãpi, no Museu do Índio, e também a colaboração entre a antropóloga Lux Vidal e os povos do Oiapoque numa exposição no Museu do Índio, em 2007, e também a parceira de Vidal com os povos do Oiapoque, culminou com a criação do Museu Kuahi, em 2007, e tantas outras experiências no Brasil (CURY, 2017a). Por meio de Andrea Roca, professora da University of British Columbia (UBC), conhecemos o trabalho colaborativo do povo Musqueam com o Museu de Antropologia do UBC, e também uma série de ações sucessivas de trabalhos colaborativos entre a museóloga Marília Xavier Cury e os grupos do oeste paulista, Kaingang e Krenak, iniciados em 2010 com a exposição “Tupã plural” e do módulo expositivo “A aldeia indígena Vanuíre”, dividido em “Bravos Kaingang. Tahap!” e “Os Borun do Watu. Ererre!”, entre outras ações dessa professora com os povos indígenas do oeste paulista, a acrescentar os Guarani Nhandewa e os Terena (Idem, 2016).

Entendemos que a indigenização é complexa, ela envolve a luta indígena por direitos sociais. Para além da salvaguarda da memória e dos objetos, os indígenas visam no museu um espaço político e de transmissão cultural, pois tomada de consciência dos museus pode ser resultado do movimento indígena de preservação cultural e (re)afirmação de identidades. São questões pertinentes ao projeto museológico indígena a relação entre cultura material, identidade e memória, o processo de seleção dos objetos e a sua musealização tem relação à uma ação política, porque se dá pela construção social do pertencimento. Pelos museus os povos indígenas afirmam suas histórias, suas culturas e seu direito aos territórios, o que ocorre em outras esferas sociais e o museu possibilitou outra oportunidade desses povos resistirem e se fortalecerem diante das injustiças sociais que presenciam no país.

Como dissemos, o trabalho colaborativo pode ocorrer em diferentes níveis de profundidade no relacionamento entre pesquisadores, museus e indígenas. Ele pode acontecer na requalificação das coleções, acesso ao acervo, formação e documentação de acervo, exposições, elaboração de produtos e ação educativa e na construção de um museu (RUSSI; ABREU, 2019, CURY, 2019b), e pode envolver diferentes áreas do museu, como conservação, pesquisa, documentação, educativo, curadoria e gestão.

Assim como aconteceu entre Fabíola Andréa Silva (2015), professora do MAE-USP, e os Asurini do Xingu, da T.I. Koatieno. Foi uma arqueologia colaborativa, da qual os indígenas escolheram rever suas antigas aldeias e sugeriram um projeto de pesquisa que possibilitou aos jovens conhecerem a ocupação de suas terras e assumirem a responsabilidade sobre elas. Desse trabalho colaborativo, alguns objetos arqueológicos, como cerâmicas, foram encontrados e doados para o MAE-USP, e outros ficaram com seus donos na aldeia. Então, vimos que são muitas possibilidades de colaboração que envolvem diferentes áreas científicas e os museus, sejam eles tradicionais, como vimos nomeando, ou indígenas.

O eixo teórico estruturador da dissertação se organiza na comunicação museológica e no estudo de recepção que, aproximados, lidam com a teoria das mediações, por meio de uma exposição colaborativa realizada com curadores indígenas, com organização autorrepresentativa, destacando-se o protagonismo indígena e a indigenização em um museu universitário. Nesse sentido, a bibliografia revisada tratou das discussões museológicas que levaram os museus à posição de lugar de participação dialógica com distintos públicos e relacionados aos acervos coletados no passado.

Os museus etnográficos estão em atenção, sob as visões críticas da museologia, da antropologia e outras áreas sobre a histórica relação entre museu e povos indígenas. Como estratégia metodológica, para se colocar o protagonismo e a museologia social não somente na pauta, mas principalmente na construção da dissertação, a literatura indígenas, aqui valorizada como autonomia conquistada, será tratada com atenção, por isso as falas indígenas estão inicialmente colocadas. Mas, ainda, o desafio metodológico recai também sobre a apreensão, pela pesquisadora, da lógica, dos saberes e dos sentimentos indígenas, respeitando-se as suas falas e linguagem. Em outros termos, essa estratégia metodológica traz para a pesquisa o protagonismo por meio de outras visões de mundo no museu, expressas na exposição em análise. Reconhecemos na exposição uma boa oportunidade de averiguar a relação da sociedade com os povos indígenas, mediante o recorte estabelecido pelo museu.

O trabalho empírico como base para o estudo de recepção não será possível devido aos acontecimento mundial alastrado pela doença chamada popularmente de coronavírus. No começo do ano de 2020 a coleta de dados no ambiente do museu foi iniciada, porém pausada com o decreto do estado de São Paulo para o isolamento social iniciado no dia 17 de março. O planejamento do estado de São Paulo classifica as regiões conforme o número de leitos de UTI e enfermarias ocupados, portanto é variável por todo o estado e há fases que só funcionam estabelecimentos essenciais.

O MAE-USP, museu onde esta pesquisa é realizada, se encontra na cidade de São Paulo que teve o início de sua reabertura no dia primeiro de junho, no entanto, os museus não estavam na fase dos estabelecimentos essenciais. Todas as flexibilizações acontecem com restrições, apenas a última fase, a reabertura, acontece da maneira que era na pré pandemia. Contudo, a USP resolveu pela não abertura de suas unidades até o meio do ano de 2021, salvo exceções, porque as contaminações oscilam de semana em semana entre aumento e baixa, e as mortes no Brasil ultrapassam de 500 mil no fechamento desta pesquisa. Dessa forma, pela segurança, saúde e respeito a vida, os departamentos da USP se mantêm fechados até segunda ordem.

Antes da pandemia levamos em consideração para o estudo de recepção de público reflexões para a coleta de dados no ambiente da exposição: a observação do público, o tempo que o público permanece na exposição, o tempo que dedica a determinados aspectos, suas preferências e pontos de atenção, o percurso realizado e conexões que se dão a partir do caminhar e entrevistas com o visitante espontâneo. No que se refere a autorrepresentação indígena no MAE-USP, foram realizadas na pré pandemia participações em eventos no MAE-USP com os indígenas que participaram da curadoria da exposição para poder compreender a ótica do conceito de processos colaborativos, do qual serviu de base para a construção desse evento, mas também seus objetivos e suas expectativas quanto ao público visitante da exposição.

Antes do fechamento do MAE pela pandemia a pesquisadora já havia, inúmeras vezes, se debruçado em visitas a exposição *“Resistência já! Fortalecimento e união as culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”* com intuito de compreender as autorrepresentações postas no espaço físico e nos percursos possíveis. Pós pandemia a pesquisa se tornou uma proposta de estudo de recepção de público com base em investigar a descolonização do pensamento museológico. Essa proposta metodológica é fundamental para entender as construções dos discursos indígenas organizados como múltiplos circuitos de

visitação. No momento da pandemia que se prolonga até o final desta dissertação, foram consultadas publicações de autoria indígena.

A estrutura dos capítulos foi pensada por esta pesquisadora e a orientadora com muita atenção para que pudéssemos destacar o protagonismo indígena e suas autorrepresentações. Portanto, o primeiro capítulo, “Museus e Museologia pelos indígenas”, possui o subtítulo “As vozes dos protagonistas”, o leitor terá uma abordagem dos indígenas por eles mesmos, e o subtítulo é uma referência ao artigo de Andrea Roca “O retorno dos protagonistas: objetos, imagens, narrativas e experiências indígenas nos processos de indigenização dos museus na província da Colúmbia Britânica, Canadá”, publicação de 2019. Ter iniciado esta dissertação com uma seleção de pensamentos indígenas acerca de museus e museologia foi uma reverência à sabedoria indígena e as suas visões de mundo e museologia como ciência indispensável a humanidade. Consideramos que esta dissertação não poderia se iniciar de outra forma, pelo respeito profundo que dedicamos aos povos indígenas no Brasil, no estado de São Paulo e no oeste paulista.

Entre os curadores da exposição *“Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”*, alguns deles são autores indígenas. No capítulo 1 a pesquisadora referenciará a literatura dos autores indígenas que também foram curadores da exposição pesquisada. Dos curadores, em ordem alfabética:

- Admilson Felix, Terena, liderança indígena e cacique da dança.
- Analu Lipu Felix, professora da Escola Estadual Indígena da Aldeia Ekeruá e integra o grupo de dança Siputrena da cultura Terena.
- Candido Mariano Elias, Terena, pajé e líder da Dança Terena da Ema, cuida da roça até hoje, tirando o sustento da sua família.
- Cledinilson Alves Marcolino, nome indígena é Awá Mirindju, é assistente do pajé Gleyser Alves Marcolino, Professor na Escola Estadual Indígena Aldeia Nimuendaju da T.I. Araribá, Avaí-SP e integrante do grupo de apresentação cultural de canto e dança Mandu’á.
- Creiles Marcolino da Silva Nunes nome indígena é Kunhã Nimboatsádju é Vice-diretora da Escola Estadual Indígena Aldeia Nimuendaju, T.I. Araribá, Avaí, SP. Formada no curso Formação Intercultural de Professores Indígenas do Estado de São Paulo pela USP (Fispi/Licenciatura), é representante da Comissão Étnica Regional de Ensino (Bauru, SP) e integrante do grupo de apresentação cultural de canto e dança Mandu’á. Faz parte do Conselho Local de Saúde Indígena e da Comissão de Mulheres Indígenas da T.I. Araribá (Comip).

- Dirce Jorge Lipu Pereira é pajé (Kujã) e lidera o Grupo Cultural Kaingang da T.I. Vanuíre. Também é gestora e curadora do Museu Worikg. Além de curadora da exposição “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*” do MAE-USP, também é da exposição Bravos Kaingang. Tahap! do Museu Índia Vanuíre.

- Edilene Pedro é professora indígena na Escola Estadual Indígena Índia Maria Rosa desde 2012 e participa do grupo de dança Siputrena da Escola Indígena.

- Gerolino José César, liderança indígena, acompanha o cacique em decisões da Aldeia.

- Gleidson Alves Marcolino, nome indígena é Awá Rokdju. É assistente do pajé Gleyser Alves Marcolino, Professor na Escola Estadual Indígena Aldeia Nimuendaju da T.I. Araribá, Avaí, SP e integrante do grupo de apresentação cultural de canto e dança Mandu’á. É conselheiro do Conselho Estadual dos Povos Indígenas dos Estado de São Paulo. Casado com Dayane, pai de Wendel, Weuller e Wailla.

- Jazone de Camilo, Terena, tem 82 anos, sendo 34 de exercício de cacique na Aldeia Kopenoti e, desde 2002, na Aldeia Ekeruá. Gosta de plantar mandioca, milho e feijão para sua família.

- Itauany Larissa de Melo Marcolino, líder das crianças do Grupo Cultural Kaingang da T.I. Vanuíre.

- Márcio Lipu Pereira Jorge, indígena Terena, é exímio artesão e construtor de cabanas sagradas, toca flauta e participa das apresentações da dança Kipê com o grupo de Kopenoti. Cuida da roça de mandioca, feijão e outros alimentos.

- Márcio Pedro, É professor da Escola Estadual Indígena Índia Maria Rosa, na T.I. Icatu, e curador da Trilha Museu “Dois Povos, Uma Luta” na T.I. Icatu.

- Susilene Elias de Melo é assistente de pajé (Kujã), filha da kujã Dirce Jorge. Artesã, lidera o Grupo Cultural Kaingang da T.I. Vanuíre. É gestora e curadora do Museu Worikg.

- Tiago Oliveira, nome indígena é Awá Djopy’adju, era, à época da curadoria da exposição, Professor Coordenador Indígena (PCI) na Escola Estadual Indígena Aldeia Nimuendaju da T.I. Araribá, Avaí, SP. Mestre no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS-USP), integra o grupo de apresentação cultural de canto e dança Mandu’á. É representante da Comissão Étnica Regional de Ensino, Articulador do Fórum de Avaliação da

Educação Escolar Indígena do Estado de São Paulo (Fapisp) e Conselheiro Local de Saúde Indígena e Liderança.

No segundo capítulo da dissertação “Museologia, a participação indígena e a Museologia Social” versa sobre a abertura que a Museologia Social ofereceu para participação dos públicos. O desenvolvimento e atualização da museologia é um processo constante e impulsionado por demandas temporais, no caso da museologia social resultado de reivindicações e lutas de diversas populações, grupos e públicos que reclamavam por democratização da instituição museal. Neste capítulo o leitor se deparará com os conceitos de descolonização dos museus e colaboração que alimentam as atualizações sobre museologia, por meio de diversos autores da museologia e antropologia.

No terceiro capítulo “O estudo de recepção de público: o caso da exposição *“Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”*”, o leitor encontrará uma proposta de modelo metodológico à luz da indigenização do museu e da museologia social. Neste capítulo, está apresentado o que é o estudo de recepção, quais as possibilidades de executá-lo e como isso pode ocorrer, considerando que a exposição pesquisada é resultado de um processo de colaboração de um museu universitário com três grupos indígenas e alcançou seu objetivo de ser uma curadoria autonarrativa indígena. O capítulo visa a uma problematização, para discussão em face dos referenciais apresentados e do contexto institucional descrito.

CAPÍTULO 1 - MUSEUS E MUSEOLOGIA PELOS INDÍGENAS

1.1 As vozes dos protagonistas indígenas

Em meio a pandemia do coronavírus em 2020, fomos agraciados com o texto “*O amanhã não está a venda*” de Ailton Krenak (2020), aonde ele sabiamente questiona se com toda a dor causada pela doença Covid-19, as pessoas conseguiriam responder se somos de fato uma humanidade. O que seria uma humanidade é pauta que Ailton Krenak costuma levantar. Qual nosso entendimento acerca da humanidade?

Assistimos adultos que devastam o planeta e cavam “um fosso gigantesco de desigualdades entre povos e sociedade” (KRENAK, 2020, p. 6). As paisagens foram imprimidas numa visão de “platitude”, morros desaparecem com o tempo, pois a paisagem está a serviço da exploração de riquezas, é a espoliação da natureza (Idem, 2017, p. 4). O verde e amarelo como símbolo da identidade brasileira, e aqueles que não se identificam com o discurso por eles proferido são ameaçados a serem expulsos do Brasil. Para ser brasileiro, e também humano, existe um “caleidoscópio de critérios discricionário” que passam por gênero, raça, tamanho do nariz, altura, tipo de cabelo e cor de pele (KRENAK, 2017, p. 3).

Esse contexto é o que compreendemos por humanidade, um pensamento antropocêntrico que orientou e sustentou o processo de colonização das Américas. O pensamento ‘branco’ (KRENAK, 2017) ocupou as paisagens e se constituiu no projeto civilizatório, no de conquista e no projeto de consolidação de um tipo de sociedade. Os indígenas e os descendentes de africanos involuntariamente foram encaixados nesse tipo de sociedade (Ibidem, 2017). Para não desaparecer no meio das paisagens, “porque as paisagens constituídas são paisagens para nos fazer desaparecer” (KRENAK, 2017, p. 3), se faz necessário refletir as diferenças com mais intensidade.

Pela visão indígena, Krenak (2017) afirma que há parentes (assim os indígenas chamam uns aos outros, mesmo quando são de diferentes grupos), que se sentem fora do seu lugar, ou se sentem menor quando está fora da aldeia. E toda vez que se sentirem deslocados, irão questionar onde é o lugar deles e sofrerão por serem inferiorizados (KRENAK, 2017). Uma parte da sociedade lança nas ruas campanhas de acirramento do ódio contra indígenas e afrodescendentes, o verde e amarelo foi tomado para si como simbolismo que representaria o comum de uma identidade brasileira, e desde o processo de *impeachment* da ex-presidenta Dilma em 2016 tem servido como farda como simbologia de ideias conservadoras que apoiam

a exclusão social daqueles que não se assemelham ao ideal de branquitude, para Krenak (Ibidem, 2017, p. 5) aqueles “que não estão na mesma configuração do que eles entendem ser um cidadão, ser um brasileiro, onde é o lugar que nós podemos nos sentir em casa?”

Temos um exemplo de uma comunidade cindida da qual não são todos que compõe uma mesma identidade nacional, e alguns grupos vistos como sub-humanidade são relegados a miséria social e custam a sair dela, quando saem (KRENAK, 2020). Há grupos indígenas amazônicos que consideram animais e plantas como parte da humanidade (VIVEIROS DE CASTRO, 2015), se o conceito de humanidade se restringe a somente uma parcela da população, então nem os povos pretos e nem a natureza seriam dignas de respeito por serem humanidade, e rebelar é ser antirracista e se entregar a um pensamento descolonizador. Krenak, assim no diz (2017, p. 6):

Constituir uma nacionalidade não é suplantar as identidades e mascarar os nossos conflitos e as nossas diferenças. (...) mostrando ao Estado brasileiro que eles ainda têm pulso na vida das diferentes comunidades nesse país, que eles são capazes de se rebelar, que são capazes de reagir à pasmaceira que o pensamento dominante tenta impor a todos nós. (...) Mas, para muito além dessas listas, as nossas diferenças são o que constitui a potência verdadeira que vai nos dar a força de não permitir que o Estado ponha uma canga sobre todos nós e nos domestique a todos.

Novos paradigmas na produção do conhecimento se tornam emergente, pois “O tempo reclama novas epistemologias, visões para um mundo em vertigem” (KRENAK, 2017, p. 1). Não podemos usar a palavra ciência como uma coisa só, e não usar a palavra em sua totalidade representando apenas um pensamento hegemônico e historicamente colonialista. As universidades são parte do aparato estatal, e deveriam dar trânsito a todas as visões de mundos (Ibidem, 2017), incentivar capacidades criativas, incentivar a invenção e o pensamento crítico, no entanto ela trai sua origem e demonstra que não conseguiu seu status de universal.

Servem ao Estado oferecendo informações e conhecimentos que retroalimentam e atualizam as táticas de “como melhor dominar as nossas diferenças, as nossas diversidades” (KRENAK, 2017, p. 7), aceitam as marcas de um Estado dominador, que submete grande parte de sua população a marginalidade social. Portanto, as universidades reforçam que universal é apenas uma identidade e um modo de viver culturalmente neoliberal, o que indígenas, africanos e seus descendentes consideram como ser e pensar como ‘brancos’.

Uma solução apresentada por Krenak (2017) é o ato de se rebelar, ou seja, não aceitar que as universidades sejam uma extensão do Estado, assim como a polícia, para impedir que as futuras gerações constituam pessoas servis e reprodutoras do pensamento colonial. “O que nós

deveríamos era provocar a irrupção de um pensamento rebelde que fosse capaz de pensar, junto com cada lugar onde nós vivemos, a potência que a terra tem para se fazer respeitar” (KRENAK, 2017, p. 10). O que não reflete o pensamento racional e científico é a terra pensada como um organismo vivo, e esse organismo precisa descansar, tal necessidade espelha que a terra pode ficar cansada.

O que predominou na ciência é que esse organismo vivo poderia ser recortado e enviado para diversas partes do mundo (KRENAK, 2017), “assim como você pode ir a uma roça e colher o trigo ou colher o milho, você pode ir a uma paisagem e colher uma montanha” (Ibidem, 2017, p. 4). Se levarmos em consideração do pensamento Krenak que a Terra é um organismo vivo e nós estamos enraizados nela, então como qualquer ser vivo precisamos respeitá-la, “e nós só estamos aqui porque ela ainda nos suporta, nos acolhe, nos abriga, dá comida, põe a gente para dormir, desperta” (KRENAK, 2017, p. 10), expressar a potência desse organismo é também poder se deslocar no planeta sem se sentir constrangido.

O museu também não pode ser uma extensão direta e única de uma política estatal neoliberal, uma política que suprima as diferenças. A caminhada indígena com os museus não se restringe em visitas às exposições e reservas técnicas, ela começou há mais de duas décadas quando os Ticuna construíram seu próprio museu, chamado Museu Magüta, o primeiro museu indígena no Brasil, criado em 1991, localiza-se Benjamin Constant – AM. Dali em diante, passa a existir outros museus indígenas e parcerias deles com museus tradicionais em exposições e políticas de acervo. A seguir, conheceremos alguns de exemplos de museus indígenas e processos de colaboração desses povos em museus não indígenas.

Suzenilson (SANTOS, 2016) Kanindé da Aldeia Fernandes de Aratuba, Ceará, nos conta que “manter a história somente na memória não foi o suficiente para garantir a sua perpetuação” (Ibidem, 2016, p. 156), a criação do Museu Indígena Kanindé foi uma estratégia de se apropriar da história e de contá-la pelas suas abordagens. Sobre a importância de fundar um museu indígena, Suzenilson (SANTOS, 2016, p. 159) nos diz “para que nossas futuras gerações sejam sabedoras da nossa verdadeira história de luta e de memória. Pois a gente nasce, a gente vive, a gente morre, mas nosso povo sempre viverá nesta terra.” Segundo Santos (2016, p. 157) o museu indígena é vetor à visibilidade das diferenças culturais e lugar das batalhas providenciadas do processo de construção social da memória.

O Museu Indígena Kanindé é gerido pelos indígenas Kanindé e se encontra em permanente formação por meio da implementação de atividades das quais também participam o núcleo educativo e pedagógico, e jovens estudantes indígenas da Escola Indígena Kanindé

(SANTOS, 2016). Mediante proposta pedagógica educacional a escola indígena e o museu executam uma programação cultural e educativa, das quais envolvem várias gerações de moradores da aldeia Fernandes, onde se encontram os Kanindé (Ibidem, 2016). A comunidade se mobilizou durante a formação do acervo, pois tinham o objetivo em comum de escolher os objetos mais significativos para a musealização (SANTOS, 2016). No espaço museal indígena Kanindé são desenvolvidas “expressões de ritualidade, oficinas para aprender e reinventar saberes aparentemente esquecidos, trabalhos com a história oral” (Ibidem, 2016, p. 157), nesse espaço os mais velhos narram para as gerações mais novas suas lembranças, o ancião é o guardião da memória.

O fundador do Museu dos Kanindé é o José Maria Pereira dos Santos, liderança dos Kanindé de Aratuba do Ceará, conhecido como Cacique Sotero. Cacique Sotero conta que os seus antepassados saíam e voltavam com “coisas”, e eles as chamavam de novidades. Sotero diz (SANTOS, 2016, p. 156) que o museu conta a “história nossa”, ou seja, a histórias dos avós e bisavós, ao se referir aos objetos como “coisas dos índios” ou “suas novidades” faz referência a memória social do povo Kanindé, “o museu amostra as coisas” (Ibidem, 2016, p. 158). Sendo os mais velhos guardiões da memória, as lembranças e conhecimentos pela cultura material ou simbólica reiteram a memória do passado interpretada no tempo presente no momento que se justificam a forma de viver da comunidade (SANTOS, 2016). Vejamos a noção de Cícero Pereira, liderança dos Kanindé de Aratuba-CE, sobre os museus (Ibidem, 2016, p. 156):

O museu pros Kanindé é bisavô, é avô, é pai e é mãe, porque é a história deles, a história que tinha lá atrás, é o que a gente tem aqui. O museu pros Kanindé é vida. Nós gostamos do museu do tanto que a gente gosta dos pais da gente, porque aí tem um pouco do retrato, da imagem de tudo. Tem a imagem do peba, do pote que foi feito antigamente, tudo ali foi um retrato dos nossos antepassados, retrato de quem construiu aquela história.

“O índio sempre quer preservar (CAMPOS, 2016, p. 59)”, disse José da Silva Barbosa de Campos na palestra que conferiu pelo XIV plenário do Conselho Regional de Psicologia de São Paulo (2013-2016), Kaingang da TI Vanuíre, São Paulo, conhecido como Zeca. Ele (Ibidem, 2016) falava que os Kaingang, grupo indígena do qual faz parte, no passado era grande, não tinha marco, tudo era terra habitável, mudavam de lugar conforme a caça e andavam todos juntos, mas ela ficou prejudicada devido o desmatamento. Na atualidade a aldeia está encolhida, ele nos diz (CAMPOS, 2016), e ainda conta que no passado eram assassinados por fazendeiros, e hoje em dia as igrejas evangélicas estão presente em seus territórios. Para Zeca (Ibidem, 2016, p. 58):

Nossa aldeia, tem muitos evangélicos que não veem igualdade. Então, os que são evangélicos na aldeia, tem duas igrejas: a Congregação Cristã e a Assembleia de Deus. Então, o trabalho do índio, sendo índio, passa através da religião. Sempre passou o que está passando. E ele não vê. Mas, a gente que está ali, vemos o dia a dia porque sempre passa o evangélico.

Para a kujã (pajé) Dirce Jorge Lipu Pereira (PEREIRA, 2016), liderança espiritual Kaingang na TI Vanuíre, São Paulo, “havia muito problema com evangélicos dentro da nossa reserva. E nos encontramos com bastante dificuldade porque temos nossa cultura, cantamos, dançamos e fazemos rituais medicinais. E eu sinto que somos muito perseguidos por fazermos isso” (Ibidem, 2016, p. 53). “Então, para eles falarem em espiritualidade... uma outra coisa que falam, que eu não gosto de falar. Então, nos encontramos bastante prensados por causa disso.” (PEREIRA, 2016, p. 53). “Porque é através dessa religião que está acabando com nosso povo indígena. Acabam com tudo, rituais” (Ibidem, 2016, p. 53).

Em sua opinião os indígenas “Continuam dormindo. Porque, no passado, foi derramado sangue. E agora, não. Estão matando nossos costumes, cultura e rituais, sem eles perceberem” (PEREIRA, 2016, p. 53). Dirce Jorge (Ibidem, 2016) afirma que os evangélicos “estão tirando tudo que é nosso” (PEREIRA, 2016, p. 53-54), e complementa “porque não adianta você viver dentro de uma reserva [indígena] se não tem o conhecimento do seu povo, do passado” (Ibidem 2016, p. 54). Dirce Jorge (PEREIRA, 2016) finaliza: “Hoje, se temos força, é de viver o nosso passado. É nisso que encontramos mais força ainda” (Ibidem, 2016, p. 55).

Para Dirce Jorge (PEREIRA, 2016) os evangélicos estão tirando o costume indígena e levando os deles para suas casas, que antes dos pentecostais e neopentecostais os indígenas eram unidos. Os evangélicos não veem o trabalho espiritual dos indígenas como cultura, veem como algo ruim (CAMPOS, 2016). Para Zeca (Ibidem, 2016, p. 60):

A gente sente que parte dos evangélicos acabaram assim, querendo nos excluir. Mas não damos o braço a torcer. Então, nossa população está lá e sempre viveu lá, os antepassados. Porque a luta é muito grande. Então, enquanto formos vivos ainda, as crianças também estão aprendendo tudo o que passamos, e a luta que vamos levar adiante para isso nunca acabar.

Sobre confiança Dirce Jorge (PEREIRA, 2016) considera o povo Kaingang cismado, porque passaram muitas pessoas na terra deles, Terra Indígena (TI) Vanuíre⁴. Uma delas foi um antropólogo que os indígenas mencionam, que não mostrou nada sobre o povo Kanigang ao mundo, o que ele colheu não está no Museu Índia Vanuíre, instituição localizada em Tupã e

⁴ São duas terras indígenas Kaingang em São Paulo – Icatu, em Braúna, e Vanuíre, em Arco-Íris.

que possui cerâmicas Kaingang, ele levou para outro lugar objetos desse povo. Dirce Jorge (Ibidem, 2016) nos conta que o povo Kaingang quer a peça de volta, pois consideram suas peças como ouro. Na época do XIV plenário do Conselho Regional de Psicologia de São Paulo (2013-2016), aguardavam a aprovação de seu museu, o Museu Worikg (tradução Sol Nascente), criado em 2015 e possui como gestoras e curadoras Dirce Jorge Lipu Pereira, Susilene Elias de Melo e Itauany Larissa de Melo Marcolino. Sobre o Museu Worikg, Zeca (CAMPOS, 2016, p. 62) nos diz “O trabalho que temos na nossa aldeia: montar esse museu que falamos. Então, se juntar todos, de mão dada, vai acontecer. E esse sonho será realizado. E é o que esperamos: montar essa cabana espiritual. E eu tenho certeza, vejo e sonho com isso.”

Zeca (CAMPOS, 2016) relatou que os mais velhos se perguntaram se deviam ou não contar sua cultura aos antropólogos, a avó de Zeca contou, e “aconteceu que ele saiu de lá, escreveu o que não tinha nada a ver com nada” (Ibidem, 2016, p. 59). Depois disso, quando chegou a psicóloga (Juliana Tiveron, USP Ribeirão Preto) eles exigiram primeiro que ela dissesse ao certo o que ela iria escrever, e depois de meses ouvindo obteve a permissão, acompanhada pelos indígenas. Para os Kaingang o não indígena e indígenas tem algo a aprender um com o outro, o caminho para os não indígenas é colaborar entendendo e trabalhando junto pela cultura indígena (CAMPOS, 2016).

Zeca (CAMPOS, 2016, p. 60) nos diz que “o trabalho que fazemos dentro da aldeia” é passado “para nossos filhos e netos”. “Então, é sempre uma continuação, uma vida. E nunca morre. É uma continuação que passa de geração para geração. E é o trabalho que fazemos” (Ibidem, 2016, p. 60). Conta Zeca (CAMPOS, 2016), ao acordar lembra o que seus antepassados faziam durante o dia e isso os mantém sempre vivos, e ele (Ibidem, 2016) disse que os Kaingang tinham o sonho de montar o museu. O museu seria mais um espaço na filosofia Kaingang de transferência de conhecimento dos mais velhos aos mais novos, levam ao museu a importância de se honrar os antepassados que são o elo entre o passado e presente e a manutenção de suas culturas.

Dirce Jorge (PEREIRA, 2016) nos conta que há uma roda da conversa na aldeia sempre senta em círculo, nunca em auditório. Também costumam realizar noites culturais onde fazem círculo e passam às crianças conhecimentos Kaingang, como o idioma, canto e dança (Ibidem, 2016). A falecida mãe da Dirce Jorge (PEREIRA, 2016), Jandira Umbelino, disse que ela precisava ensinar as crianças, por isso ela realiza as noites culturais em círculo, para fortalecer o povo, os costumes e a cultura. Tanto Dirce Jorge (Ibidem, 2016) quanto Zeca (CAMPOS, 2016) dizem que as crianças um dia estarão nos lugares dos mais velhos, fazendo o mesmo

pelas próximas gerações, que elas são como aposta de fortalecimento da cultura indígena, pois as crianças representam a continuação da vida, elas recebem os aprendizados da cultura, e mantém vivo seus ancestrais. Diz Zeca (Ibidem, 2016, p. 61) “Criança a cabeça é livro aberto, estão acolhendo, registrando, elaborando uma cartilha. É como se minha avó tivesse falando agora. A lembrança nunca esquece.”

O primeiro capítulo transporta o leitor de um lugar comum dos textos científicos e o leva para novos espaços ainda pouco conhecidos. O lugar comum é aquele que o pesquisador fala sobre o outro, e os novos lugares aqui propostos são as vozes daqueles que um dia foram o “outro” e, por meio de muitas disputas políticas pelos direitos civis, veem cada vez mais conquistando espaços ora antes restritos aos mesmos. São os indígenas revertendo a posição de inferior que os colonizadores tentaram os colocar, mas de fato nunca conseguiram, visto que suas culturas e seus corpos estão mais vivos e atuantes como nunca. Ailton Krenak, aqui escolhido para abrir esta pesquisa, é capaz de deslocar o olhar do leitor de ultrapassadas visões para novas epistemologias que traduzem melhor o mundo, já que a humanidade é composta por diversos povos e, portanto, não podemos partir de apenas uma referência para se pensar a existência humana. Como uma viagem que abre os olhos do leitor para conhecimentos para além da ciência europeia, Krenak abre caminhos para que o leitor mergulhe nas ideias dos autores indígenas aqui referenciados.

1.2 Sobre museus e museologia: as vozes indígenas falam por si

“É a importância das criança junto com a gente, pra tá aprendendo como colhe, como fazer a separação” (PEREIRA; MELO; MARCOLINO, 2020, p. 86), assim disse Susilene Elias de Melo na apresentação do Museu Worikg no VII Seminário Museus, Identidades e Patrimônio Cultural do VI Encontro Paulista – Questões indígenas e museus de 2019. Susilene Elias de Melo é assistente de pajé (Kujã), filha da kujã Dirce Jorge. Tanto ela quanto Dirce Jorge comentaram sobre o significado de deixar um legado às futuras gerações, para Susilene Melo se justifica, pois “Isso tudo é para o nosso fortalecimento da nossa cultura, que é muito importante” (Ibidem, 2020, p. 86). O Museu Worikg surge também como espaço que reforça práticas sociais entre as gerações Kaingang que possibilitam o cultivo de sua cultura e legado de geração em geração.

Worikg significa Sol Nascente, é o nome do museu dos Kaingang do oeste paulista, criado em 2015, localizado na TI Vanuíre, Arco-Íris, SP. O Museu tem uma parte central que é a Cabana Sagrada. Com o grupo acontecem as noites culturais, momentos muito especiais de transmissão da cultura. Para o visitante, o Museu oferece várias atividades como a visita a

exposição, oficinas de artesanato, caminhada na Trilha da Tonha, conversas sobre a cultura, apresentação de danças e outras. Os visitantes podem agendar para ficar o dia todo e mesmo pernoitar, para conhecer também a alimentação tradicional. Externamente, o Museu faz apresentações culturais em escolas, universidades, instituições culturais e museus, oferece oficinas de artesanato e conos . A Cabana Sagrada é muito importante para os Kaingang, ela faz parte do Museu Worikg, é onde a exposição ficava montada. Embora o Museu Worikg esteja concentrado na Cabana Sagrada, ele trata da história da Terra Indígena Vanuúre e dos guerreiros Kaingang, entre elas as mulheres como a Worikg que deu nome ao Museu e outras (PEREIRA; MELO, 2021).

Em 2016 os Kaingang haviam perdido uma importante pessoa para a comunidade, a senhora Jandira Umbelino, mãe da kujã Dirce Jorge, avó de Susilene Melo, ambas responsáveis pela criação do Museu Worikg. Sobre sua mãe, Dirce Jorge menciona “Então ela era o nosso dicionário” (PEREIRA; MELO; MARCOLINO, 2020, p. 85), com Jandira Umbelino ela aprendeu a cultura Kaingang, por noites e madrugadas adentro que Dirce Jorge e os Kaingang vivenciavam a cultura com Jandira Umbelino. “Então isso é que a gente carrega e o que eu aprendi com ela, eu tô passando pra minhas criança, ensinando a eles em tudo. É comida típica, é tudo que eu aprendi com ela” (Ibidem, 2020, p. 85) conta-nos Dirce Jorge sobre sua mãe, e essa relação de duas gerações (Jandira e Dirce) é também reflexo do que ocorre na comunidade de forma geral.

Os mais velhos ensinam os mais novos a dança, o canto, a comida típica, sobre a natureza, a cosmologia, etc. “Tudo que a gente sabe, a gente tá passando pra eles. Tudo” (PEREIRA; MELO; MARCOLINO, 2020, p. 85), conta Dirce Jorge ao referenciar o aprendizado e cuidado que eles possuem com os velhos da comunidade, assim também diz (Ibidem 2020, p. 85): “Falou cultura, a gente tá ensinando pra eles, porque é isso também que a gente também aprendemos com a minha mãe, que é o nosso dicionário que se foi.”

“E tudo que ela [a mãe] falou é museu. Pra mim, é museu”, disse Susilene Melo (PEREIRA; MELO; MARCOLINO, 2020, p. 86). Susilene Melo, ao expressar que tudo o que sua mãe falou é museu, nos atenta que a ideia de museu não se desliga a herança ancestral e as práticas culturais. “Então primeira coisa que nós pensamos, nós já temos o nosso Museu Worikg. Só nós não fizemos ainda a casa...” (Ibidem, 2020, p. 85), disse Dirce Jorge ao contar a história do surgimento do Museu Worikg, ela menciona a existência do museu antes mesmo de subir sua edificação, pois o museu engloba-se em toda atividade econômica, social e cultural do grupo Kaingang da TI Vanuúre.

O museu também é um espaço onde os velhos deixam a herança cultural aos jovens, podemos perceber isso pela apresentação do Museu Worikg por Itauany Larissa de Melo Marcolino, líder das crianças do Grupo Cultural Kaingang da T.I. Vanuíre. A jovem liderança Kaingang ao apresentar o Museu no VII Seminário Museus, Identidades e Patrimônio Cultural do VI Encontro Paulista – Questões indígenas e museus de 2019, diz “Eu vou apresentar um pouquinho das coisas que a gente faz pra nossas crianças, que com os nossos mais velhos, eles passam pra gente que a gente não pode deixar se perder as nossas comidas típicas. Crianças Kaingang em aprendizagem com os nossos mais velhos” (PEREIRA; MELO; MARCOLINO, 2020, p. 87). Podemos perceber como é forte a relação das crianças com a cultura pelo comentário emocionante de Itauany (Ibidem, 2020, p. 88):

Aí, agora, eu quero deixar uma mensagem pra vocês por causa desse ipê. Nós somos que nem este ipê. Eles cortam, mas a gente brota e a gente refloresce. O vento soprou e nós, jovens, somos a semente desse ipê. Por isso estou na cultura, e essa cultura cada vez vai reflorescer.

Susilene Melo e Itauany Marcolino em suas apresentações do Seminário mostraram fotografias de atividades dos Kaingang na TI Vanuíre, como: Márcio Lipu Pereira Jorge, avô de Itauany colhendo mandioca; Dirce Jorge preparando os alimentos; coleta do coquinho para fazer suco de coco; Pedro de Melo Deodato, filho de Susilene Melo, fazendo suco de coco; foto do doce de abóbora preparado por Itauany de Melo Marcolino e Kauê Lucas de Melo Deodato; fotos dos pratos de quibebo, canjica, peixe assado; roça da mandioca do avô de Itauany, depois ele colhendo, lavando e descascando a mandioca para preparem o biju; a tia de Itauany, a Ana Carolina Jorge, e uma criança ralando a mandioca para preparar a massa; Itauany e outra criança colocando a massa pra torcer; Kauê Lucas, primo de Itauany, debulhando o milho roxo; Pedro, primo de Itauany, e a tia Susi moendo o iami.

Interessante notar que para apresentar o que é o Museu Worikg, tanto Dirce Jorge, quanto Susilene Melo e Itauany Marcolino contaram sobre as atividades que os Kaingang praticam diariamente. Dirce Jorge deu ênfase na herança que recebeu de sua mãe Jandira, acerca de dança, canto, reza e comida típicas, e das noites culturais nas quais ensinam as crianças esses saberes. Susilene Melo e Itauany Marcolino apresentaram, por meio de fotografias, atividades essenciais no dia a dia do grupo. Com o pano de fundo sendo o Museu, elas apresentaram o que é cultura, história e memória, e isso não só importa para o museu - é o museu.

Os três povos indígenas que foram curadores da exposição pesquisada por essa dissertação, ou seja, os Kaingang, os Guarani Nhandewa e os Terena, iniciaram suas relações de trabalho com os museus a partir de 2010, pelo Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre

(MIV), instituição sob gestão mista da Acam Portinari e a Secretaria da Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, em Tupã. Sobre as primeiras visitas ao MIV, Cledinilson Alves Marcolino, Professor na Escola Estadual Indígena Aldeia Nimuendaju da T.I. Araribá, Avaí-SP, revela “abriu muitas portas pra gente enquanto comunidade Guarani Nhandewa” (OLIVEIRA, *et al.*, 2020, p. 52).

Os Guarani Nhandewa também têm suas contribuições à museologia. O Museu Nhandé-Manduá-Aty é um museu indígena, localizado na Aldeia Nimuendaju, que se encontra na Terra Indígena Araribá⁵, no município de Avaí-SP, e é habitada pelos povos Guarani Nhandewa e Terena. Possui parceiros e apoio do MIV e do MAE-USP. “Para entendermos então o que pensamos sobre o conceito de museu, primeiro é necessário entender o que nós Guarani Nhandewa pensamos sobre ‘cultura indígena’”, conta Thiago Oliveira (OLIVEIRA, 2021, p. 270).

A cultura indígena Guarani Nhandewa é formada pelos conhecimentos dos antepassados (Pré-Cabral), são eles:

- cosmologia e epistemologia Guarani Nhandewa – conhecida como Nhanderekó -, ou seja, “conhecimentos e ensinamentos estão relacionados com o nosso modo de ser, de fazer, de ver, de pensar, de conhecer” conta Thiago Oliveira (2021, p. 270). Para Thiago Oliveira (2021, p. 270) Nhanderekó “É um sistema completo e interligado, tudo está conectado, material e imaterial, humanos e não humanos. O presente, passado e futuro se fundem dando sentido a nossa vida aqui no Ywy rupá (toda superfície terrena).”

- Língua ancestral: “[...] responsável pela transmissão aos mitangwé’i – são aquelas gerações mais novas, – abrangendo tudo aquilo que foi acumulado em termos de conhecimentos tradicionais a que me referi anteriormente” (OLIVEIRA, 2021, p. 270).

- os anciões vistos como “bibliotecas vivas”, conhecidos como Nhaneramõi kwery.

- a coletividade indígena: “[...]o que chamamos de Tekoá – esse é um local onde desenvolvemos nosso sistema de vida Guarani Nhandewa” (OLIVEIRA, 2021, p. 270).

Sobre o Museu Nhandé-Manduá-Aty, diz Tiago Oliveira, Professor Coordenador Indígena (PCI) na Escola Estadual Indígena Aldeia Nimuendaju, “A mão de obra a gente conseguiu através dos nossos indígenas lá da comunidade mesmo” (OLIVEIRA, *et al.*, 2020, p. 62). Sobre o museu como estava o planejamento em 2016 (Ibidem, *et al.*, 2020, p. 61):

⁵ São 4 aldeias dentro da TI Araribá: a Kopenoti, a Nimuendaju, a Ekeruá e a Tereguá.

Então, ele está nessa fase de acabamento. Ele tem uma arquitetura característica de uma O'y gwatsu, que é uma casa grande. Esse formato circular, oval, nós preservamos isso. Poderia ser um prédio, quadrado, mas não. Nós levamos desde a arquitetura... A pessoa que fez esse desenho, croqui, foi o senhor cacique Claudino.

Sobre o início da trajetória com os museus Tiago Oliveira, Guarani Nhandewa, conta (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 50):

Bom, então a nossa trajetória e a nossa experiência começa aqui com o Museu Índia Vanuíre, é um novo mundo pra nós, estar dentro de um museu e não só pra visitar e ver ali alguns artefatos antigos, mas também entender um pouco deste mundo, o sentido disso pros povos indígenas, pra nossa comunidade.

Tiago também se refere ao projeto da exposição “*Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*” (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 61):

Eu tenho fé em Deus que tudo dará certo. Nós quando estivemos lá já levamos algumas coisas para pôr em exposição. Ficamos incumbidos de tentar levar outras coisas que a gente viu lá no MAE, na exposição. [...]de poder levar uma rede feita por minha avó por parte do meu esposo Fernando.

Quando Tiago nos diz acima que os indígenas querem compreender os sentidos do museu para eles e, diante disso, vimos acontecer criações de museus indígenas, participações em exposições e ações em reservas técnicas de museus tradicionais, realizações de encontros e formações em museologia e a criação de rede de museologia indígena, fica evidente que essa relação é profunda e complexa.

Os eventos em museus e, principalmente, no Encontro de Museologia Indígena no Oeste Paulista se tornou um compromisso importante aos indígenas, para Creiles Marcolino da Silva Nunes, Vice-diretora da Escola Estadual Indígena Aldeia Nimuendaju, “a gente já põe no calendário essa vinda pra cá, Encontro de Museus [Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus], apresentação cultural na semana dos povos indígenas [Semana Tupã em Comemoração ao Dia Internacional dos Povos Indígenas]” (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 56).

Os eventos de museologia são momentos em que os Guarani Nhandewa interagem com outros indígenas e não indígenas e demonstram suas culturas por eles mesmo, “Então a gente tem a participação da escola toda e também da nossa comunidade nos eventos culturais” (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 56). Vejamos o comentário de Tiago no VII Seminário Museus, Identidades e Patrimônio Cultural e o VI Encontro Paulista Questões indígenas e museus (Ibidem, *et al*, 2020, p. 50):

Inicialmente, nós começamos aqui, na Semana [Tupã em Comemoração ao Dia] Internacional dos Povos Indígenas, foi uma experiência muito bacana de encontrar as

outras comunidades dessa região e, o local também aonde foi proporcionado pra gente poder tá mostrando, fazendo essa mostra, das nossas culturas, das nossas danças, enfim, o momento também de reflexão, de fortalecimento da militância indígena, em prol da causa indígena e já começando falar de causa indígena, não ao marco temporal, não a PEC 215, então, não a todas essas coisas que estão vindo aí contra os povos indígenas.

Na apresentação de Tiago podemos notar outro importante ponto do fazer museológico dos indígenas, a luta pelos direitos desses povos. Foi nesse mesmo seminário do VI Encontro Paulista Questões indígenas e museus, onde Tiago aproveitou para divulgar uma reivindicação acerca de políticas públicas junto a Secretaria de Cultura pelos direitos indígenas. As reivindicações foram oficializadas numa carta, entre as demandas pediam apoio a cultura indígena, ampliação dos recursos do ProAC e adequações do novo sistema do ProAC.

Os encontros que discutem museus e museologia são espaços de fortalecimento aos indígenas, para Tiago (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 63) “[...] e acho que aproveitar esses espaços pra gente trazer nossas demandas, nossas reivindicações, falar das nossas angústias com relação às nossas terras, com relação aos trabalhos que não estão sendo feitos, em relação a governo”. O museu indígena também se apresenta aos não indígenas como um espaço de defesa de seus direitos e para quebrar preconceitos.

Nas primeiras visitas ao MAE-USP os Guarani Nhandewa conheceram objetos antigos de seu povo, diz Tiago sobre o momento quando ele e outros estudavam na USP (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 50) “A Sandra até brincou, a família Marcolino do Curt Nimuendaju, somos nós ainda. É sério, somos nós ainda, estamos mais de um século aí na região”. A frase afirmativa de que são um povo de séculos de história, e a mais de um século habitam na região do oeste paulista, enfatiza a mensagem que os indígenas comunicam aos não indígenas que se baseia em desmistificar a premissa de que esses povos são selvagens, sem cultura e história.

A participação em encontros, eventos, e ações de colaboração em museus significa também a comunicação com espaços não indígenas sobre o direito de fazerem a historiografia de suas próprias histórias, “E quero dizer que é uma experiência muito produtiva, no aspecto cultural, fortalecimento cultural pra nós indígenas” (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 63). Não seria apenas receber os indígenas nos museus e universidades para ouvir novas histórias, mas também para ser influenciados por suas visões de mundo, segundo Tiago (Ibidem, *et al*, 2020, p. 63) “Quando eu disse da catequização, talvez é a indianização hoje, da nossa parte, que vocês venham pro nosso movimento, vocês levam uma lembrança, um chocalho, um colar, que o indígena vai estar dentro da casa de vocês”.

O que Tiago chama de “indianização” reflete o objetivo de melhorar as relações dos não indígenas com os indígenas, pois possui um fundo político, sendo que os indígenas sofrem com desigualdade social e preconceito, reverter esse processo é a luta por justiça histórica e social desses povos, cujo os não indígenas possuem responsabilidades nesse processo. Sobre o teor político dos encontros de museus, Tiago diz (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 63):

Vocês reflitam que nós estamos aí pra somar força com vocês, então acredito que isso vem ganhando uma proporção interessante e proporcionando esses espaços de encontro, debates, pra que a gente construa aí um evento cada vez melhor e um Brasil melhor, um mundo melhor.

Para os Guarani Nhandewa optar por sair da T.I. Araribá para participar de eventos em museus é uma escolha que possibilita desenvolver “[...] o sistema de fortalecimento cultural” (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 52). Cledinilson Marcolino nos diz (Ibidem, *et al*, 2020, p. 52):

Com relação à parte cultural, como já citado anteriormente, nosso sistema, ele é meio fechadinho. A gente aprendeu assim e também nós repassamos dessa forma. Atualmente que nós estamos saindo um pouco mais, deixando mais a comunidade para sair, para buscar melhorias, benfeitorias em prol da nossa comunidade.

Outro objetivo dos Guarani Nhandewa acerca das experiências em museus se refere as lembranças que as gerações atuais podem ter das gerações passadas por meio de objetos salvaguardados. Também pelo contato com os objetos feitos pelos antepassados os indígenas podem comparar o que ainda permanece do antigo e o que não se mantém. “Bom, referente às nossas experiências aí desse ano, a nossa ida pro MAE no mês de julho, quando pensamos, só tinha um propósito, que é o que o museu pode proporcionar, o sistema de memórias” disse Cledinilson Marcolino com referência ao projeto da exposição “*Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*” (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 58). Cledinilson Marcolino (Ibidem, *et al*, 2020, p. 58):

Reviver o que tinha lá atrás. Que ainda tem, que já perdemos e que não perdemos, de que maneira podemos manter, todo o sistema que os nossos povos mais antigos faziam, produziam da maneira deles, enfim, quando pra mim, acredito que pro Gleidson também, que a gente até tava com o tiramoi aqui ontem, falando a respeito do sagrado, isso também envolve o sagrado pra gente, lembrando que ontem nós dissemos, as pessoas da mesa ontem concordaram, que tudo que envolve a cultura indígena é sagrado.

Outro objetivo que os Guarani Nhandewa tinham nas primeiras visitas ao MAE-USP para a exposição era conhecer o que havia de objetos relacionados ao universo do sagrado na reserva técnica do museu, “e na verdade eu em si, eu fui mais pra saber as coisas ligadas mesmo à religião, os artefatos que a gente utiliza muito na casa de reza pra gente fazer uma comparação,

se nós mudamos muito de como que era o artefato no passado, como é hoje” disse Gleidson Marcolino, Professor na Escola Estadual Indígena Aldeia Nimuendaju (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 58).

“Fizemos muitas comparações, pra nós foi um marco, muito bom, que nos deixou contente porque assim, vimos que algumas coisas tiveram muita diferença, outras não, outras continuam da mesma maneira, [...]” disse Gleidson Marcolino (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 58). Cledinilson conta que era um ponto principal para os Guarani Nhandewa (Ibidem, *et al*, 2020, p. 58):

[...] porque nós tínhamos um propósito que volta a parte do sagrado, buscar, ver, analisar, refletir e trazer conosco uma bagagem ainda maior em termos do sagrado. Esse era um dos pontos principais, era um dos objetivos principais que nós tínhamos antes da viagem, e com certeza muito que voltamos com a carga maior ainda que vamos levar pro resto da vida e, futuramente, repassaremos às nossas futuras gerações.

Também as visitas e ações na reserva podem causar emoção aos grupos indígenas que entram em contato com objetos antigos musealizados de seus antepassados, para Creiles Marcolino (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 57):

Tivemos a visita da Marília e sua equipe do MAE [USP] pra gente poder preparar a nossa ida pra visita no museu para a exposição no MAE, e em março e julho foi uma coisa assim maravilhosa, que a gente pôde ter contato com fotos dos nossos antepassados e poder pensar como seria julho na nossa vida.

As visitas técnicas ao museu podem colocar as gerações novas com as antigas por meio dos objetos e fotografias, e esse contato intermediado pelos itens da reserva técnica aciona aos indígenas uma interação entre eles em busca do conhecimento de antigas histórias e pessoas, para Creiles Marcolino (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 57):

A gente aprendeu muito com essa visita técnica, a gente pôde ter contato com as fotos dos nossos antepassados, e tentar adivinhar quem era aquela pessoa daquela época e a gente poder contar pros meus irmãos mais velhos e perguntar quem são, quem eram, então ter esse contato com as fotos, mesmo.

“O MAE, a equipe MAE, marcou pra nós” disse Creiles Marcolino (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 58). Se perguntarmos se vale a pena mantermos no museu a história de povos que sofreram com saques de suas terras e culturas, ouvir os indígenas dizerem que tiveram trocas e aprendizados no museu tradicional é gratificante, mas isso só é possível quando o museu se esforça para ser emergente, ou seja, aquele que busca se desconstruir em relação a um novo museu de modelo através de processos de colaboração, quanto mais aprofundados mais atuam de forma justa e equivalente no meio social. Creiles Marcolino disse (Ibidem, *et al*, 2020, p.

57), “Foi lindo o que a gente viu, ficou guardado com um enorme carinho. O pessoal do MAE que tá aqui, foi rico pra nós. Nunca tinha pensado que eu poderia contemplar tanta beleza, em termos de povos indígenas”. Creiles Marcolino (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 57):

E assim, quero falar aqui um pouco de tudo que a gente aprendeu, de poder dar valor e mostrar o que é nosso, o que é do meu povo. Aprendemos isso lá no MAE. Se isso é meu, tenho que conhecer a história daquele artefato, tenho que saber que isso é da minha etnia. Não vou pegar o que é da outra etnia pra mostrar se não tenho conhecimento daquilo. Então através dessa visita nós aprendemos que temos que dar valor no que fazemos.

Interessante notar que os Guarani Nhandewa reconheceram na museologia um instrumento para afirmação e protagonismo no controle de sua cultura. O museu não é o único instrumento de atuação e resgate cultural para os indígenas, mas ocorreu dele vir agregar as demandas desses povos. Creiles Marcolino (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 58):

E poder ter contato com as urnas da minha etnia, com as canoas da minha etnia, então foi surpreendente poder ter aquele contato, pode ver, coisas que hoje não fazemos mais, e nossos antepassados faziam. Então, são coisas que foram perdidas, nós enquanto indígenas Nhandewa perdemos essa parte, mas o museu nos proporcionou poder ter o contato e saber que aquilo que os nossos parentes faziam é da nossa cultura. Então isso é muito rico, saber que aquilo é da minha família, que foi pertencente aos nossos antepassados Guarani Nhandewa.

Em síntese, sobre a participação de eventos em museus e ações de colaborações dos Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena que aconteceram sucessivamente, são momentos de importante troca de conhecimento nos quais os indígenas podem se emponderar do fazer museológico e os profissionais não indígenas podem ter significativa oportunidade de aprendizagem nos museus convencionais. Outra questão, e não menos importante, são sobre os direitos indígenas que podem ser ampliados em mais um espaço, os museus e eventos referentes a eles. Creiles Marcolino (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 60):

E sobre o Encontro [Paulista Questões Indígenas e Museus], o primeiro encontro a gente chegou sem saber o que era o museu, pra mim o museu, pensava assim, só tem coisas velhas e antigas e estão lá. Mas a partir do primeiro encontro a gente começou a aprender o que quer dizer o museu. O museu não é só aquilo que você deixa ali pra você não tocar, o museu é tudo isso que a gente apresentou, é as fotos do passado, é recordação que fica em si, é a saudade que a gente deixa em cada um de vocês, é o momento que a gente vive, então o museu é isso, mas assim, tem museu aonde a gente deixa identidade, que é onde você deixa os artefatos ali, é aonde você põe ele e você sabe que ele vai durar anos e anos para aqueles que vierem lá pra frente, depois que ainda não estiver mais aqui, meus netos, bisnetos, tataraneto, para que ele conheça que aquilo é da cultura dele, para que ele veja que um dia alguém lutou pra aquilo estar ali, então tudo isso é mostrado àqueles que vêm depois da gente, como os meus parentes ali naquela foto, hoje só deixou saudade.

Uma prática cultural dos Guarani Nhandewa que se comunica aos não indígenas e aos outros grupos indígenas é a sua dança, ela é fundamental aos Nhandewa iniciarem um diálogo

e uma relação. Pela dança, mensagens são passadas pelos Nhandewa a outros. Pela dança os Guarani Nhandewa entraram em contato com o MIV: “Então, falando sobre a nossa experiência, pela primeira vez que a gente tem contato com o Museu Índia Vanuíre foi através da apresentação cultural e o nosso grupo da Aldeia do Nimuendaju em primeiro momento” (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 51) disse Creiles Marcolino. Tiago Oliveira complementa (Ibidem, *et al*, 2020, p. 51):

[...] nós temos um grupo de dança que chama Mandu’á, é um grupo não só pra apresentação da dança ou do canto, mas também é uma expedição da parte espiritual do Guarani Nhandewa. Através desse grupo nós conseguimos hoje transmitir e chegar até as pessoas que não fazem parte do grupo Guarani Nhandewa, as outras etnias e os não indígenas. É uma forma da gente poder tá levando e mostrando um pouco da nossa cultura e adentrando um pouco dentro da cultura de vocês.

“O Mandu’á foi criado em memória do Claudemir Marcolino Honório, o irmão mais velho da família, onde nós conseguimos reviver o passado e transmitir pro presente das nossas crianças um pouco de como que era a nossa vivência, antigamente” (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 51) disse Tiago. A dança é ensinada às crianças pelos adultos, um legado ancestral que carrega a força da história Guarani Nhandewa, assim nos diz Creiles Marcolino (Ibidem, *et al*, 2020, p. 51) “A gente tá no fortalecimento e o nosso fortalecimento foi através desse grupo de dança que foi deixado pelo irmão mais velho Claudemir, quem iniciou tudo em parte cultural, inclusive na educação escolar indígena, na Terra Indígena Araribá”. O nome do grupo de dança, Mandu’á foi dado por Claudemir Marcolino, sábio entre os Guarani Nhandewa, em vida era memória viva desse povo, para Gleidson Marcolino (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 52):

Mas, o meu tio específico, Claudemir Marcolino, ele carregava uma bagagem, vamos dizer assim, muito grande com ele. Ele conhecia a parte da religião não indígena e a indígena também. E foi através dele, com sentimentos – a gente é muito sentimental lembrando dos nossos antepassados – que ele foi lembrando dos mais velhos e tudo o que eles ensinavam, tudo o que eles falavam, que faziam para os mais novos. Aquilo foi mexendo muito com a questão sentimental, a parte sentimental dele. Então, ele fez uma música que deu, hoje, a origem do nome do nosso grupo, Mandu’á, vem de saudades, lembranças.

O museu é também um espaço de comunicação, através dele os indígenas podem mostrar aos parentes⁶, e aos não indígenas, suas histórias contadas por eles mesmos. “E, bom, é um espaço que nós vamos recebê-los quando vocês forem lá nos visitar. E poder expor mais um pouco da nossa cultura através das nossas fotos” diz Tiago (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 61). No contato com outros grupos em eventos de museus, os Guarani Nhandewa puderam se sentir incentivados a vender seu artesanato, atividade de importante fonte de renda. Sobre artesanato

⁶ Parente é um termo que os indígenas usam para chamarem uns aos outros, mesmo que de grupos diferentes.

conta Gleidson Marcolino: “E a questão do artesanato, por exemplo, os nossos artefatos, as nossas relíquias estavam adormecidas. Os nossos artesãos, eles não tinham incentivo, não, eles não queriam mais fazer, porque para eles não tinha fundamento” (Ibidem, *et al*, 2020, p. 61).

Além de fonte de renda, os Guarani Nhandewa deram ao artesanato um meio de comunicação por meio da exposição em museus, eles podem comunicar aos não indígenas e a outros grupos indígenas sua cultura e história - “Isso tem feito refletir de como nós podemos tá avançando nesse aspecto também de trabalhar nossos artesanatos além do uso cotidiano, a forma que ele pode atingir outras pessoas, é uma forma de expor, de venda, enfim, nesse sentido” (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 51) - conforme Tiago Oliveira. Sobre o artesanato, Creiles Marcolino (Ibidem, *et al*, 2020, p. 52):

Então, sobre a venda de artesanato, é assim, uma fonte de renda muito forte para os nossos artesãos. Uma coisa de poder incentivá-los a poder estar trabalhando em cima dos nossos artefatos indígenas. Em cima dos nossos artesanatos indígenas. Mostrando a beleza que a cultura indígena tem dentro de si.

Tiago Oliveira (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 51), em síntese sobre a relação da semana do Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus e o artesanato:

E também essa semana além da apresentação do grupo Mandu’á, também a exposição de artesanatos e venda, é uma troca de experiência, de como que tá sendo, o artesanato como elemento aí das culturas indígenas, é uma forma de manifestação e poder tá vendo uma outra forma de manifestação, através de um artesanato de uma outra etnia.

Para finalizar, Creiles Marcolino (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 58) sobre o artesanato Guarani Nhandewa:

E passar um pouco a nossa experiência, o contato com o artesanato que a gente tem sempre foi da nossa cultura, e a partir dessas vindas aqui dos encontros a gente pôde ter dos Kaingang, dos Krenak e lá na nossa região tem os Terena, no MAE a gente pôde ver outras etnias, poder ter contato com aqueles artesanatos e também me cativou muito lá enquanto Creiles, família Marcolino, foi poder receber livro onde tinha, onde está a minha família descrita.

Assim como, disseram os Guarani Nhandewa, os Kaingang também consideram o artesanato um elemento que caracteriza os museus indígenas, pois através do artesanato os indígenas movimentam sua economia e também comunicam sua cultura. Segundo Ronaldo Iaiati (IAIATI, *et al*, 2020, p. 81) “O museu para a gente é importante demais. Nossa aldeia já [é] um museu, na minha casa está cheio de artesanato, só que a gente não sabe onde guardar os nossos artesanatos.” Ronaldo Iaiati, Kaingang, é cacique na T.I. Icatu e artesão.

Seguimos com o pensamento indígena sobre museus e museologia pelos Terena, grupo que habita a T.I. Icatu na Aldeia Ekeruá, liderados pelo Cacique Jazone. O Museu Terena ainda

está em formação, sem nome, é esforço da comunidade no fortalecimento cultural e a comunidade, principalmente suas lideranças, veem participando de eventos em museologia desde 2012 para conquistar o objetivo de fundar seu museu, então eles já se sentem preparados (CAMILO, *et al*, 2020). “E sobre o museu, nós já fizemos um curso básico. Nós fizemos um curso básico sobre museologia [Museologia para Indígenas]. Que foi programado pela professora Marília [Xavier Cury], onde todo mundo se empenhou, fez curso, tinham bastante alunos” diz Márcio Pedro, Professor Terena (IAIATI, *et al*, 2020, p. 82). Conta-nos Márcio Pedro (Ibidem, *et al*, 2020, p. 82):

Falando que o museu é informação. Na minha aldeia, nós tamo em busca desse museu. Nós estamos numa expectativa muito grande, em que o prefeito nosso, ele prometeu esse museu. Tem o local já desse museu. Tem uma casa lá, antiga sede da Funai, então ele falou que vai recuperar aquela casa. Ele já esteve em Brasília, no Ministério da Cultura, ele conversou lá. Então, ele falou para nós que não vai demorar para ser tombada aquela casa. Nós estamos preparados.

“Falando que o museu é informação” disse Márcio Pedro (CAMILO, *et al*, 2020, p. 82), frase aqui destacada devido a sua importância, pois observamos mais uma vez o reconhecimento dos indígenas do potencial de comunicação dos museus para suas culturas.

“Nossa aldeia já [é] um museu”, disse Ronaldo Iaiati (IAIATI, *et al*, 2020, p. 81) no VI Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus e VII Seminário Museus, Identidades e Patrimônio Cultural junto aos Terena na apresentação de seus museus. A frase demasiada importante e de complexa compreensão. “Porque é importante ter um lugar onde a gente guarda a nossa memória. Do jeito que a Analu falou aquela hora, aproveitar esses idosos que tem hoje, ainda” disse Márcio Pedro sobre o museu (Ibidem, *et al*, 2020, p. 83), e se a aldeia toda já é um museu, então são muitos espaços e atividades que “guardam” a memória dos Terena, e o museu seria mais um, e portanto, apesar de desconhecido por alguns indígenas, quando descoberto por eles acaba por fazer sentido em seus contextos, visto que a memória existente em objetos e atividades culturais são habitualmente inseridas no cotidiano desses povos.

Ao falar sobre os objetos Terena que estão no Museu Arqueológico e Histórico de Lins e na exposição itinerante “Dois Povos, Uma luta – Terra Indígena Icatu: Kaingang e Terena” realização do MIV, Márcio Pedro rememorou (IAIATI, *et al*, 2020, p. 82) a jornada que os Terena e Kaingang possuem com a museologia: “E nós tivemos um museu em Lins [Museu Arqueológico e Histórico de Lins], nós fizemos muitas oficinas nesse museu. Os índios de lá receberam os visitantes, os alunos, a professora Edilene [Pedro] também fez oficina lá. Eu também estive presente.” Também sobre a exposição “Nós já temos um museu itinerante [exposição Dois Povos, Uma Luta – Terra Indígena Icatu: Kaingang e Terena, realização do

Museu Índia Vanuíre]” (IAIATI, *et al*, 2020, p. 82). Conclui, “Acho que uns 5 ou 6 anos, que nós já participamos de museus” (Ibidem, *et al*, 2020, p. 83).

Analu Lipu Felix é professora da Escola Estadual Indígena da Aldeia Ekeruá. Sobre a descoberta dos Terena do fazer museológico, para Analu Lipu (CAMILO, *et al*, 2020, p. 78):

Estar falando sobre o museu, o museu, pra muitas pessoas mais velhas, as pessoas nem sabem o que é isso, não sabe como que é feito o museu, o que tem dentro de museu, tanto quando nós fomos pra São Paulo, nós podemos ver ali vários objetos que foram importantes para os nossos antepassados.

As visitas e ações no acervo do MIV e no MAE-USP aproximaram as gerações antigas das novas. Conhecer o que é feito “dentro do museu” como disse Analu Lipu (CAMILO, *et al*, 2020, p. 78) é uma oportunidade para os jovens se conectarem ao conhecimento dos antigos que, em alguns momentos, não haviam sido passados a eles. Analu Lipu (Ibidem, *et al*, 2020, p. 78):

assim que nós chegamos lá na aldeia, eu pude mostrar aquele objeto que era feito, a rede pra minha mãe, aí eu não sabia muita coisa também do objeto, mas eu mostrei a foto pra ela, ela falou, não, “eu plantava, eu trabalhava na produção de algodão”, foi uma coisa que ela não passou pra mim, e a partir da foto eu já pude ver mais relatos dela.

Os Terena reconheceram no museu um espaço que não apenas pode salvaguardar seus objetos musealizados, mas que também ofertar um ambiente adequado para praticar e ensinar atividades culturais. Analu Lipu (CAMILO, *et al*, 2020, p. 78):

O Josué disse, o museu, ele não serve só pra você depositar os objetos lá e deixar lá, ele também tem uma história, mas além disso nós queremos um museu pra a gente dançar lá dentro, pra a gente reviver, pra a gente sentir a presença dos nossos antepassados lá dentro, [...].

Algo que preocupa os indígenas imensamente são os preconceitos sociais destinados a eles. A preocupação é inteiramente compreensível, pois os preconceitos dirigidos a eles pela sociedade não indígena os afetam seriamente. Conta Ronaldo Iaiati “[...] a gente sofre demais. Nossos filhos sofrem demais também” (CAMILO, *et al*, 2020, p. 81). Gerolino José César, liderança indígena, sobre preconceitos (Ibidem, *et al*, 2020, p. 79):

[...] esses tempo atrás eu estava trabalhando numa fazenda, a pessoa disse assim: “Por que que vocês precisam trabalhar? O governo dá cesta básica pra vocês, o governo dá salário pra vocês, por que que vocês estão querendo trabalhar?”. Então muitos povos aí fora pensa que nós ganha do governo, o governo ao invés de ajudar está tirando, e quem acaba sofrendo é o povo, não só indígena, mas um todo, mas o mais sofredor é o povo indígena, porque eles estão tirando tudo.

Sobre o museu em relação ao combate ao preconceito, Gerolino (CAMILO, *et al*, 2020, p. 79):

Mas com este museu que vai ser uma história que vai ficar no Brasil, e em vários lugares, muitos lugares vai falar assim: “mas como que eles conseguiram, por que que eles conseguiram?”. Você sabe por quê? Com a força de Deus, com a força dos pajés, da liderança, que tudo vai dar certo, porque aquele que começa certo, no final dá certo.

No VI Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus e VII Seminário Museus, Identidades e Patrimônio Cultural em dado momento os Terena estavam emocionados por conta do falecimento de um Guarani Nhandewa, se sentiam empáticos pois também haviam perdido um Terena, assim se referem aos seus idosos: “E também, faz um mês que nós perdemos um livro na minha aldeia” (CAMILO, *et al*, 2020, p. 83). São os velhos os livros dos indígenas, os dicionários, pois carregam consigo grande conhecimento, e para formação de seu museu, os Terenas consultam e são orientados pelos seus mais velhos. Edilene Pedro é professora indígena na Escola Estadual Indígena Índia Maria Rosa, comenta (Ibidem, *et al*, 2020, p. 83):

Por enquanto a gente está idealizando esse museu, pensando, o que os mais velhos vão querer, como vai ser, será que ele vai ser uma..., onde vai ter venda, danças, foi a fala do Josué, também falou, será que vai ter venda, será que é bem-vindo uma venda de artesanato dentro do museu?

Ao pensar sobre as possíveis exposições no museu Terena em formação, Edilene (CAMILO, *et al*, 2020, p. 83):

aí nós, vamos dizer, nós viemos como invasores, quem é dono da terra mesmo lá são os Kaingang, porque eles estavam lá e eles receberam a gente de braços abertos lá e hoje nós estamos lá, nossos filhos estão lá, que essa luta continua, da gente sempre lutar pelos dois povos, porque a gente tem, os nossos filhos já vêm vindo com o sangue Kaingang e Terena junto, já tem essa mistura, então a gente tem que ter amor por essas duas etnias.

Sobre o que musealizar e como musealizar é um processo que vem sendo vivenciado pelos indígenas em conjunto as gerações de idosos e de jovens. Escutar os mais velhos é um hábito dos indígenas, pois são eles as fontes de sabedoria e conhecimento de suas culturas. Seu Candido Mariano Elias, líder da Dança Terena da Ema é um senhor detentor de grande conhecimento e preocupado com o aprendizado dos jovens, comenta (CAMILO, *et al*, 2020, p. 84):

Hoje cedo nós trocamos de ideia, porque cada tipo de peixe tem seu nome. Aí eu passei pra ele, perguntando, então essa hora que você tem que sentar, talvez se a gente for lembrado, nós estamos preparado sim, alguém, não é que eu estou oferecendo, porque eu tenho uma neta, um dia chegou em casa e falou, vô, você conhece nome do peixe? Aí perguntei pra ela, você conhece outra espécie de peixe? Sim, tilápia, traíra, curimba, tudo, como que chama? Mas cada espécie de peixe tem seu nome, aí escrevi pra ele. Eu estou vendo grande preocupação para ensinar os alunos a cultura, é complicado, não adianta você falar uma palavra, não, tem que conhecer todas, porque os nomes dos peixes tudo isso tem nome, tem significativo.

O conhecimento das matas é uma contribuição que os idosos deixam aos jovens e, em relação aos museus, também existe essa preocupação em musealizar esse conhecimento como uma herança as futuras gerações. “Grande preocupação minha de ninguém se preocupou pra ter conhecimento do que tem lá na mata” diz Candido (CAMILO, *et al*, 2020, p. 84). Vejamos uma fala emocionada de Candido (Ibidem, *et al*, 2020, p. 84) da notabilidade da relação de aprendizado entre velhos e jovens:

Aproveita, meus filhos! Conversa com o pai, abraça seu pai, beija seu pai, aproveita porque o pai está vivo, não adianta estar lá, você vai avançar e beijar, não está vendo mais, tem meus filhos que não aguenta, chega a emocionar, com certeza, a gente emociona, a gente tem que emocionar, você não está fazendo coisa errada, tem direito, joga essa lágrima aqui, tem que sair um pouco, viu, Analu?

“Então minha palavra agora é isso e os professores Terena lá, vai em frente, vamos sim conseguir o sonho dos nossos filhos, das nossas filhas e nossos netos, três palavras, os filhos, as filhas e os netos, é isso aí que vai, nosso futuro, se falei demais” diz Candido (CAMILO, *et al*, 2020, p. 84). Com esperança e perseverança os Terena veem construindo o sonho do seu museu, que caminha em conjunto com a defesa de seus direitos políticos e a vivência e resgate de sua cultura.

No final da apresentação dos Terena sobre seu museu em formação no VI Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus e VII Seminário Museus, Identidades e Patrimônio Cultural, a Cristine Takuá, professora indígena na EE Indígena Txeru Ba’e Kua-I, DER Santos, pertencente à Terra Indígena Ribeirão Silveira, que se localiza na divisa dos municípios de Bertoga e São Sebastião, formada em Filosofia pela UNESP, fez uma intervenção pelo povo Guarani do Pico do Jaraguá que sofreu uma tentativa de reintegração de posse em março de 2020 a pedido da Construtora Tenda (VIEIRA, 2020).

Podemos notar que os indígenas aproveitam espaços de voz para seguirem em defesa de seus direitos, também nesse momento Cristine Takuá sugeriu oficializar a existência da Rede Sudeste, São Paulo de Memória e Museologia e, para finalizar, sugeriu encaminhar um documento final do Encontro à Secretaria da Cultura e, nesse documento, solicitar passagens para a ida ao III Fórum Nacional de Museus Indígenas do Brasil. Sobre a relevância da defesa dos direitos indígenas fiquemos com Gerolino (CAMILO, *et al*, 2020, p. 80):

e agradecendo mais uma vez o cacique, as lideranças, o pajé que está aqui, e hoje não podia estar aqui, podia estar na aldeia com os filhos, pescando, caçando, mas não, hoje estamos aqui pra nós lutarmos pra nós resgatar o que nós perdemos, isso dói dentro da gente.

O último exemplo que veremos adiante será o Museu Akãm Orãm Krenak “Novo Olhar Krenak”, criado em 2016, localiza-se na TI Vanuíre, Arco-Íris-SP. Museu comunitário do povo Krenak do oeste paulista, tem como objetivos: a preservação do Patrimônio Cultural dos Krenak, a transmissão do Patrimônio Cultural para as novas gerações e desconstruir os preconceitos existentes contra os povos indígenas. Entre as atividades desenvolvidas no museu estão presentes visitas guiadas e apresentações culturais de dança e canto, o Museu Akãm Orãm costuma participar de eventos de museus e museologia (KRENAK, 2021).

A origem do Museu Akãm Orãm se dá pela revitalização da cultura Krenak. Lidiane Damaceno Cotui Afonso, é liderança, curadora do Museu Akãm Orãm Krenak, sobre a origem do acervo do Museu, conta (KRENAK, 2021, p. 280):

A luta pela revitalização de nossa cultura e costumes veio a fortalecer a produção de muitos artefatos e artesanatos de povo Krenak dentro dessa reserva indígena, despertado assim a construção de cabanas, para que tais peças fossem guardadas e que tivessem um lugar para produzir as demais. Com o passar dos tempos, as cabanas foram se tornando um lugar de visitação de famílias para ver as peças que eram produzidas e assim levando os visitantes a comprar algumas das que eram produzidas.

“Sem ideia de que esse espaço para o não indígena era chamado de museu, os artesãos continuaram com as produções e assim ampliaram o espaço” conta Lidiane Damsceno (KRENAK, 2021, p. 280), pois com o tempo o espaço passou a ser visitado. Esse espaço cultural despertou nos mais velhos a vivência da língua materna e dos cânticos dos antepassados (Ibidem, 2021). Para Lidiane Damaceno (KRENAK, 2021, p. 280):

Passados 27 anos, ainda prevalece a revitalização e hoje a continuidade dessa cultura e da produção e manutenção de peças artesanais de nosso povo Krenak, para que assim as memórias dessa luta não venham a se apagar ou adormecer, como aconteceu a alguns anos atrás nos tempos da “colonização” ou “guerra justa” levantada contra os indígenas de todo o país, fazendo com que o nosso povo fosse obrigado e deixar sua cultura de lado para se tornar “civilizado”.

A museologia pode ser vivida nos espaços amplamente, como podemos perceber pelo artigo de Lidiane Damaceno, que fica melhor de se tomar conhecimento pelas próprias palavras dela (KRENAK, 2021, p. 280):

O espaço museu sempre esteve presente dentro da reserva indígena, em suas várias formas e lugares, mas sempre trazendo sua importância para nosso povo, e para seus idealizadores, um lugar para se colocar e manter as peças produzidas ao longo dos tempos, através de pesquisa de campo e com vivência com os anciãos de nossa aldeia, pois para nosso orgulho e alegria conseguimos, com muito estudo e luta, levar isso até os jovens de nossa aldeia, realizando várias oficinas, ensinando deste os costumes, artesanatos, culinária, cultura, língua materna e danças.

Devido a degradação da natureza ao redor da T.I. Vanuíre onde vivem os Krenak, e com isso o sumiço do sapé, material essencial para a construção das cabanas, o museu deixou de ter

seu formato original – cabana de sapé – e foi transferido para uma sala (KRENAK, 2021). Em 2016 João Batista, chamado de Burum Rím, e dona Liah, conhecida como Lumiák, construíram um pequeno espaço que se tornou lugar de salvaguarda das peças do acervo e também espaço de venda (Ibidem, 2021). Sobre as características do novo espaço que abrigou as peças, Lidiane Damaceno conta (KRENAK, 2021, 281) “onde transferiu as peças de acervo e venda, onde tinha sua parede de bambu cercado de esteiras feitas de taboa e telhado de sapé, esse espaço foi muito visitado e conservado com muito carinho por seus gestores e curadores citados acima.”

No evento VI Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus e VII Seminário Museus, Identidades e Patrimônio Cultural, Lidiane Damaceno conta (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 66):

o meu pai, desde 1982, ele já vinha fazendo o museu. Só que a questão da devastação da mata, do material que se fazia o museu, ele desanimou. Ele ficou, pode-se dizer aí, uns 10 anos sem fazer o museu. E ele já tinha construído uns quatro museus, desde quando a gente começou a pensar no resgate cultural. E eu levando pra ele daqui sobre o museu, museologia, e eu disse que a professora Marília tinha se prontificado a dar esse curso de museologia pra gente, ensinar a gente a fazer e a lidar com museus, ele se animou de novo.

Helena Cecilio Damaceno, é Krenak, conhecida como Dona Liah, artesã, gestora e curadora do Museu Akãm Orãm Krenak, tanto ela, mãe de Lidiane, quanto João, seu esposo, concordavam que o artesanato precisava de um espaço para ser guardado. “E eu comecei a falar pro meu esposo que a gente tinha que ter um lugar para colocar o artesanato, mas há muito tempo a gente tinha, como a minha filha citou” (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 69). João Batista de Oliveira, pai de Lidiane, Krenak, vive na T.I. Vanuíre e é artesão. Como mais velho, passa com sua esposa, Helena, a cultura tradicional Krenak para os mais jovens. Fez o curso Museologia para Indígenas em 2016 e conta como foi o início do Museu (Ibidem, 2020, p. 69):

Mas foi, eu creio que nós ajudou também nesse museu e quero falar pra todos que o nosso museu, não foi feito museu, eles me chamavam de João do Artesanato, então peguei e falei: “Ah, vou pegar uma casa pra colocar artesanato”, eu não fiz o museu, eu fiz a casa pra artesanato, então eu fiz uma casa, coloquei o artesanato lá e aí a pouco todo mundo disse “Isso aqui é um museu?” (risos), aí ficou sendo um museu (risos), então nós colocou o nome Akãm Orãm Krenak, vai ser um museu, porque aqui não tinha isso. Então é assim, não tem “dificuldade” de fazer. Faz uma casa, coloca suas peças, seu artesanato, e daí a pouco vai entrar uma pessoa no museu.

Pelo uso de slides na apresentação do Museu, Lidiane (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 66) explica a escolha do nome do museu:

O museu se chama Akãm Orãm Krenak, que significa “o novo olhar Krenak”. Por que novo olhar? Como vocês puderam ver, aqui tá o Mateus [Vieira Rodrigues da Silva]. Mais cedo estava o Gabriel [Damaceno]. E é esse o novo olhar. O olhar do mais novo

pro que é interessante e pro que é verdadeiro. A nossa história, a nossa identidade. A Aldeia Indígena Vanuíre, a nossa aldeia.

Dentre os objetivos do Museu, Lidiane lista a integração do mais velho com o mais jovem, a função do museu em difundir e preservar a cultura e também serve na defesa pelo direito de suas terras, vejamos (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 66):

Esse museu visa a integração do mais velho com o mais jovem por meio de troca de conhecimento de cultura. O museu é importante para difundir mais a cultura, buscando maior reconhecimento e valorização do indígena no território do Oeste paulista. O Museu Akãm Orãm Krenak consiste em preservar e difundir a cultura Krenak, com a construção e manutenção de cabanas de sapé originário do nosso povo, ensinando os jovens do nosso grupo a manter as tradições culturais e quebrar paradigmas em relação ao estereótipo indígena midiático.

Lidiane Damaceno (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020) conta que quando a Professora Marília Xavier Cury os convidou para o curso Museologia para Indígenas, e que o pai de Lidiane (João Batista de Oliveira) se animou novamente e os Terena inscreveram-se no ProAC, não foram contemplados, porém seu pai não desanimou e fundou o Museu. Interessante notar que João desanimou por conta de não encontrar o material para construir o museu, ou seja, presenciamos mais uma vez ações nocivas das atividades econômicas do capitalismo aos indígenas. Conta Dona Liah (Ibidem, 2020, p. 69):

Assim, às vezes a gente faz de sapê os telhados e foi acabando o sapê na redondeza para os fazendeiros colocar gado, a gente ia procurar sapê e a gente não encontrava mais. Aquilo foi enfraquecendo nós e aquilo um dia foi se acabando, nós não tinha condição de comprar telha e nem um bloco para levantar uma casinha para nós fazer, colocar ali o nosso artesanato. E aí a gente, quando foi surgindo de novo o sapê, a gente pensou de novo, em fazer de novo o nosso museuzinho.

Em 2018, foi construída uma nova sede do Museu Akãm Orãm Krenak pela contemplação do projeto no programa de incentivo à cultura, o PRoAC, realizado pela Secretaria da Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo (KRENAK, 2021). Na nova sede se manteve atividades como, educação, esporte, lazer, saber e interculturalidade que se ligam ao Museu (Ibidem, 2021). Lidiane Damaceno conta que (KRENAK, 2021, p. 283) “A estrutura do Museu é de cobertura de sapê, as paredes são de bambu e o piso é de cimento. O grande problema dessas estruturas é o desgaste rápido das matérias primas, tendo assim que fazer a reconstrução do mesmo”

“Ali [aponta a foto do museu] o meu pai já serrando as madeiras pra levantar o museu dele, ele produzindo as paredes do museu, que foram feita de bambu e taboa” (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 67), assim Lidiane começa a apresentação do museu pelos slides. O sol como parte a infraestrutura do museu, Lidiane conta (Ibidem, 2020, p. 67) “Eu peguei o Sol. Que o Sol é a luz do mundo. Então é a nossa luz também no nosso museu”, e

depois apresenta algumas peças, “Aqui vocês podem ver que tem um tí grí, que eles utilizavam pra pescar, e o pilão, pra produção de alimentos. A produção do acervo do meu pai. Essa peça, ela não foi vendida, é pra acervo. Ela não é vendida” (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 67).

A manutenção e conservação do Museu é mantida pelos integrantes do grupo de dança Krenak que está junto ao museu ao longo do tempo (KRENAK, 2021). O Museu Akãm Orãm Krenak possui acervo e exposição do mesmo, também há um espaço para venda de artesanato que são produzidas pelos gestores e idealizadores do Museu, João Batista e Helena Cecílio, também por seus filhos e netos, e alguns integrantes indígenas da comunidade (Ibidem, 2021).

Ela mostra fotos dos Krenak confeccionando peças que serão expostas, outras que serão vendidas, e peças que possuem uso e, por vezes, o ambiente do museu se mistura aos comportamentos e ritos da aldeia. “E aqui no museu tem uma lança, exposição, do acervo do museu. E o meu pai, pela idade, ele tinha se esquecido do modelo. Aí ele chegou em casa e resolveu fazer e conseguiu reproduzir, com categoria e elegância, a lança” diz Lidiane (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 67).

Pelo exemplo de seu pai na confecção de uma lança, observamos que a força de vontade de realizar um museu ativa memórias até então esquecidas e ela continua (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 67), “Esse cercado é, pra quem já foi lá, são peças somente de acervo, são peças que são somente pra ser expostas, a gente não vende, toda ela tem a sua história, tem a sua museologia.” E sobre peças como vestimentas, esteira e o cesto de carregar a caça, que serão musealizadas, Lidiane Damaceno comenta (Ibidem, 2020, p. 67):

Aqui são as vestimentas das mulheres na hora da dança, na apresentação a gente vai fazer apresentação com essa vestimenta, aqui temos a esteira, onde a gente usava pra deitar, se alimentar, pra ali pôr o bebezinho, e aqui é essa peça pra carregar a caça, quando ia pra mata e levava aquele – eu esqueci o nome, desculpa –, mas é pra carregar a caça pra aldeia.

Algumas peças que estão a venda também são expostas no Museu Akãm Orãm Krenak, Lidiane (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 67):

as peças que estão pra venda também e expostas lá no nosso museu. Essa é uma, tem um cântico que fala do amboók tará, que indígena pega criança e vai ensinar a língua e o cântico debaixo de uma árvore, debaixo de uma sombra, então a gente resolveu reproduzir o amboók, a gente fala amboók jagí a árvore da sabedoria pra poder ensinar, e esse daí a gente vende.

“No seu interior estão as peças de suma importância para nosso povo, pois serão através delas que muitas se reproduzirão, [...]” (KRENAK, 2021, p. 282). O acervo do Museu contém

lumárias, colares, brincos, vestimentas tradicionais, adereços e adornos corporais (Ibidem, 2021). Também arcos e flechas que são para disputas e jogos indígenas, e arcos e flechas para vender aos visitantes como souvenir (KRENAK, 2021). O acervo também possui armamentos, lanças que eram usadas para a caça e pesca, e também as de arremesso em disputas em jogos indígenas (Ibidem, 2021).

“Todas as peças que há dentro do Museu são produzidas com matérias tiradas da natureza, mantendo assim sua originalidade possível com a dos mais velhos Krenaks” (KRENAK, 2021, p. 282). No acervo do Museu contém redes de sisal, um pilão, uma vitrine com um manto que era usado pelos guerreiros no frio, cabaças que eram usadas para carregar mel e coités (Ibidem, 2021).

Há um armário no acervo que guarda peças deveras relevantes, pois elas servirão de modelo para réplicas que futuras gerações poderão produzir, a reprodução das peças tem o objetivo de manutenção da memória Krenak (KRENAK, 2021). Exemplos de peças que estão no armário são as lautás, os arco e flecha, a lança, a borduna, os colares, as tiaras, os cocares, os cestos, as peneiras, as machadinhas de madeira e pedra, as vestimentas típicas e tradicionais masculinas e femininas, os adornos de mão e pés (Ibidem, 2021), “[...] enfim, ali está depositado todo o saber de nossos mais velhos e sábios, que apesar de tudo, lutam bravamente para manter essa história tão rica viva e preservada” conta Lidiane Damaceno (KRENAK, 2021, p. 283).

Para Lidiane “O Museu tem seu vínculo muito forte com a dança, a culinária, a língua materna, rodas de conversas, estudo e pesquisas sobre ervas medicinais, alimentação, modo de vida e saberes” (KRENAK, 2021, p. 283). Junto aos anciãos o Museu desenvolveu uma pesquisa de campo sobre culinária, como as comidas eram feitas, por quem, seus ingredientes, quais os momentos de cozinhar e todo comportamento que envolve o fazimento das receitas, proporcionaram momentos revitalizantes entre as gerações. A pesquisa sobre culinária resultou numa reeducação alimentar e fortalecimento cultural aos Krenak.

Alguns itens só são possíveis musealizar com a presença física dos indígenas, isto é, conhecimentos e atividades que para eles são essenciais na organização social de seus grupos. Como podemos ver no exemplo acima do amboók tará e do amoók jagí, a árvore como objeto pode ser exposta e vendida, o cântico e o momento de levar a criança embaixo da árvore faz parte do museu, porém só acontece com a presença Krenak.

No exemplo abaixo o peixe e itens para cozinhar-lo podem se tornar objetos de museu, porém o momento de fazer as refeições, o ensino dos alimentos às crianças, o fazimento dos

pratos, são exemplos de situações que necessitam da presença física dos indígenas e que eles contam ao apresentar o museu, como se essas vivências se misturassem aos objetos musealizados, justamente pela importância cultural de cada atividade. Lidiane Damaceno diz (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 67):

Aqui é hora da comida, e essa foto eu peguei que ali tá o meu esposo e o meu cunhado e em volta estavam um monte de crianças. Ele, o meu pai, fechou esse primeiro peixe e ele saiu, ficou de lado ensinando as crianças, os jovens a fazerem o peixe porque ele diz assim: “Eu não vou tá aqui pra toda a vida, então alguém vai ter que fazer”.

As crianças participam de inúmeras atividades, elas são de valor a comunidade, quem irá levar adiante a cultura, “já começam a perceber da onde o indígena começa a dar valor, já é do bebê, a cultura já é passada pra ele desde bebê” conta Lidiane (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 68). São as crianças que continuam os fazeres e vivências que, pela idade, os velhos podem esquecer. O museu pode ser um espaço de rememoração e conexão dessas duas gerações (idosos e jovens), conta Dona Lia (Ibidem, 2020, p. 69):

[...] um espaço que a gente guarda as coisas. Ali ficou, está ficando coisas ali para as minhas crianças que vêm vindo, para a minha comunidade pequena que vem vindo, porque um exemplo que nós temos, em 2012 o meu esposo fez uma lança e doou para esse Museu [Índia Vanuïre, exposição Os Borun do Watu. “Érerre!”], está lá disposta lá. Quando foi, eu não me lembro se foi o ano passado, ele venhô, nós venhamos, todo ano a gente vem, sempre tem que estar aqui, ele venhô o ano passado fazer uma apresentação aqui, ele olhou para aquela lança e falou que ele não sabia mais fazer. Então isso aí, o museu é isso, gente, é a gente guardar as nossas peças que hoje nós sabe fazer, porque hoje às vezes nós toma, é novo, depois amanhã nós já está velho, nós vai esquecendo das coisas, se nós não praticar e nós não ver o nosso objeto ali nós vai esquecer [...].

João Batista foi ao MIV e desenhou a lança que havia construído em 2012 com intuito de rememorar e construir outra lança, conta Dona Lia (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 70) “Ele desenhou certinho, ele ainda levou o desenho e fez outra lança e colocou lá no museuzinho, lá na aldeia.” Diz Dona Lia (Ibidem, 2020, p. 70):

Então é por isso que é importante um museuzinho também dentro da nossa aldeia, porque nós, ali perto do nosso museu, nós temos um pé de manga muito grande, aquelas pessoas que foram visitar viu ali e debaixo daquele pé de manga, nós fazemos, nós ali as pessoas já acostumou, falam ensaio, mas não falo ensaio, nós fazemos ali a nossa cultura, a nossa apresentação.

E para complementar o assunto sobre transmissão de conhecimento entre gerações e de rememorar antigas tradições, Dona Lia conta (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 70):

E sempre que a gente faz a nossa apresentação, a portinha do nosso museuzinho está aberta e sempre está entrando criança ali e vê as coisas que a gente faz e guardou ali

e isso eu tenho certeza que vai ficar na memória deles por muitos e muitos tempos e eles vão lembrar daquilo e sempre que alguém precisar de algum arco, alguma lança, alguma borduna, alguma coisa que nós fazemos e deixamos ali, no dia que nós não tivermos mais aqui, eles vão pegar aquela peça e eles vão fazer, não vai ser preciso deles correr em outros museu, nós já tem um ali dentro da nossa reserva que ali mesmo eles podem ir ali e pegar aquelas peças e fazer uma igual.

Sobre a complexidade do que os Krenak escolhem para ser musealizado, existe também a “cabana da oração”, a parte do museu, porém também selecionado como peça de museu, como Lidiane Damacena (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 68):

Essa daqui é uma peça nossa de museu, como que eu posso pôr assim, posso dizer uma peça viva, sagrada, da nossa aldeia, que essa é, eles falam, “cabana de oração”, é onde a gente vai pra se concentrar pra falar com Deus, falar com os, ali se libertar, quem entra ali dentro daquela cabana tem todo um ritual, homem pra um lado, mulher pro outro, e tem que entrar descalço, porque o chão que você pisa é sagrado, [...].

“A apresentação do museu que fiz foi mais uma homenagem aos meus pais, que são memória viva, [...]”(AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 68), os pais de Lidiane são João e Dona Lia (Helena Cecília Damaceno), ambos estavam presentes no VI Encontro Paulista Questões Indígenas e Museus e VII Seminário Museus, Identidades e Patrimônio Cultural. Para finalizar, sobre o futuro do Museu Akãm Orãm Krenak “Novo Olhar Krenak” Lidiane diz (Ibidem, 2020, p. 68):

[...] eu só queria fazer um adendo, é apenas o embrião, porque a criança ainda vai nascer, a criança gera a perninha, gera o bracinho, gera o corpo, então o que a gente quer fazer é aumentá-lo pra ter uma seção só de acervos, pra ter uma seção só de fotos, a seção só de armamentos, de música e vestimenta, então esse é o ideal do meu pai e peço a Deus que deixe ele por mais tempo pra que o museu seja finalizado.

No final das apresentações do Museu Akãm Oram Krenak “Novo Olhar Krenak” por Lidiane, João e Dona Lia, Carlos Fernandes Guarani (Carlos Papá) deixou seu depoimento (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 71): “eu vejo assim que o museu, eu sinto que é um tesouro que está nas pessoas que têm uma consciência, uma sensibilidade, pra poder zelar contigo pra não se perder, [...]” Complementa de forma emocionada sobre sentir o museu através da presença daquelas pessoas que “guardam” a herança da história, Carlos Papá diz (Ibidem, 2020, p. 71):

o museu daqui está de parabéns, viu? Pela luta, que não é fácil guardar essa herança, guardar essa história que está ali pra falar, seja espiritualmente, seja no físico, que está ali repassando sempre, eu me sinto aqui, na hora que eu entro, na sala, onde está as pessoas que já passaram, que já tiveram uma história, eu me sinto o museu como se fosse uma casa, assim, bem abençoada, sagrada, algo assim, um santuário, então eu tenho que ter um certo respeito.

Por fim, Carlos Papá (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 72) faz uma crítica sobre como foi ensinado os acontecimentos históricos acerca dos indígenas:

E quando os europeus chegaram no Brasil, viu os indígenas, seminu, plantaram, e diziam assim, somos índios, por que índios? Porque em latim índios seria dizer negação sem Deus, como se fosse, a gente não tem Deus, uma coisa que chamavam ser índio, e aquela história de que erraram o caminho, quer dizer que foram pra Índia, é totalmente mentira, é uma conotação de negação, de pejorativo, por isso que é chamado índio, porque achavam que a gente não tem Deus, por isso que chamavam de índios, quer dizer, sem Deus, nós somos apagar, não conhece nada, por isso que a gente está seminu e não tem vergonha e quando tem Deus existe vergonha, então existia essa linguagem.

Também no final da apresentação houve uma intervenção por parte dos indígenas em favor dos Guarani no Pico do Jaraguá que estavam sofrendo ameaça de reintegração de posse da Construtora Tenda. Foram falas emocionadas e combativas de Ronaldo Iaiati, Gerolino José César, Pajé Babosa, Admilson Felix, Jazone de Camilo, Francilene Pitaguary, João Batista de Oliveira e serão inseridas logo abaixo para que possamos compreender um pouco da dimensão da defesa indígena sobre seus direitos e, principalmente, do direito ao território. Ronaldo Iaiati diz (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 72):

Boa noite, sou cacique da Aldeia Icatu, eu quero deixar bem claro, o índio não está sozinho. Se precisar, David, povo do Jaraguá, vocês não estão sozinhos, estamos juntos, se for para ir pra cima a gente vai pra cima, nós estamos preparados pra tudo, preparado pra guerra, o que acontecer com meu povo lá, qualquer índio, nós estamos na guerra, nós não vamos ter medo daquelas pessoas que ameaçam a gente, os que estão ameaçando o que era nosso, o que que eles querem mais, tomar da gente o que é nosso? Que é isso, meu, vocês estão caçando guerra, só isso, estão caçando, se for pra derramar sangue, nós estamos pronto, a gente não estamos aqui pra semente, não. Eu estava sentado e estava lembrando, é falta de respeito com a gente, nós estamos prontos pra guerra, cara, só isso, você não está sozinho, o povo do Jaraguá pode contar com o povo da Aldeia Icatu e comigo. Se for pra subir pra São Paulo, estou indo pra São Paulo também, você não está sozinho não, muito obrigado.

Gerolino José César diz (Ibidem, 2020, p. 72):

Boa noite a todos. Eu quero deixar uma mensagem, que eu não gostaria de falar o que está acontecendo, mas nós, o povo indígena, eu quero deixar para todos os deputados, para todas as autoridades, aquele que ouvir essa mensagem, para que vocês olhem com carinho o que vocês estão fazendo com o povo indígena. Porque quando a gente fala o negócio de área indígena, a gente não estamos pedindo, a gente está querendo o que é nosso, vocês autoridades, eu sou daqui do estado de São Paulo, esses tempos atrás eu estava tudo triste, o que está acontecendo no Brasil, porque o Brasil, estamos aqui, nós não caímos de paraquedas daqui, povo que está ali é um povo Guarani, mas só que quando se fala indígena, nós somos um povo, porque está lá na palavra de Deus, disse assim, haverá tribos e nações e nós somos uma tribo Terena daqui do Brasil, nós não pedimos pra morar no Brasil, nós somos originário da terra aqui do Brasil, senhor deputado, você que estiver ouvindo, eu peço urgente que você vê com carinho pro povo indígena.

Para Pajé Babosa (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 74):

Eu sou um defensor do Brasil e eu tenho um gosto pelo Brasil. Eu sou o pajé Barbosa, Aldeia Pitaguar localizada ali no Ceará e estou aqui pro que der e vier, se é pra chorar, se é pra rir é pra rir, então a gente não vai mais ter mais medo, a gente vai perder esse

medo, a partir de hoje nós vamos perder esse medo, medo de morrer, medo de viver, medo de ser feliz, a gente vai honrar a nossa quinta geração, quando chegar aí, quando chegar vai ter terra garantida pros nossos bisnetos sim, isso eu garanto.

Admilson Felix, Terena, liderança indígena, comenta (Ibidem, 2020, p. 73):

Pedir licença ao nosso cacique Jazone aqui na frente, até ele chegar aqui eu mando um recado pro David. Ele não está sozinho, vocês são nossos parentes, na hora de lutar junto, nós vamos arrumar um ônibus, nós vamos descer aí no São Paulo na segunda-feira nós estamos partindo por aí. Vou deixar a palavra com nosso cacique Jazone de Camilo aqui.

Jazone de Camilo, idoso e liderança Terena, comenta (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 73):

A gente como cacique, nós temos que ajudar os parentes, quando acontece algum problema, então os parentes é unidos, pra nós defender os nossos direitos, agora nós temos as autoridades que têm que reconhecer o direito indígena, por isso que a gente estamos falando da autoridade que é o deputado que resolve os problemas dos indígenas, nós temos nosso presidente da Funai, mas a gente vai chamar ele se for possível e pedir pro deputado dar um apoio pra nós que somos indígenas, porque nós não vamos assim numa guerra, numa briga, nós temos que conversar, pra ver se nós chegamos no ponto final disso, ter o que a gente quer pros nossos parentes, os indígenas do Brasil. E muito obrigado a todos.

Francilene Pitaguary (Ibidem, 2020, p. 74):

Meus irmãos, vocês não estão só, cada pedra que existe na nossa terra, cada mata também está junto com vocês, cada rio, cada um dos encantados está com vocês também. Meu nome é Francilene Pitaguary, sou filha da terra, não sou só liderança Pitaguary não, sou liderança do povo indígena do Brasil e de qualquer canto que precisar de mim, nós vamos estar no encontro de caciques e pajés lá e com certeza a primeira força que vai ter vai lá pra vocês. Ninguém tomba nós, pode tirar nosso sangue, pode tirar nosso corpo, mas nosso espírito sempre vai ser forte, então na hora que gritar não vai estar só e eu penso também, que esses governantes, porque eu acho que o governante tem que saber organizar sua casa, a pessoa que não sabe organizar a família não pode cuidar do povo, porque o povo nosso brasileiro tem que ter respeito, e o nosso povo é esse que estava antes desse Brasil ser tomado por essa nação de fora que não tem cultura, não tem amor próprio. Então, nós índios, nós queremos apenas respeito, se não há respeito a nós, nós também não respeita vocês. E nós estamos com tudo pra defender nossos povos e nossos curumins, então pense sempre nos filhos de vocês, porque a luta é dos povos indígenas, do nosso povo, é por conta da nossa terra, nós queremos uma vida digna para os nossos filhos e quando tira a nossa mãe da gente, tira o nosso sangue sim, tenha vergonha porque vocês estão mexendo com coisa séria, nós povos indígenas, nós somos milhares, mexe com um pra vocês verem, porque nós somos unidos, podemos estar distantes, mas se mexer com um, chega a todos nós.

João Batista de Oliveira (AFONSO; OLIVEIRA; DAMACENO, 2020, p. 75):

Primeiramente eu quero dar um boa noite pra todos. E falar pra todos que estou muito contente de vocês tá aqui junto com meu irmão índio, junto com os nossos irmão branco também, que nós todos somos ser humano. Nós somos de carne e osso. Somos filho de Deus. E dizer pra todos que eu, na minha responsabilidade, eu não posso agarrar de levar um grupo lá pra ajudar, mas da minha parte eu vou lá. Se precisar de mim pode contar comigo, que eu não sou cacique, eu sou apenas um líder. Então eu respondo por todos. Muito obrigado.

A museologia indígena preza pela ideia de sagrado na formação de seus museus. O lugar escolhido para construir o museu, os objetos musealizados, o material escolhido para subir a edificação, as atividades culturais, etc., possuem sua porção sagrada. Vejamos abaixo o que os indígenas têm a nos ensinar sobre o sagrado no museu.

Raimundo Carlos da Silva, o Pajé Babosa, pertence ao povo Pitaguary, Maracanaú e Pacatuba, Ceará-CE. Líder espiritual e político, é gestor e curador do Museu Pitaguary e integra a Rede Indígena de Memória e Museologia Social. Ele chama (BABOSA, *et al*, 2020, p. 37) de “acervos Espirituais” os objetos materiais e imateriais do sagrado, e que existe o sagrado e o amaldiçoado “sagrado e o amaldiçoado, eles são duas peças com energias diferente” (Ibidem, *et al*, 2020, p. 37). “Tem o canto do sabiá, as araras, e a gente percebe que essas peças raras, milenar não são vistos como peça de museu. E é! É peça de museu que nem eu falei agora há pouco, de manhã”, cita ele alguns itens (BABOSA, *et al*, 2020, p. 37).

No trato com as peças, Pajé Babosa ensina orientações “Então, além de alimpar a peça, quando chegar aqui no Recife tem que alimpar também o canto daquela peça porque senão vai dar, eu diria assim, que vai dar o tiro no pé” (BABOSA *et al.*, 2020, p. 37). Para Pajé Babosa (Ibidem, *et al*, 2020, p. 37) “É muito interessante. E eu pego as preocupações com os espírito que a gente também traz de todo os canto pro museu”.

Pajé Babosa (BABOSA, *et al*, 2020) comentou sobre diversos objetos ao falar de museu, itens importantes aos indígenas e a sua comunidade, uma delas é a quenga de coco, um vasilhame usado para diversas situações. Sobre esse item, ele nos diz (Ibidem, *et al*, 2020, p. 38):

Então desta vez a quenga vai para o museu, numa quenginha de coco. Mas para entender o valor da coisa, o sentido de você tirar o feijão com a quenga, tirar o arroz com a quenga, o caldo com a quenga. E aí você começa a ver o que é patrimônio e o que é peça de museu.

Outro item que Pajé Babosa apresenta (BABOSA, *et al*, 2020, p. 38) é a cachoeira:

Todos aqueles seres que estão no cemitério vão para cachoeira, porque a cachoeira é a fonte primeira da vida e a fonte de luz, e a fonte eu diria assim mais miraculosa que Deus colocou no mundo. Aquela cachoeira, ela faz uma coisa que também passa ser uma peça rara de museu. A cachoeira, ela canta, ainda muda de som, de voz, no inverno ela canta uma toada e no verão ela canta outra. Então, é uma peça de museu.

A relação do museu e do sagrado é intrínseca para os indígenas, para Pajé Babosa (BABOSA, *et al*, 2020, p. 38):

Vocês estão percebendo o que eu deixei aqui. Já estou saindo já estou lá na mata já estou lá na mata levando vocês para apresentar o canto sagrado [...], a criança [...], a mata [...] e a cachoeira. O que é que eu quero dizer aqui? Que o museu do índio não é um museu parado, não é um museu de quatro paredes.

Para o ensino da museologia indígena, Pajé Babosa (Ibidem, *et al*, 2020, p. 39):

Então, é aí que a gente vai trabalhar a museologia, justamente graduando nossas crianças e nossos adolescentes para trabalhar essas coisas. E agora vão aparecer outra coisa que nem parece uma peça de museu, mas é. A trilha que a gente vai andar, ela também é uma peça de museu, porque desta vez a gente vai passar no meio. Desta vez a gente vai passar nesse cemitério. Desta vez a gente vai passar no canto dessa caipora. A gente vai lá na tapera do meu antigo bisavô, tá entendendo? E a gente vai fazer uma trilha. Porém, vamos levar as peças, mas aquela trilha também é parte do museu.

“O museu também é uma peça fundamental pra demarcação das nossas terra” diz Pajé Babosa (BABOSA, *et al*, 2020, p. 39). O museu dialoga com os não indígenas e, principalmente, com autoridades governamentais, através do museu os indígenas tomam pra si como contar suas histórias, ensinam as visões indígenas de mundo, suas filosofias, e afirmam suas existências numa sociedade que os excluem.

O museu serve de defesa de seus direitos, Pajé Babosa diz (BABOSA, *et al*, 2020, p. 39) “Então o fato, gente, é que nós temos uma peça para que nós amostre pros governante – se é que a gente tem governante, que o índio não tem governante.” Adiante, Pajé Babosa diz (Ibidem, *et al*, 2020, p. 39) “Então não existe, não tem que questionar. ‘Vocês são índio? Vocês têm cultura?’ Tá vendo? Basta olhar o museu que você vai ver que nós somos índios, nós temos cultura, que lá na minha aldeia lá, eu teria que tirar meu sangue pra saber se eu era índio.”

Pajé Babosa (BABOSA, *et al*, 2020) nos ensina que pajés são historiadores, são patrimônios, pois eles conhecem antigas histórias da humanidade, assim conta (Ibidem, *et al*, 2020, p. 39):

Os pajés são nosso e nós, seres vivos, nós podemos contar com esse pajé como um cidadão de história, um historiador. Nós pode contar com esse pajé como esse patrimônio de museu também. A gente pode contar esse pajé, desta vez, tem a classificação.

Sobre uma antiga história de origem do mundo, Pajé Babosa comenta (BABOSA, *et al*, 2020, p. 45):

E o que é Ouricuri? Ouricuri é simplesmente o primeiro ritual do mundo. Quando nós começa a fazer os Ouricuri no passado, é o período que chega o primeiro anjo. São Paulo que chegou, o segundo, o terceiro, o quarto o anjo que foi Jesus e nós já praticava o nosso Ouricuri. Graças a Deus que na internet não aparece nem esta palavra. Porque nós sabemos guardar o sagrado.

Pajé, Babosa, termina dizendo (Ibidem, *et al*, 2020, p. 46):

O que é uricuri, é um coquinho, que dentro daquele coquinho tem a água e a vida, e plantando ele vai nascer forte, nem vento nem água derruba, isso chama uricuri, espiritualidade indígena, espiritualidade eterna que até hoje, por mais que se estude, eu nunca vi ninguém explicar que nem eu estou explanando, [...].

Francilene da Costa Silva, conhecido por Francilene Pitaguary, líder espiritual, acompanha seu pai, o Pajé Babosa, nos trabalhos e rituais. É líder política, apoiando a luta pelo território Pitaguary e também gestora e curadora do Museu Pitaguary. Integra a Rede Indígena de Memória e Museologia Social. Primeiramente, Francilene Pitaguary nos diz (BABOSA, *et al*, 2020, p. 39) o que é o sagrado, “Não tem a ver com museu, mas o sagrado pra nós, nós somos sagrado.” Pelo ensinamento do Pajé Babosa, conta (Ibidem, *et al*, 2020, p. 40) “Então pra ele [o pajé], o sagrado é a aldeia, o sagrado é o cada um.” “E aí o sagrado, ele vai enfraquecendo” diz ela (BABOSA, *et al*, 2020, p. 40) ao se referir quando os indígenas saem da aldeia, pois os momentos de interação entre eles também são sagrados, Pajé Babosa (Ibidem, *et al*, 2020, p. 40):

Ter o momento da diversão, da criança, mas também ter o momento da diversão da família, todo mundo junto. Isso é sagrado pra nós. Pra dar a fogueirinha, assar um peixe, ir plantar um roçado junto. Então tudo isso é sagrado. Que é aquele convívio familiar, que dia após dia a gente tamo perdendo nas grandes cidade.

Ela complementa (BABOSA, *et al*, 2020, p. 41):

E é muito difícil quando a gente fala em sagrado pra vocês, porque só sabe o que é sagrado quando você dá a vida por ele e nós fomos indígenas, fazemos isso, nós damos nossa vida por um bem maior, pela liberdade dos nossos filhos, dos nossos netos, da nossa nova geração.

Entre tantas atividades em grupo que os Pitaguary vivenciam, também se reúnem para discutir museologia, “Então, nós, povo indígenas, dia após dia, a gente faz a discussão dentro das nossa aldeia. Tem essa Rede de Museu” (BABOSA, *et al*, 2020, p. 40) conta Francilene Pitaguary. Sobre museologia e museu, ela explica (Ibidem, *et al*, 2020, p. 40):

Todas as matéria cabe dentro do museu. Então a gente observar uma linguagem que ela é ampla a todos. Na arte, na ciência, na geografia. Então o museu, ele tem essa linguagem. E é uma forma da gente tentar levar pras aldeias oportunidade dos nossos jovem, nossas criança não sair de perto de nós.

O museu, através de sua linguagem, é uma oportunidade para comunicar aos não indígenas e, principalmente às autoridades, os direitos indígenas e de conquistar respeito, Francilene Pitaguary (BABOSA, *et al*, 2020, p. 40):

E isso eu quero que as universidade, eu quero que os estudiosos quando chegar na aldeia veja que o pajé é um reitor, o pajé é um juiz, da mesma forma o cacique. As

nossas liderança tradicional tem que ser respeitada da mesma forma que as liderança dos brancos são.

Também a entrada dos indígenas nas universidades e museus são oportunidades de os mesmos deixarem seus conhecimentos como legado para a sociedade não indígena, Francilene Pitaguary (BABOSA, *et al*, 2020, p. 41):

[...] porque a gente sabemos que a nossa linguagem, ela vai servir não só pro nosso povo, mas pra toda humanidade, aprender a entender realmente quem somos nós, quem fomos nós no passado, por que que nós estamos aqui hoje, qual a importância de mim, qual a importância do meu cabelo, da minha voz, então tudo isso são que nem fosse portais e cada portal tem que ter uma chave e pra ter essa chave você tem que se permitir a conhecer o caminho de cada um, [...].

E conta um pouco de como é a linguagem indígena e que eles são unidos (Ibidem, *et al*, 2020, p. 41):

[...] então cada um de nós é como a gente fosse parte dessa mata, é cada um de nós tem a linguagem da cachoeira, cada um de nós, nós temos a linguagem de terra, cada um de nós é que nem nós fôssemos uma planta daquela mata, e uma mata só é mata porque nós estamos juntos. Na hora que começa a derrubar um, derrubar outro, enfraquece um povo.

Susilene Melo, filha da kujã Dirce Jorge, sobre o sagrado diz (BABOSA, *et al*, 2020, p. 42) “A gente planta, a gente aprende a fazer porque cada dia sempre é um recomeço, assim como tem as nossas crianças, a gente passa todos os dias pra eles, como fazer, como tirar da natureza, como preparar, então tudo isso pra nós é sagrado.” Sobre o sagrado, complementa (Ibidem, *et al*, 2020, p. 42):

mas são muito fortes porque elas [as crianças] estão ali e estão determinadas a defender a cultura, cada uma delas sabe como preparar cada comida típica que tem a cultura Kaingang e eu tenho muito orgulho das crianças que eu tenho lá no nosso espaço porque elas são dedicadas e é isso aí que eu tenho pra falar.

A Kujã Dirce Jorge Lipu Pereira, sobre o sagrado, comenta (BABOSA, *et al*, 2020, p. 42):

então tudo faz parte do sagrado, então é isso que a gente ensina as criança, nós conversamos muito com as criança, eu converso com as criança e falo pra elas “vocês não estão perdendo tempo, vocês estão aprendendo”, e quanto à comida típica também é sagrada, porque quando tem um alimento típico dentro da nossa aldeia, dentro da nossa casa, nós estamos refortalecendo nosso corpo e também refortalecendo nosso espírito, por causa que se a gente não tem, se a gente não vive, como que vai ser o futuro?

Sobre o complexo e profundo assunto do sagrado aos Guarani Nhandewa, Gleidson Marcolino, assistente do pajé Guarani Nhandewa Gleyser Alves Marcolino (BABOSA, *et al*, 2020, p. 42):

[...] eu disse que falar do sagrado não é algo assim tão fácil, justamente porque quando se fala em sagrado nós não temos pontos específicos, nós não temos como direcionar o que é sagrado e o que não é, porque referente à nossa cultura, tudo o que nós fazemos é sagrado.

Gleudson Marcolino complementa, (Ibidem, *et al*, 2020, p. 43):

Até o simples caminhar, o simples pensar, ou um simples objeto, aparentemente pra quem não tem conhecimento ou até mesmo pra quem não pratica essa parte da espiritualidade, ele não vai entender esse lado. De forma direta, porque pra poder entender esse sistema da parte espiritual, ele tem que conhecer. Não basta somente conhecer, ele tem que viver pra que ele possa repassar a sabedoria pra suas futuras gerações e dizer também que é a respeito do sagrado, [...].

No final de cada apresentação sobre o sagrado no museu um expectador do VII Seminário Museus, Identidades e Patrimônio Cultural do VI Encontro Paulista – Questões indígenas e museus chamado Ricardo perguntou como é para os indígenas a exposição de restos de animais. Sobre essa questão Pajé Babosa (BABOSA, *et al*, 2020, p. 45) responde:

Na verdade, nós começa o museu Ceará, justamente desta forma, apresentando, tendo algumas caças empalhadas. Porque lá muitas caças estão sendo extintas e era uma forma de a gente fazer isso. Para lembrar que um dia aquele animal fez moradia perto da gente, entende?

E também diz Pajé Babosa (Ibidem, *et al*, 2020, p. 45):

Isso é muito engraçado, e vendo esses valores do museu. Quer dizer que lá, nos Kanindé de Aratuba, Ceará, eles preservam, mas eles querem fazer com que a gente não esqueça que um belo dia ali teve um tatu, que um belo dia ali teve um animal de outra espécie, e eles lá realmente cultuam isso e é uma riqueza, porque eu também cultuo algumas coisas, inclusive tenho um cordão de ossos de boi, porque, no meu entendimento, o boi vai se acabar e um belo dia eu tenho que mostrar que aqui passou um animal sagrado que dava o seu sangue, a sua vida, a sua carne, o seu couro, ele se dava por completo para a humanidade.

Francilene Pitaguary (BABOSA, *et al*, 2020, p. 46) também deixa sua contribuição “Então, da mesma forma que a gente respeitamos nosso antepassado mesmo em corpo, respeitamos também os animais lá na nossa aldeia, e por isso que cada povo tem sua forma de ver o museu, cada povo tem sua linguagem própria”, e diz (Ibidem, *et al*, 2020, p. 46):

[...] e uma das coisas lá do Museu Pitaguary, é diferente, lá nós apresentamos algumas peças com animais, mas por conta que o tambor tem o couro, é por conta que uma flecha vai um pouquinho da cobra, mas o animal em si, a gente já tem muito sagrado, a gente jamais vamos expor, para as pessoas, aquilo que é nossos guardiões, então nós acreditamos que os animais são nossos guardiões, então não vou querer, a minha mãe ali exposta, eu não vou querer um lobo exposto, não vou querer uma cobra ali, não!

Por fim, Gleudson Marcolino (BABOSA, *et al*, 2020) conta que os caçadores são escolhidos pelo líder espiritual através de um ritual chamado Nimongarai e também é o líder espiritual que guia o animal certo para caça. Depois relata sobre uma importante história de um

indígena que não seguiu a tradição de caçar guiado pela liderança espiritual e consequências desastrosas acarretaram sua vida, então sobre a importância dos animais e caça pra ele nos diz (Ibidem, *et al*, 2020, p. 47):

Então, a gente teme muito a força de Nhanderu, então por isso que a gente não mexe com essa parte assim. Igual eu estou falando, nós não temos nada contra quem faz, mas nós não mexemos. Temos alguns adornos, colar de ossos, alguma coisa, mas, assim, a gente com muito cuidado, sempre cuidando pra esse lado do sagrado, então é essa minha colocação.

Acerca dos remanescentes humanos indígenas em museus Francilene Pitaguary (BABOSA, *et al*, 2020) reforça o seu valor sagrado e a necessidade de respeitar o antepassado, para ela (Ibidem, *et al*, 2020, p. 40):

E isso, nós que tem uma visão ampla de espiritualidade, muitos acha que não existe. Mas é o que nos move. É a espiritualidade, o nosso cantar, o nosso respeito com o nosso antepassado. E alguns lugares, isso não tem. São visto realmente como peça sem valor, peça sem vidas. Mas nós acreditamos que o tempo, ele tem o tempo pra tudo. Então, nossos corpo também deve descansar. A gente temos que respeitar o tempo deles também. Da mesma forma que a gente nasce, cresce. Então a gente tem que respeitar esse processo de vida.

Francilene Pitaguary (BABOSA, *et al*, 2020) se posiciona favorável aos estudos de remanescentes humanos indígenas contanto que seja para contribuir à humanidade e siga protocolos de direitos humanos, “E a gente sabemos que esses estudos é preciso. Mas sabemos também que quem vai estudar tem que respeitar, porque aquele estudioso, aquela liderança indígena, ela tem a forma da gente cuidar daquilo” (Ibidem, *et al*, 2020, p. 40). Ela nos oferece (BABOSA, *et al*, 2020) um exemplo de uma intervenção arqueológica que ocorreu de forma respeitosa com os Jenipapo-Kanindé e os Kanindé de Aratuba, Ceará. O Pajé Babosa foi chamado pela prefeitura do município de Aratuba se podiam acessar urnas funerárias encontradas no local. Ela comenta (Ibidem, *et al*, 2020, p. 41):

E é isso, eles tiveram esse cuidado nas falas do pai e foram até o pajé perguntar se podiam mexer naquela urna, e foi um outro pajé também de Aratuba e o cacique lá fizeram a dança do local, e o encantado, o dono da urna que estava lá dentro, falou pra ele que ele queria que fosse exposto porque era a visão que ali tinha, e aquela peça era a única peça que ela tinha daquele município que eles viveram, então a forma deles respeitar.

Por outro lado, Francilene Pitaguary conta (BABOSA, *et al*, 2020) que o Governo do Estado do Ceará construiu o Complexo Industrial e Portuário do Pecém em terras indígenas e retiraram urnas funerárias do cemitério indígena sem autorização, recolocaram os indígenas em uma reserva de forma impositiva e autoritária, sem que eles participassem do processo de forma democrática, já que são cidadãos brasileiros, Francilene Pitaguary (Ibidem, *et al*, 2020, p. 41):

[...] que foi do povo Anacé, os Anacé vivem num território e o Pecém [Complexo Industrial e Portuário do Pecém] começou a construir indústria em cima, e aí eles arrancaram restos mortais, arrancaram as urnas, ninguém sabe pra onde foi, tiraram esse povo, arrancaram da sua mãe, [...].

Os remanescentes humanos indígenas é um tema essencial do sagrado para os indígenas e também envolve a ancestralidade, como podemos ver a seguir nos comentários da Kujã Dirce Jorge (BABOSA, *et al*, 2020, p. 42):

Então, quanto aos remanescente, muitos fala: “ah, ele já morreu, né? Enterrou, acabou”. Não, ele só desligou do corpo dele, mas ele tá ali com a gente. Ele tá permanente do lado da gente, então estão nos ensinando. Eles vêm falar com a gente durante o sono. Eles vêm ensinar pra gente o como fazer. Como fazer um artesanato, como fazer um colar, como fazer um brinco, então nós artesão, nós tem ligação com a espiritualidade. Todos! Se fala cultura, liga tudo. É tudo junto, não tem como separar. É isso.

Para Dirce Jorge “Todas as vezes que a gente vai lembrar de cultura, de tudo, o que a gente lembra, a gente tá falando dos nossos antepassados” (PEREIRA; MELO, 2020, p. 32), e costumam aprender a valorizar o antepassado com a família desde a infância, Kujã Dirce Jorge nos conta que “E no meio da família, a gente já aprende, porque a família, a mãe e o pai da gente já é os nossos professores que já estão ensinando a gente, desde quando a gente nasce e de criança eles estão ensinando a gente, cultura e espiritualidade, tudo liga” (Ibidem, 2020, p. 32). Por isso, pede respeito por parte dos pesquisadores (PEREIRA; MELO, 2020, p. 32):

é que a gente também pede que esses pesquisadores que vêm pesquisar os nossos antepassados, eles não são só ossos. Eles são humanos. São pessoas. Que já sofreu muito os antepassados e merecem muito respeito. A gente hoje na aldeia, nos respeitamos muito porque quando a gente fala de cultura a gente tá falando deles.

Sobe respeito, Dirce Jorge (Ibidem, 2020, p. 32):

[..] a gente sempre está falando de respeito, com tudo o que vocês pegarem: pede licença, ‘aí eu vou pegar uma peça: oh, me dá licença! Eu vou te pesquisar, eu vou te ver, vou pegar’. Então é isso. A gente pede – respeito. É o que nós pedimos. Até hoje a gente não é respeitado.

Cultuar o antepassado é parte da cultura, dentro e fora do museu, Dirce Jorge (PEREIRA; MELO, 2020, p. 32):

Então não tem separação. Porque quando se fala de cultura, você está voltando lá atrás. Você vai estar sempre voltando bem lá pra trás. Então, é o que eu falo, né? Pra quem lida, pra quem está no museu, porque o museu também para nós é uma casa sagrada.

“Então a gente pede respeito, para que nossos antepassados, quem sofreu bastante, e a gente aí está com essa luta. A gente continua lutando. Então nós já tem conhecimento com museu” diz Dirce Jorge (PEREIRE; MELO, 2020, p. 32). Ela enfatiza (Ibidem, 2020, p. 32),

“Então a gente encontra nossos colegas, a gente conversa com eles: ‘Ô, quando for pegar, pede licença, porque isso não é seu. Não é dele. É ele, então. É ele que vocês estão pesquisando’.” Dirce Jorge deixa orientações de como manusear os remanescentes humanos indígenas (PEREIRA; MELO, 2020, p. 32):

Então a gente aprende também. Porque nós temos nossa cultura. Tudo isso que a gente pede pra todos vocês que mexem com nossos parentes com nossos antepassados. Fala com eles. Conversa com eles: “Me dê licença. Tô mexendo com vocês porque isso também é o meu estudo”. Então é isso, gente. É o que nós pedimos.

Sobretudo nos momentos de atividades da arqueologia Dirce Jorge critica (PEREIRA; MELO, 2020, p. 35) “Eles vão lá, escavam, tiram e levam e não falam nada. Só que nós, indígenas, nós nunca participamos da escavação.” Também ela nos diz (Ibidem, 2020, p. 35) “No entanto, que agora, quando vai fazer uma escavação, descobre um cemitério indígena, mas eles vão, mas não tem nenhum indígena acompanhando, para ver o que estão fazendo. Então, é isso que nós ficamos até nervosos com tudo isso que acontece.” Complementa sua crítica dizendo (PEREIRA; MELO, 2020, p. 32):

Então assim, como foram tirar ele daquele lugar, onde eles estavam enterrados. Ninguém pediu licença pra tirar eles de lá! Então foram lá, tiraram, puseram. Não para deixar eles em qualquer lugar. Tem que ter um lugar para poder estar colocando eles. Reservar aquele lugar deles. Não é qualquer pessoa que está pegando. Deixar correr pra lá. Deixar correr pra lá. Não!

Um dos posicionamentos indígenas é que os remanescentes humanos indígenas não podem ser colocados em exposição, mesmo se for cópia ou fotografia, Dirce Jorge diz (Ibidem, 2020, p. 33):

Nós colocamos que os remanescente não pode ser expostos em exposição, porque eles não são peça, eles são pessoas e eles merecem ser respeitado, porque o que vai numa exposição, são peças, são peças feita por eles, que eles fizeram. Então, os remanescente têm que ser bem guardado, por causa que ali eles tão só pra pesquisa, não tão pra ser exposto como peça pras pessoa olhar e a pessoa olha, acha bonito, dá risada.

Não pode colocar em exposição porque os povos indígenas não são peças e os antepassados são sagrados, em suas palavras, Dirce Jorge afirma (PEREIRA; MELO, 2020, p. 33):

O nosso povo, ele não é uma peça. Eu acho assim, que tem que ser peça pra ser exposta. Peça que foi feita por eles [antepassados], peças da Parané, da Candire, quantos anos foi feito aquilo. Então é isso, é a maravilha, a gente fica feliz de ver aquelas peça. Agora a gente entristece quando a gente vai numa exposição e vê um crânio do nosso povo exposto numa exposição. E isso é muito falta de respeito, isso tem que ser mudado, não tem que ser exposto! É isso!

“Um monte de gente, tudo não índio, e onde está o indígena para ver o que eles estão fazendo com aquelas ossadas? Para onde que estão levando? É isso que nós estamos preocupados” (PEREIRA; MELO, 2020, p. 35) conta Dirce Jorge, isto é, lhe preocupa o trato que as instituições dedicam aos remanescentes humanos indígenas. Ela nos diz (Ibidem, 2020, p. 35) “Porque enquanto está no museu, está sendo bem cuidado. Mas tem museus, que eles colocam no meio das pedra e deixam lá. [As coisas do] do índio lá, [misturadas] no meio das pedras [minerais].”

Implica aos museus que sigam as diretrizes dos indígenas no trato aos remanescentes humanos indígenas, Dirce Jorge fala (PEREIRA; MELO, 2020, p. 35) “Sim, nós agradece o museu, que estão com nossos remanescentes humanos indígenas, cuidando, zelando deles. Nós agradecemos muito vocês.” Ela deixa evidente a necessidade de cuidado dos remanescentes humanos indígenas, “Se não tem como cuidar, procura um museu que tenha mais condições e leve. Não é?” (Ibidem, 2020, p. 35). E, finaliza (PEREIRA; MELO, 2020, p. 35) “Mas tem museus que vão cuidar direitinho. Tem o lugar certinho para guardar.”

Susilene Melo critica algumas formas que os remanescentes humanos indígenas são tratados, primeiro pela atividade arqueológica que não realiza trabalho de colaboração e escava terras indígenas sem conhecimento dos mesmos, e por se apropriarem dos remanescentes como peças de museu e os colocar em exposições, ou receberem tratamento inadequados nas reservas técnicas, ela diz (PEREIRA; MELO, 2020, p. 32):

Por quê? Porque [os pesquisadores] entram nas nossas terras, né? Não pedem licença. Escavam. Procuram. Assim como a minha mãe falou agora, tem vez que colocam [os remanescentes humanos] lá de qualquer jeito. Não tem lugar apropriado para poder guardar. Colocam outros objetos que não têm nada a ver. Fala ‘objeto’. Não é um objeto [sobre o remanescente humano]. Antes de ser ‘objeto’ era um ser humano que nem eu, que nem todos vocês que estão aí.

Susilene Melo segue orientações de como lidar com os remanescentes humanos indígenas “tomem mais cuidado. Peçam licença para mexer. Peçam licença para lidar. Assim como que qualquer peça que está dentro do museu, ela não pode ser manuseada de qualquer jeito. Então é isso que a gente pede” (PEREIRA; MELO, 2020, p. 33). O não cumprimento das orientações indígenas das instituições museais e pesquisadores no tratamento com os remanescentes humanos indígenas os desrespeita, Susilene Melo nos diz (Ibidem, 2020, p. 33) “E a gente fica muito triste porque, assim, quando vão lá não perguntam, na verdade não convidam nem para falar. Pelo menos perguntar algo. Você quer ir lá? Você quer ver? Você quer participar? Não!.”

Indignada, Susilene Melo questiona (PEREIRA; MELO, 2020, p. 33) “Eles não perguntam para a gente. E por quê? Por que não perguntar? Se pode ser um vô. Pode ser um bisavô, um tio distante. Então, eu acho assim mais que as pessoas têm que ter mais respeito. Mais respeito! Cuidar mais!.” Ela finaliza (Ibidem, 2020, p. 35) “Porque, na verdade, eles não pedem autorização!”

A Pós-doutora em Museologia pelo MAE-USP, Leilane Patrícia de Lima, encontrou exemplos de museus que não seguiam as orientações éticas dos indígenas no cuidado aos remanescentes humanos indígenas, Susilene Melo diz (PEREIRA; MELO, 2020, p. 33) “A cada vez que ela [Leilane] vai visitar um museu e que ela chega lá, o que ela encontra! Para a gente é difícil.” Susilene Melo nos deixa uma reflexão (Ibidem, 2020, p. 35):

Recentemente, a gente teve um pesquisador e eu fiz uma pergunta para ele: “Se você está tão curioso em saber o que foi que aconteceu, eu também tenho a minha curiosidade! Do que que foi a morte? Foi envenenado?! Como que ele foi morto? Do que que foi?! Foi tiro? Foi bala? Se foi pancada?!”. E ele não me soube responder, não conseguiu responder. Então, eu disse para ele: “Já que você não conseguiu me responder como foi morto, para que mexer?! Deixa lá onde que está. Não mexe!”. Porque se ele é pesquisador, ele não soube falar para mim se foi envenenado, do que que foi morto. Então não precisa mexer, deixa lá no cantinho dele.

Cristine Takuá relata algumas histórias sobre a relação do sagrado e a arqueologia, e a importância de seguir as orientações indígenas e, principalmente, do protagonismo indígena nas ações arqueológicas e museológicas com os remanescentes humanos indígenas, ela diz (PEREIRA; MELO, 2020, p. 33):

Eu tenho conversado com uma amiga que trabalha com a ideologia no Peru. E ela já me contou de várias situações de pesquisadores que ficaram doentes por ficar fazendo escavações, e adoecer espiritualmente. Doenças que os médicos não entendem, o que era aquilo, casos até de morte de pesquisadores que ficaram, muito profundamente, cavando e buscando coisas e não eram a ser desenterradas.

Continua a dizer Cristine Takuá, sobre como as atividades arqueológicas realizadas com respeito e colaboração indígena pode servir a defesa dos seus direitos (Ibidem, 2020, p. 34):

Faz uns 3 anos atrás, numa terra indígena lá em Santa Catarina, Guarani, a Terra Indígena Morro dos Cavalos, estava sofrendo com uma perseguição muito grande por conta de que os próprios catarinenses – saiu no jornal catarinense que os guaranis de Santa Catarina eram paraguaios e não brasileiros – e, justamente, nessa época ... E aí, eles estavam fazendo uma construção de uma ponte que ligava [...], Palhoça a Florianópolis. Durante a construção, eles descobriram um grande sítio arqueológico lá, que estava sendo, um pouco, meio, deixando escondido. Aí a professora, que era militante lá da arqueologia da Unisul descobriu isso e conseguiu fazer uma intervenção da obra e recolheu todo aquele material. Inclusive, tinha corpo de pessoa, cerâmicas, vários objetos! E aí, na pesquisa que eles fizeram, foi descoberto que aquela cerâmica era Guarani. Então, a pessoa que estava junto também eram Guarani. E pela datação, que eles fizeram no estudo arqueológico, tratava de mais de 4 mil anos. Então, meio que acabou com essa teoria dos polítics locais, de Santa Catarina,

que os Guaranis vieram do Paraguai, se já havia presença Guarani há muito tempo, em Santa Catarina. E aí, conseguiu-se concretizar, de uma certa forma, e ajudar e dar mais força para a Terra Indígena Morros dos Cavalos.

Fazer uma escavação sem a colaboração indígena e suas orientações e protagonismo nas ações pode acarretar em erros éticos, diz Cristine Takuá (PEREIRA; MELO, 2020, p. 34):

também, que tem a arqueologia nesse sentido, da questão da terra. Só que daí tem um outro lado, que uma vez participando de um encontro, da Comissão Guarani, um pajé falou assim para um político: “Vocês já descobriram alguma ossada do seu bisavô, no lugar onde você diz é que sua fazenda?!”

Sobre as escavações arqueológicas, Cristine finaliza (PEREIRA; MELO, 2020, p. 34) “Então, por que que eu tenho que te provar que meu vô estava enterrado aqui para dizer que essa terra é minha?!’. Então, tem essa reflexão. Por que que os indígenas têm que encontrar uma ossada para provar que aquilo ali era um território indígena?!.” Também ela conta (Ibidem, 2020, p. 34) “E hoje, tem muita cidade construída em cima de cemitério indígena. E não há respeito.”

Sobre os remanescentes humanos indígenas que em vida eram pajés, Cristine nos complementa (PEREIRA; MELO, 2020, p. 34) “principalmente os pajés que são tão sagrados, que fazem a cura. Um pajé quando é enterrado é uma força espiritual muito grande. E aí, os pesquisadores estão tirando isso sem nenhum preparo, sem nenhum cuidado, sem nenhum respeito.” Cristine aponta a complexidade dos rituais de enterro para cada grupo indígena e, portanto, o compromisso ético com os remanescentes humanos indígenas é fundamental, diz (Ibidem, 2020, p. 36):

E a cultura Yanomami, Kaingang, a cultura Maxacali, a cultura Krenak, cada um tem uma forma, uma concepção filosófica do seu ritual, do nascer e do morrer. Eu não sei se vocês já conheceram algum cemitério indígena hoje, a gente planta uma árvore quando alguém falece. Então, para a gente é um significado muito complexo de um ciclo de vida!

Por fim, Cristine Takuá finaliza sua contribuição ao afirmar (PEREIRA; MELO, 2020, p. 36) “E eu até me atrevo a dizer, que eu sou um pouco atrevida e sou muito observadora, que se a doença do século, hoje, dos não indígenas é a depressão, é, justamente, por conta desse desrespeito do sagrado.”

Não deixaremos de notar a presença de mulheres indígenas a frente de diversas atividades. Dizer “mulheres guerreiras” para as Kaingang é uma forma de representar a força feminina para a comunidade e se contrapor ao preconceito, para Dirce Jorge “Pra falar sobre mulheres guerreiras, não é fácil, porque nós tivemos que enfretá também bastante preconceito”

(PEREIRA; MELO, 2021, p. 257). Para Dirce Jorge (Ibidem, 2021, p. 259) “se fosse pra depender dos nossos Kaingangs homens, nós não estaria hoje cantando e falando da cultura, entendeu? Porque nós mulheres é que samos que parimos, nós tamo cuidando das nossas criança e cuidando da nossa criança, cultura e nosso costume.”

Por meio da pesquisa com as mulheres mais velhas, no intuito de resgatar costumes tradicionais e retirar a cultura de um processo de adormecimento, as mulheres Kaingang são guerreiras e dedicam-se em ensinar as crianças sobre seus costumes de forma que haja uma continuidade. Sobre as mulheres Kaingang, conta Dirce Jorge (PEREIRA; MELO, 2021, p. 257) “Mas hoje é diferente, hoje nós samos umas guardiã da cultura, da cultura Kaingang e se não fosse as Kaingang, não teria cultura!”

Uma importante anciã para a cultura Kaingang é a Dona Candira. Foi ela a grande incentivadora da propagação da cultura Kaingang com as gerações seguintes junto a mãe de Dirce Jorge, Dona Jandira Umbelino, conforme o relato da Dirce Jorge (PEREIRA; MELO, 2021, p. 258):

[...] a minha mãe, a Candire, que sempre foi uma pessoa que lutou pra ter a cultura da nossa aldeia Vanuíre, elas falava “Não importa, quantos Kaingang vai ter dentro da cultura, o importante é ter a cultura”! O importante é vocês en-toá o cântico Kaingang. Então, não importa se tem 5, se tem 2 ou se tem 3, mas a terra é Kaingang. Então, hoje nós tamos com 14 integrante dentro da cultura, a gente tá com essa luta, não adianta.

Cada integrante da cultura recebe ensinamentos dos antigos costumes, para Dirce Jorge (Ibidem, 2021, p. 258):

Então, eles tão aprendendo também, como fazer instrumento, como fazer comida típica, porque não é só a mulher que vai fazer a comida, também não é só o homem que também vai buscar, a mulher vai buscá, ajuda a fazer, então, ali a gente trabalha em conjunto. A gente trabalha todo mundo junto. Quando é pra construir também a nossa casa sagrada, quando é pra reformar o Museu Worikg, todos estão reunido. Lá em casa a gente faz, as nossa comida lá, todo mundo come junto e todo mundo trabalha junto, é criança batendo sapé, entregando sapé, buscando bambu pra poder, então, que dizer então que a gente tá ensinando eles a manter a cultura.

O Museu Worikg foi uma conquista no processo de continuidade da cultura, está envolvido junto as atividades de cantar, dançar, cozinhar comidas típicas e fazer instrumento, assim conta Dirce Jorge (PEREIRA; MELO, 2021, p. 258) “O coração da aldeia é o Museu porque é aonde o Museu guarda toda a história, toda a história da aldeia. E toda nossa história lá.”

Dirce Jorge complementa (Ibidem, 2021, p. 259):

Tudo faz parte, é cultura, é costume, é alimento, tudo caminha junto. É isso, eu falo com o maior orgulho, nós temos o nosso Museu Worikg, é o nosso Museu, é

tradicional, é o Museu onde você pode entrar descalço, pé no chão, é chão, é terra, é sapé, é bambu, não é feito de material.

Para Susilene Melo (PEREIRA; MELO, 2021, p. 260), o Museu Worikg “[...] é um museu diferenciado, é um museu com a cara de Kaingang.” Conforme se envolveu com museus e museologia compreendeu as funções do museu, assim diz Susilene Melo (Ibidem, 2021, p. 260) “Pra mim, quando chegou museu, eu entendia que museu era pra guardar coisas velhas. Mas a minha vó passou um novo entendimento e a Professora Marília [Xavier Cury] [...].” Sobre as peças que deram início ao acervo do Museu Worikg, ela diz (PEREIRA; MELO, 2021, p. 260):

Eu, com todo esse passado de tempo, falo assim que todas as peças que tem dentro do Museu Worikg foi guardado pela minha vó [Jandira Umbelino], uma grande mulher, uma grande guerreira, que nem minha mãe falou que não sabia o porquê de guardar as peças. Então eu falo assim na Semana das Mulheres, que é muito importante a gente falar de uma grande guerreira que guardou as suas peças pra hoje tá em exposição dentro do Museu Worikg.

O nome do Museu Worikg não foi escolhido pelo acaso, Worikg é o nome de uma ancestral basilar ao povo Kaingang do oeste paulista que gerou descendentes e foi importante no povoamento desse povo, para Dirce Jorge (Ibidem, 2021, p. 263):

A gente fizemos, nós fizemos reunião com nosso povo Kaingang. Então todos os Kaingang participou dessa reunião [15 de agosto de 2015]. Mas só que a gente, depois a gente acaba ficando triste, porque quando perguntava pra bisneta da Worikg, ela não sabia quem era Worikg. Nisso, eu fiquei muito triste, eu falei “Como assim? Eu também sou bisneta da Worikg”, e sei falar quem é Worikg. Mas ela falava que nunca ouviu falar de Worikg. Então, você vê como que a história tava tão apagada do nossa grande guerreira Worikg.

Dirce Jorge (PEREIRA; MELO, 2021, p. 264) sobre o resgate histórico que o museu pode exercer à comunidade, “O museu é muito importante por causa disso. Porque muitas vezes a história acaba se apagando por causa disso, porque a pessoa acaba não se interessando pela história. Agora tendo um museu, a gente tem que saber da história pra contar.” Acerca da importância da Worikg e o resgate da história do povo Kaingang, Dirce Jorge (Ibidem, 2021, p. 264):

Porque a Worikg tem que ser falada, tem que falar da Worikg. Porque a Worikg é uma grande guerreira. Então, por isso que a gente tem o Museu Worikg e o Museu foi muito bem aceito, porque é nós que coordena, nós que faz tudo com a cultura, nós cuidamos, nós zelamos, nós somos guardião de tudo que se fala em Kaingang da aldeia da Vanuíre.

Acerca sobre o Museu Worikg e a história Kaingang, conta Dirce Jorge (PEREIRA; MELO, 2021, p. 265):

Quanto ao Museu Worikg, nós construímo, porque a gente fez a reunião, mas ninguém sabia a história e ninguém se interessou pelo Museu. Nós, como já tava dentro da cultura, nós já tinha tudo e falamos assim “Agora agora só falta o Museu, então vamos construir o Museu”. Veio com a ideia e nós abraçamos. E hoje, é o nosso orgulho, eu falo assim que quando chegou pra falar do Museu eu olhei e falei “Não, mas nós já somos Museu. A nossa aldeia já é o Museu, porque é História”. Então, agora, pra mostrar pro povo se a gente faz o Museu mas a aldeia já é o Museu. Chegando dentro da aldeia já, vocês estão entrando dentro do Museu, é a História, tá ali a História.

Algumas decisões sobre o funcionamento do Museu Worikg foram tomadas desde sua abertura, pois atualmente ao invés de 1kg de alimento como entrada no Museu, é cobrado o valor de cinco reais no ingresso. Susilene conta sobre o pedido de ajuda por alimentos (Ibidem, 2021, p. 260):

O nosso Museu antes, as pessoas chegavam, visitavam, e a gente pedia 1kg de alimento por pessoa. Hoje a gente não faz mais isso. Por quê? Porque teve vezes de chegar alimento que já tinha vencido ou então litro de leite que já tava pra vencer e é onde que a gente não utiliza. Conversando com a minha mãe, a gente viu a necessidade que era melhor a gente cobrar uma entrada. No ano passado e o ano retrasado, a gente cobrava 5 reais. “Ah, mas você cobra pra visitar o Museu?” A gente cobra, sabe por quê? Porque lá o trabalho que a gente faz, eu fico o dia inteiro, a minha mãe fica o dia inteiro, a gente não tem apoio de prefeitura, a gente não tem apoio do Estado, se o Museu Worikg tá de pé é porque são mulheres guerreiras que têm força de vontade de trabalhar.

A museografia é um trabalho rotineiro que vem sendo realizado por muito esforço pelos museólogos do Museu Worikg, para Susilene Melo (PEREIRO; MELO, 2021, p. 261):

Outra coisa também que eu queria falar pra vocês é que assim, a reserva técnica. Hoje eu escutei a professora Marília falando da importância muito grande de ter uma reserva técnica boa. Lá a gente ainda não tem a nossa reserva técnica, mas a gente tem um quarto na casa da minha mãe, é onde a gente colocou todas as peças com armário, tudo certinho, bonitinho, ainda não tão etiquetadas do jeito que tem que ser. Por quê? Porque lá a gente trabalha eu, a minha mãe, o Márcio e agora tá a minha irmã [Lucilene de Melo]. Eu falo assim, tudo tem que ser no tempo certo e na hora que a gente tá mais sossegado pra poder conseguir fazer. E tudo tem que ser pensado, porque cada peça que tá lá tem uma história, ela tem um porquê de tá lá.

Sobre Museologia Indígena, o visitante pode adentrar nessa nova epistemologia já na experiência da trilha que leva até a casa do Museu, Susilene Melo (Ibidem, 2021, p. 260):

Lá a gente tem também a trilha, quando a pessoa chega no nosso Museu, vai fazer a visitação da exposição, vão fazer a trilha junto com a gente, e cada ponto da nossa trilha a gente tem uma parada de explicação, o que que tem, como que foi preservada, de que jeito que foi preservada, a importância pra nós lá. E incluir as crianças também junto com a visitação. Quando a gente tá ali, a gente leva eles também. Então um explica e outro fica ali do lado, tá sempre acompanhado.

A trilha também é uma referência a preservação da natureza que é parte importante para a Museologia Indígena, sobre a triha Dirce Jorge conta (PEREIRA; MELO, 2021, p. 265) “Nós têm o nosso Museu Worikg e a trilha é a que sai lá na Mina da Tonha. A trilha da Tonha é muito

antiga que passa beirando a mina da Tonha, é o caminho onde nossos antigos passava por ali e sai por cima e ia pro Coiós.” Dirce Jorge conta (Ibidem, 2021, p. 265) como foi o início da organização da trilha:

E eu conversando com meu marido, ele pegou e falou: “nós vamo limpar esse caminho pra fazer a trilha pra também preservar as visitas”, assim, quando as visitas chegar, já têm um impacto muito grande, porque logo na sede na frente é como se você entrasse numa fazenda, então a gente leva eles pra trilha e se sobe por dentro do mato e sai no Museu Worikg.

Também sobre a preservação da natureza, Dirce Jorge (PEREIRA; MELO, 2021, p. 266):

[...] foi pelo passarinho e pelos animal silvestre, eles carregava as frutas e ali mesmo ia nascendo pé de coco, então formou-se a mata, a gente cuida, só limpamo a trilhas pras pessoas podê passar por dentro da trilha e sair no Museu Worikg e sai do Museu Worikg passa na trilha, sai numa represa e eles sai num ônibus e sai cada um pra sua cidade.

Dirce Jorge conta (Ibidem, 2021, p. 266) que, infelizmente, há destruição da natureza dentro da aldeia “Enquanto nós todos da cultura e o não indígena luta pela preservação, tem pessoas dentro da reserva acabando com a própria aldeia, isso dói, isso machuca a gente também.” Mas também há preservação da natureza e um dos objetivos do Museu Worikg é mostra-la ao visitante:

Mas a realidade do outro lado, eles têm um impacto muito grande porque eles falam “nossa como a aldeia parece um bairro, uma fazenda”. Então, a gente passa com eles na trilha da Tonha pra sair no Museu Worikg, pra poder eles não ter esse impacto, pra eles poderem ver que a gente tá preservando a mata, onde a gente preserva, cuida.

Outro ponto para Museologia Indígena é a relação da produção do artesanato com a memória e a sustentabilidade, evidenciada por Susilene Melo (PEREIRA; MELO, 2021, p. 260) “É muito importante também deixar bem claro, pra todos, que o nosso Museu é pra guardar memórias e também pra ajudar na nossa sustentabilidade, então lá a gente coloca todo artesanato, então a gente produz o artesanato, coloca lá nosso artesanato pra venda.” Susilene Melo não sabia como iam construir o museu (a cabana, o artesanato) e a espiritualidade mostrou o caminho, ela conta (Ibidem, 2021, p. 261):

E hoje eu falo assim que tudo lá, eu falo assim, é os encantado, aí é essa parte que a gente envolve a espiritualidade, porque eu falo assim que se não mostrá pra ele em sonho como que é que ele vai monta? Se não mostrar pra Dirce, se não mostrar pra Susi, como é que você vai trabalhar? Como é que você vai sentir de como que vai ser feito? Então eu falo assim que é muito importante.

A espiritualidade é essencial para Museologia Indígena, para Susilene Melo (PEREIRA; MELO, 2021, p. 261):

E deixar pra vocês aqui, que o Museu Worikg pra nós é um Museu de cura. É um Museu que quando a pessoa chegar lá, pode tá detonado, ele pode chegar lá e ele pode sentir, “nossa, eu não aguento mais levantar meu braço, eu não sei mais o que que eu vou fazer,” você chega lá você tira o seu calçado ou pode entrar calçado do mesmo jeito – porque eu falo assim que lá, a gente não tem dessa, assim, de falar assim ou você tá calçado ou você não tá –, senta em volta do fogo ou então pega a cinza e passa a mão porque o Museu pra nós é cura. Então eu falo assim que tudo que a gente veve, lá dentro do nosso espaço, pra mim eu falo assim que eu vivo museu e respiro museu e tudo, tudo pra mim é museu.

Também a expografia é influenciada pela Museologia Indígena, mas o dinamismo é uma das características dessa museologia, como nos passa Susilene Melo (Ibidem, 2021, p. 261):

Quando a gente começou a madurecer a ideia de museu, eu ficava pensando “Nossa, mas como que vai ser? Será que eu vou ter que ficar colocando uma vitrine? Será que eu vou fazer isso? Será que eu vou fazer aquilo?” Não. Eu falo que a nossa vitrine lá, ela é feita de bambu, pra fazer a nossa exposição, pra montar a nossa exposição. Muita das exposição a gente coloca um balaio aqui, um cesto aqui, um chapéu lá e tá tudo certo pra nós. Ele nunca é montado sempre do mesmo jeito, até porque eu não tenho uma regra pra isso de ficar “Ai, monta desse jeito, faz daquele jeito”, não, ele vai ser do jeito que eu quero hoje, do jeito que eu tô colocando hoje ou então do jeito que a minha Kujã (Dirce Jorge) tá querendo hoje. Então não tem, a gente não tem um padrão assim de ficar sempre naquela mesma regra.

Dirce Jorge em uma única fala, consegue nos mostrar a relação das mulheres como base na continuidade da cultura Kaingang, na espiritualidade como essência da cultura e o museu servindo a função de resgate histórico e centro de preservação, para ela (PEREIRA; MELO, 2021, p. 264)

É por isso que eu falo pra vocês que nós pulamo por cima das pedra e conseguimos construir o nosso Museu Worikg, nós mulheres, entendeu? E com o meu esposo que é Terena – agradeço muito a espiritualidade, por ter dado muita inteligência pra ele. Quando o meu esposo chegou que eu casei com ele, ele não sabia fazer um colar, enfiava só a sementinha no barbante, na linha. Mas hoje, com todo o reforço da espiritualidade, o meu esposo faz a casa sagrada, ele constrói, uma pessoa que não sabia fazer nada, única coisa que ele sabia fazer, falava assim “Dirce, a única coisa que sei da cultura é dançar o bate-pau”, [Hiyokena Kipâe] ele falava pra mim. E hoje ele é uma pessoa muito importante na cultura. Ele também tem história. Mas ele tem história na cultura Kaingang, porque ele aprendeu dentro da cultura Kaingang, ele aprendeu comigo. Então, eu tenho maior orgulho de falar que eu sou a professora que ensinei ele, entendeu? Pra ele valorizar mais a cultura. Hoje ele constrói, faz a nossa casa sagrada e ele que também construiu a cabana do nosso Museu Worikg.

Para finalizar, com muita sabedoria e um pouco de tom cômico ao falar de seu início no universo dos museus, Dirce Jorge encerra (PEREIRA; MELO, 2021, p. 265):

Se a gente não tem conhecimento pra gente fica difícil. Mas eu entrei mesmo pra eu conhecer, porque eu sou curiosa. Então eu peguei e falei “Mas não, como assim? Nós já samo museu!” Porque se eu for museu, todo mundo já vai falar de nós, né? Se nós têm peça no museu, eu já sou ..., então não falta mais nada (risos).

CAPÍTULO 2 - MUSEOLOGIA, A PARTICIPAÇÃO INDÍGENA E A MUSEOLOGIA SOCIAL

2.1 Museologia e desenvolvimento social

O “Museu não coleta coisas, Museu coleta a poesia que está nas coisas” (CURY, 2005a⁷), com essa frase a autora apresenta o museu como uma instituição que (re)elabora constantemente a sua missão poética e que pensa no sentido das coisas no mundo (Ibidem, 2005a). Num sentido filosófico, musealizar objetos é de ver a “poesia nas coisas”, como as coisas se relacionam no mundo (CURY, 2005a), diferentemente da ideia de museu como tempo das musas, onde ele atua como depósito de coisas.

Recolher as coisas é recolher seu sentido poético para guardar e reordenar. Museu é local de experiência de apropriação do conhecimento (Ibidem, 2005a). E a musealização é a valorização do objeto na sua musealidade, ela ocorre com a transferência do objeto para o ambiente do museu, ou in situ no caso dos ecomuseus (CURY, 2005a), museus comunitários, museus indígenas, de território e outros modelos.

Em 1981 Waldisa Russio C. Guarnieri (RÚSSIO, 1980 apud CURY, 2005a) utilizou o termo musealização durante o encontro anual do ICOFOM (International Committee for Museology), e posteriormente amplia o debate, na qual situa que a musealização é mais que transferir objetos ao museu, o ato de musealizar considera a informação trazida sobre objetos: documentalidade, testemunhalidade e fidelidade (Ibidem, 2005a).

Bruno com base em Rússio (2010) coloca que documentalidade e testemunhalidade mantem a força da origem da palavra, da qual a primeira é o potencial do objeto museológico em ensinar algo a alguém, e a segunda o objeto deve ser preservado para ensinar e comunicar, e em fidelidade presume-se não somente a autenticidade do documento num sentido tradicional, mas sua veracidade, a fidedignidade. Através de documentalidade e fidelidade procura-se passar informações à comunidade. O Museu tem como dever informar a comunidade que o envolve, portanto, a ciência da comunicação é uma área que contribui a ciência museológica, esta por sua vez que é uma ciência interdisciplinar.

O processo de musealização se inicia pelo “olhar museológico” (CURY, 2005a), que nada mais é do que a valorização seletiva dos objetos, o critério para recolher as qualidades espalhadas nas coisas. Para Chagas (2013 apud CURY, 2005a) a musealização é um dispositivo

⁷ A autora teve como base Guimarães, S. M., & Barbanti, L. (Out./Dez. 1991). Museu: uma abordagem mitológica. *Boletim dos Museus, São Paulo*, 2, [6-8].

de caráter seletivo, mas também político, as coisas selecionadas são reunidas e expostas ao olhar e adquirem novos significados e funções. De tudo que é passível de ser incorporado a um museu, apenas algumas coisas atribuem qualidades distintas para serem destacadas e musealizadas (CURY, 2005a).

Os objetos são selecionados com o objetivo de provocar o confronto entre ser humano e sua realidade, esta que é construída pelo próprio humano, “o confronto é fabricado e apresentado no cenário museal” (CURY, 2005a, p. 30). A relação do objeto e o humano é uma situação provocada num cenário institucionalizado, onde o museu assume diversas formas, essa relação se dá não apenas pelos funcionários especializados dos museus, mas também pelo público, que não é passivo ao contexto. A participação nos processos de musealização amplia a ideia de acervo, e então surgiram conceitos de patrimônio comunitário, patrimônio integral e outras formas de se conceber patrimônio (Ibidem, 2005a).

A museologia é uma disciplina aplicada e suas bases estão sendo construídas constantemente, há uma museologia, porém com diferentes formas de manifestação (CURY, 2005a). Para Peter Van Mensch (MENSCH apud CERÁVOLO, 2004) nos anos de 1960 era desenvolvido um estoque de teoria museológica para firmar-se como disciplina acadêmica, ainda que disperso, expectativas e desejos já somavam aos pensadores da Museologia, e com a criação do ICOFOM em 1977, foi possível reunir tais ideias e formou-se um conjunto de referências. Apesar da palavra Museologia sugerir um sentido unívoco, os debates acirrados sobre ela ao longo dos anos XX e até hoje em dia mostram sua condição polissêmica (Ibidem, 2004).

A palavra museologia era empregada como conjunto de princípios, porém antes de sua sistematização nos anos 80 por profissionais da área interessados em discuti-la aparecia de forma generalizada como algo condizente ao museu ou a montagem de exposições (CÉRAVOLO, 2004). Algumas referências nos apontam como a museologia era aplicada, por exemplo na Obra de Martin Praxis do século XIX (1869), a museologia era empregada no sentido de “exposição e preservação de coleções de *naturália*” (Ibidem, 2004). A Museologia não aparece nos dicionários franceses antes de 1931. Entre os ingleses foi evitada, exceto por um acidente no David Murray’s Museum de 1904. Segundo Waldissa Rússio (RÚSSIO 1984 apud CERÁVOLO, 2004), museologia apareceu na publicação Dresden de Graesse (1878 e 83). Também cita um periódico de 1871 publicado em Madri (CÉRAVOLO, 2004).

Foi Stránsky em meados dos anos 1960 que concebeu fundamentos para a disciplina que chamou de museologia, e sua preocupação era unir a prática em museus à teoria (BRULON,

2017), ele é conhecido como o pai da museologia. Dentre os pensadores pioneiros para a museologia, Stránský e sua metateoria transformou a prática museal, pois objetivou responder às necessidades sociais basilar a instituição museu (Ibidem, 2017). Sua preocupação voltava-se aos processos que constituem o museu e que atribuem valor as coisas, ou seja, musealia, musealidade e musealização. A musealidade se caracteriza pela busca do caráter museal das coisas e deve ser vista como a tarefa científica da disciplina museológica, ela é também o valor documental específico, ela é condicionada pela qualidade do portador (BRULON, 2017). A musealia são os objetos de museu, é um documento portador em si (Ibidem, 2017).

Para Brulon com base em Stránský (2017), a musealização é a tendência universal humana de preservar, ela produz a musealidade (CURY, 2020a). A musealização se difere do conceito de patrimônio cultural, com base em Brulon (2017, p. 414) “A musealização, ao contrário, dependeria de uma abordagem ativa, que perpassa três ramificações previstas na teoria da Museologia proposta por Stránský: a seleção, a tesauroização e a comunicação.” Sobre seleção, tesauroização e comunicação, vejamos Brulon (2017, p. 414):

A seleção em si mesma, isto é, a retirada de um objeto “portador” de uma situação original, seria dependente do reconhecimento de seu “valor museal”. A tesauroização poderia ser compreendida como o processo de inserção do objeto no sistema documental da nova realidade de uma coleção ou museu. Por fim, a comunicação museológica é o processo por meio do qual uma coleção ganha sentido, tornando-a acessível e disseminando o seu valor científico, cultural e educativo.

A museologia não deve se ater aos problemas de gestão, de exposição, de conservação, de documentação, de curadoria e de educativo. Certo que tais funções fazem parte da museologia, mas são apenas meios para atingir determinados objetivos. A museologia deve explicar o que se é feito, o por que e como musealizar, ela deve explicar para que preservar certos elementos da realidade (BRULON, 2017). Para Brulon (2017, p. 411):

Os conceitos formulados e defendidos por esse autor [Stránský], que tiveram centralidade em sua obra, de fato, não tratavam dos museus, em sua organização e funcionalidade. Diferentemente, eles foram apresentados aos seus alunos e leitores como conceitos da Museologia, que supostamente justificariam a existência da disciplina científica por ele defendida.

Se objetos museológicos – musealia – carregam valores atribuídos – musealidade - desde a intenção à ação, o ato de musealizar é político (CURY, 2020c). A exemplo, o caso da prática de coleta e formação de coleções – musealização - de remanescente humanos indígenas são embutidos de um dilema ético humano (Ibidem, 2020c). A musealização se dá por processos que agregam valores no transcurso do tempo, ora os evidenciando, ora os ocultando, e ora reproduzindo visões do passado “que devem ser tratadas crítica, moral e eticamente no

presente” (CURY, 2020c, p. 22). A seguir, os motivos pelos quais o ato de musealizar ser político, na medida que os museus e a museologia passam a se preocupar com a participação ampliada dos públicos.

Na segunda metade do século XX avançaram debates acerca de museus e seus conceitos. Após Maio de 1968 os museus e seus profissionais preocupam-se em darem novos sentidos as suas metodologias e práticas, afinal estatísticas mostravam que índice de visitantes pelos museus europeus caíam. Profissionais de museu organizavam-se em Paris para contestar os museus vistos como instituições burguesas, suas colocações baseavam-se em: reivindicar a supressão dos museus e a dispersão das coleções em espaços da vida cotidiana; e as novas linguagens tinham não-empatia pela instituição e buscavam espaços alternativos (DUARTE, 2013). As décadas pós 70 foram fundamentais para novas concepções em relação às instituições culturais, entre elas o museu, e as áreas de conhecimento.

Discussões importantes sobre a atuação dos museus na sociedade ficaram intensas, a Mesa-Redonda de Santiago do Chile de 1972 foi um evento importante por introduzir a ideia de museu integral, no qual considerava-se a totalidade dos problemas sociais, e também a ideia de museu ação, que é um instrumento dinâmico de mudança social (CURY, 2005a). A Mesa Redonda do Chile de 1972 foi consequência dos profissionais de museus terem notado que desconheciam as respectivas comunidades onde os museus existem (DUARTE, 2013). O museu integral se caracterizou por levar em consideração a totalidade dos problemas da comunidade e tornar papel pivot o museu como instrumento de animação participativa e desenvolvimento sustentado (Ibidem, 2013).

Como caminho a uma ação social por meio dos museus e da Museologia, duas visões surgiram para uma nova museologia: o projeto político de democratização cultural com o apoio do museu; e a segunda pensava o museu e suas práticas como campo de reflexão teórica e metodológica (DUARTE, 2013). Um movimento renovador se tornou a Nova Museologia, que se resume num esforço em adequar as estruturas museológicas às circunstâncias da sociedade contemporânea (Ibidem, 2013). Nos anos 1980, as duas linhas da Nova Museologia resultaram em duas vertentes – francófona e anglo-saxónica - que por fim são sobrepostas e compõe um único movimento renovador (DUARTE, 2013). Nesse contexto ganham forma o modelo de formação baseado no Museum Study.

A relação do museu e o desenvolvimento comunitário e democratização cultural ou a educação popular se tornou debates basilar, para Duarte (2013, p. 101) “O museu pode e deve ser um instrumento privilegiado de educação permanente e um centro cultural acessível a

todos.” Duarte nos diz (2013) que para G. H. Rivière o sucesso do museu se mede pelo número de visitantes aos quais se ensinou alguma coisa e pelo número de objetos que puderam ser percebidos pelos visitantes no seu ambiente humano, portanto ele desenvolveu uma experimentação museográfica com a intenção de fazer chegar a mensagem do museu ao maior número de pessoas. Em sua experimentação museológica, os métodos de Rivière (DUARTE, 2013), chamado de o mágico das vitrinas, foram compostos por:

- cenografias elaboradas para recriar os contextos sociais em que os objetos etnográficos tinham sido usados.

- nas vitrinas: uso de fios de nylon – objetos mantidos em posição realista de uso para ilustrar determinado processo de produção material, na intenção de reconstituir processos operatórios completos.

- defendeu-se a abertura do museu ao exterior.

- criação dos serviços educativos para públicos escolares e serviços de ação cultural destinados a públicos mais vastos.

A Nova Museologia promoveu algumas mudanças no campo museológico e na museografia, como a renovação museológica em exposições temporárias e, por vezes, obteve adesão parcial segundo as áreas disciplinares, menos efetiva entre os historiadores de arte e mais regular entre os antropólogos. Para os museus etnográficos as mudanças ocorreram na ampliação de noção do objeto (artefatos do cotidiano que não cabem na ideia de obra de arte); também os objetos etnográficos foram destituídos de carregar somente valor intrínseco, seus significados foram compreendidos pelo enquadramento sociocultural em que são produzidos ou utilizados; também acentuou a necessidade de contextualização, ou seja, situar o objeto no interior de um discurso expositivo (DUARTE, 2013).

Ainda o museu se questionou quanto a ser possível dar conta da manutenção do ideal de democratização cultural ao se constatar ineficiências nas aplicações para renovação. A nova finalidade do museu era “ser um instrumento de aprendizagem e animação sociocultural permanente, em articulação estreita com as pessoas” (DUARTE, 2013, p. 103), portanto novas propostas de outros tipos de museu surgiram com a finalidade de superar aplicações ineficientes, exemplo de novos tipos foram os ecomuseu e/ou museu de comunidade (Ibidem, 2013). Em 1971, foi cunhado o termo ecomuseu pelo Hugues de Varine-Bohan, na época diretor do ICOM – isso ocorreu na IX Conferência Geral de Museus do ICOM (DUARTE, 2013), a ideia era obter museus emanados da comunidade e conectados no entorno natural e social.

Posto isso, a Nova Museologia buscou ser uma museologia ativa, participativa, interativa, popular, comunitária, experimental, antropológica e em constante mutação, assim como é a sociedade, ou seja, diferente da museologia distanciada e passiva que esteve nos reclames do após Maio de 1968.

A Declaração de Quebec de 1984, documento internacional gerido no Encontro Internacional do Canadá, e que teve como subtítulo “princípios de base de uma nova museologia” e foi produzido no contexto do I Atelier Internacional Ecomuseu/Nova Museologia, fez parte desse contexto de mudanças. O encontro de Quebec se desdobrou na criação do Movimento Internacional por uma Nova Museologia (Minom), 1985, em Portugal, atuante até o presente.

A consolidação da nova mentalidade na museologia se deu com a fundação do Minom, que posteriormente se integra ao Conselho Internacional de Museus (Icom). Os canadenses Pierre Mayrand (1934–2011) e René Rivard, e a francesa Marie-Odile de Bary percorreram o mundo à procura de experiências que se configuravam com o que se chamava, na altura, de Nova Museologia, onde houvesse um envolvimento das pessoas (CARVALHO, 2015), para que a participação fosse uma troca para ambos os lados (instituição e público). Moutinho em entrevista (Ibidem, 2015) nos diz que a museologia era vista como uma técnica, apesar de ter sua própria história, estava mais voltava a ideia da técnica de fazer museus, de expor, de conservar e de preservar.

No contexto anglo-saxão, foi publicado em 1989 o livro *The New Museology*, editado por Peter Vergo (DUARTE, 2013), como uma contribuição de outra vertente do que seria novo para a museologia. Nos anos seguintes houve uma disputa acirrada entre os defensores da nova museologia (novas visões, perspectivas e metodologias) e os da museologia convencional, também dita clássica ou ortodoxa sem muitas explicações sobre os termos. Depois de esfriada a disputa, mesmo as instituições conservadoras passaram a adotar os jargões e às vezes determinadas práticas e metodologias da nova museologia, e o mesmo aconteceu com certos profissionais (CHAGAS; GOUVEIA, 2014), no sentido de novas adequações sociais.

A expressão nova museologia popularizou e também ocorreu que algumas instituições passaram a falar em nome dela para definir regras do que é ou não um novo museu, quer dizer, enquadrá-la nas práticas e procedimentos da museologia normativa (CHAGAS; GOUVEIA, 2014), ou seja, o uso de termos que remetem a certa renovação para reforçar ou flexibilizar antigas práticas museais. Na tentativa de driblar normatizações fechadas e inflexíveis, advindas

de diferentes e determinados setores culturais e acadêmicos, a nova museologia ganhou algumas outras formas, como: museologia popular, ativa, ecomuseologia, comunitária, crítica, dialógica, etc. (Ibidem, 2014). Conforme sucediam os debates sobre museologia, novas terminologias eram criadas, e diante do surgimento de novas potências, reivindicações legítimas, vemos surgir novas denominações, como a museologia social.

Importante salientar, evitando-se repetidas confusões, que a museologia social e sociomuseologia se diferem, pois a museologia social se aproxima da nova museologia e na relação ativa do museu com a sociedade. A museologia social atua com os públicos dos museus de forma a abrir-se à uma participação ativa das comunidades. A sociomuseologia é a área dentre das ciências sociais que acompanha as mudanças da sociedade, para Moutinho, em entrevista concedida (CARVALHO, 2015), a maior importância da sociomuseologia é assumir a interdisciplinaridade como base para reflexão. “A Nova Museologia diria que é uma bandeira, a *Sociomuseologia* é uma área de conhecimento que tem a ver com a enorme maioria dos museus que há no mundo” (Ibidem, 2015, p. 257), segundo Mario Moutinho em entrevista a Carvalho.

Alguns profissionais de museus afirmam que “a museologia social não existe, pois toda museologia é social” (CHAGAS; GOUVEIA, 2014, p. 16). E os autores defendem o uso da palavra social quando a museologia assume compromissos éticos em suas dimensões científicas, políticas e poéticas com a comunidade da qual se vincula, seu sentido não é pelo fato de apenas existir em sociedade (Ibidem, 2014). Assim:

A museologia social, na perspectiva aqui apresentada, está comprometida com a redução das injustiças e desigualdades sociais; com o combate aos preconceitos; com a melhoria da qualidade de vida coletiva; com o fortalecimento da dignidade e da coesão social; com a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas, dos movimentos sociais, incluindo aí, o movimento LGBT, o MST e outros (CHAGAS; GOUVEIA, 2014, p.17).

Em se tratando da Museologia Social, aquela que é praticada pelos indígenas, Cury não tem dúvida que ela não somente existe, mas tem corpo e forma definidas por grupos de interesse, como os indígenas (CURY, 2020b). Por isso defende, dentro da Museologia Social, a Museologia Indígena que não é única ou uniforme, mas tem uma pauta de luta.

Se antes não se cogitava processos protagonizados por setores historicamente marginalizados, a inversão das relações históricas de dominação permitiu mudanças para uma nova museologia. Por exemplo, formas tradicionais e aristocráticas de exposição puderam abrir

espaço para a agência e autorrepresentação indígena. Exemplo do que Roca (2019) chamou de o “retorno dos protagonistas, quer dizer, dos donos, produtores e usuários daqueles objetos (ROCA, 2019, p. 121)”, - retorno porque esse protagonismo foi retirado no museu -, não é o que acontece na maioria dos museus, porém já não são poucos os exemplos de museus e exposições que subvertem a ordem conservadora das ações museológicas. Para Roca (Ibidem, p. 121):

Invertendo relações históricas de dominação, essas mudanças permitiam a criação de uma nova museologia que, ao mesmo tempo que desconstruía e abandonava formas tradicionais e aristocráticas de exposição, abria espaço para a agência e a autorrepresentação indígena. Em outras palavras, essas mudanças permitiam o “retorno dos protagonistas” – quer dizer, dos donos, produtores e usuários daqueles objetos.

A chegada dos museus no século XXI é marcado por embates, inovações tecnológicas e desafios sociais, e também pelo grande aumento do público, que fortalece e aumenta a sua importância e seu papel social. Museus e a museologia assumem que cabe aos museus contemporâneos interrogar a realidade e a forma como a realidade está sendo apresentada nos museus e permitir que o público também a interrogue, portanto museus não podem ser instrumentos de dominação, e isso ocorre quando adotam um discurso autoritário e distante da realidade e quando não revelam seus procedimentos (opções e dúvidas) (CURY, 2005a).

2.2 As contribuições indígenas nas práticas museais - Uma museologia descolonizada

Museus coloniais é uma expressão usada por Pacheco de Oliveira e Santos para designar os museus etnográficos que se constituíram no século XIX “em lugares de memória que celebravam a superioridade do Ocidente e produziam imagens e narrativas que justificavam e legitimavam o empreendimento colonial” (PACHECO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019b, p. 397). Estes museus surgiram em meio ao processo de formação nacional, esse museu foi um dos lugares “onde as nações em formação se tornavam materialmente acessíveis” (Ibidem, 2019a, p. 7).

A formação de uma nação impulsionou a constituição de um ideal de um povo coube aos museus e institutos historiográficos a redução das múltiplas narrativas em uma única. Não havia espaço naquele contexto para divergências e contradições acionados por diversos pontos de vistas, pois não havia possibilidade de diferentes projetos estatais (PACHECO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019a). “A nação em construção exigia o apagamento e o esquecimento

da diferença como condição para sua existência” (Ibidem, 2019a, p. 7), artistas, intelectuais e cientistas concorreram entre si no campo do conhecimento pelas interpretações para produção da homogeneidade da nação. Falamos de uma época que houve a morte das diferenças e a ascensão da “teoria das raças”, “branqueamento das populações” e “aculturação”.

Os museus chamados de coloniais por Pacheco de Oliveira e Santos foram espaços onde atuaram as ideologias modernas acerca da razão universal e a construção de subjetividades nacionais, “o lugar para onde foram destinados os “troféus de guerra”, os espólios das populações dizimadas, onde os “outros” apareciam somente por meio do seu desaparecimento iminente e real” (PACHECO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019a, p. 7). “Para os seus visitantes, os habitantes das metrópoles coloniais, os museus levavam as imagens, cores, cheiros e sabores de outros povos, sempre abordados como simples e primitivos, mas também como curiosos e exóticos” colocação de Pacheco de Oliveira e Santos (2019a, p. 397) acerca dos museus etnográficos.

Nos séculos XIX e XX os museus foram importantes no período de saída da expansão colonial para a formação das nações republicanas, pois os museus tiveram responsabilidade no pensar dessas nações “como para legitimar governos, evidenciando para o público em geral a importância de uma nova ciência, a Antropologia” (PACHECO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019a, p. 9). Na virada do século XX para XXI houve uma explosão de números de instituições museais, e espaços passaram a ser disputados, o que antes era amplamente ocupado pelos Museus Nacionais, de História Natural e Históricas nesse período também ocuparam e disputaram espaço os museus indígenas, ecomuseus, museus comunitários e espaços concebidos como museus que foram tomados pelas apropriações populares e étnicas (Ibidem, 2019a).

O Brasil assistiu os indígenas afirmarem suas identidades e trajetórias no contexto museal e traçarem uma disputa nas narrativas sobre a construção nacional, “essas populações tomaram de assalto o seu direito de produzir autorrepresentações” (PACHECO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019a, p. 8), não foi concessão das instituições. “A cultura, ao invés de constituir o elemento de depreciação e prejuízo de direitos dessas populações, como havia sido no passado, passou a ser um mecanismo através do qual o Estado era acionado a lhes reconhecer direitos” (Ibidem, 2019a, p. 8), criou-se uma agenda política para cultura no intuito e requerer direitos e políticas públicas para suas designações culturais.

Pacheco de Oliveira e Santos nos contam (2019b) que realização da exposição “Índios: Os primeiros brasileiros” sobre os indígenas da costa atlântica e do sertão da região Nordeste

do Brasil teve a responsabilidade de tentar construir “novos parâmetros para a descolonização da “ilusão museal” dos museus ao mesmo tempo em que buscamos sua refundação enquanto fábrica de ilusão” (PACHECO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019b, p. 398). A proposta expográfica pretendeu estabelecer um diálogo com as representações do próprio público, de maneira que eles puderam se colocar diante do que estava exposto. Preocuparam-se (Ibidem, 2019b) em não construir comunicação rasa entre público e exposição, e que na caminhada expositiva os visitantes trocassem interpretações com o que era comunicado na exposição de forma que resultasse numa fusão de ideias, com base em desconstruir estereótipos preconceituosos.

Sobre os visitantes os autores nos dizem (PACHECO DE OLIVEIRA; SANTO, 2019b, p. 399) “estimulamos o visitante que as traga para a visita e caminhe conosco, numa troca de dados e interpretações, um exercício dialógico que pode levar a surpresas e estranhamento, mas que ao final pode apontar para uma fusão de horizontes.” Outro ponto de muita importância foi a participação indígena no processo curatorial da exposição, ela não poderia ter sido superficial, pelo contrário, por afirma-se enquanto uma exposição decolonial os indígenas estiveram ativos no processo. Sendo assim, para Pacheco de Oliveira e Santos (2019b, p. 400), a participação indígena foi repensada para que não os limitasse em fornecer mão-de-obra ou serem informantes, contudo, deveriam o “controle dos efeitos políticos” da exposição.

Museus indígenas e exposições colaborativas indígenas iniciaram um caminho que percorre pela celebração da autorrepresentação ao invés da representação dos outros, apesar que ambas estratégias ainda convergem nos museus não indígenas. Para os museus coloniais e étnicos foram encaminhados novos caminhos, foi um movimento para a revisão da disciplina antropológica e das relações dos antropólogos com o que chamaram de “outros”, os “modos de exposição do ‘outro’” em grandes museus coloniais e de etnografia foram revisados (PACHECO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019b), e o processo ainda está em aberto.

Aponta Pacheco e Santos (2019b, p. 9) “Pluralizar as narrativas museais considerando-as múltiplas do ponto de vista interno e externo tornou-se então um imperativo, e os museus coloniais passaram a ocupar o corner das políticas públicas de cultura”, pois o processo de produção da homogeneidade gerou violência para diversas populações no mundo que foram colonizadas pela elite europeia, violência ocorrida devido a tentativa de apagar a diversidade, portanto há um esforço de colocar em seu lugar a diferença como um fator fundamental (PACHECO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019b). “A maioria das críticas aos museus reside no

simples fato de que eles são automeados guardiões e intérpretes do material e da história do outro” (AMES, 2019, p. 52), e a problemática é sobre quem controla os direitos de gerir e interpretar a história e a cultura. Posto isto, se aqueles que controlam a história dela se beneficiam, os grupos sociais têm o direito de narrar os fatos de suas próprias vidas.

Se tratando de representação em museus uma modalidade de pensar foi apresentar suas coleções pelo uso de vitrines, as chamadas glass boxes (AMES, 2019), técnicas expositivas usadas pelos museus que impõem classificações acadêmicas às diversas culturas (Ibidem, 2019). Ou seja, esta técnica assume que o “outro” pode ser colocado “fora das suas condições reais de existência, como se pudesse ser observado e sobreviver dentro de ambientes artificiais, como ficções construídas fora do contexto social e tempo histórico dessas civilizações não europeias” (PACHECO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019a, p. 9), inspirado pelos trabalhos dos primeiros antropólogos, esse formato “congelava os grupos sociais em determinadas categorias acadêmicas e na noção mítica de tempo chamada “presente etnográfico” (AMES, 2019, p. 52).

Na formação de acervos antropológicos e arqueológicos foi colocado nos corpos não europeus o que Pacheco de Oliveira e Santos (2019a) chamaram de “carimbos étnicos”, e também foram utilizados indicadores de posições hierárquicas nas classificações dos objetos e coleções, o que permitiu “mais de um século depois individualizar pessoas e fundamentar reclamos de devolução”, nas palavras de Pacheco de Oliveira e Santos (2019a, p. 10).

Outra modalidade de pensar foi incluir as expectativas universitárias com a ideia de laboratório, temos aqui um outro campo, o das universidades, e não menos importante para esta pesquisa se relaciona, a exposição “*Resistência já! União e fortalecimento das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*” se encontra em um museu universitário. Para os laboratórios universitários é digno de consideração o entendimento de quem está dentro e quem está fora do laboratório são da mesma escala, e “que sujeito e objeto de conhecimento disputam e compartilham interesses e valores, e que a situação de pesquisa necessariamente irá associá-los de modos múltiplos e imprevistos” (PACHECO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019a, p. 11). Observador e observado se confundem no campo da observação, pois pesquisadores geram informações para os “observados” que reagem a forma da investigação (Ibidem, 2019a), pois não são passivos.

Pesquisadores reconheceram que “a Antropologia foi pautada dentro de um projeto cognitivo universalista e acentuadamente eurocêntrico de coletar objetos de cultura em muitos lugares do mundo para refletir comparativamente sobre eles” (PACHECO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019a, p. 12). Da coleta dos objetos pelos antropólogos muitos foram musealizados

de uma forma que promoveu a descontextualização dos elementos das culturas de tais povos, Pacheco de Oliveira e Santos (2019a) dizem que Alban Bensa chama esse efeito de “dé-realisant”, negação de sua realidade. Também ocorreu uma sistematização da “outrificação” de coletividades vivas e sujeitos históricos reais” (Ibidem, 2019a, p. 12), visto que continuaram sendo qualificados como primitivos e selvagens.

A ilusão museal é a representação engendrada pelos museus que apresentam seus objetos como fósseis vivos (PACHECO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019a). Sobre a “outrificação” Pacheco de Oliveira e Santos (2019a) dizem que os museus indígenas a colocaram em xeque diante dos processos de repatriação digital e com o trabalho das source communities. “Os desafios postos pelas práticas museais contemporâneas passam pela incorporação do “outro” como sujeito cognoscente equivalente aos demais membros dos museus” (Ibidem, 2019a, p. 12), e significa não apenas substituir postos de trabalho invertendo as curadorias, deve-se também considerar as narrativas elaboradas pelos indígenas. Tais narrativas não devem ser entendidas somente como elemento empírico que se constroem teorias, elas são “a construção plena de conhecimentos” (PACHECO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019a, p. 12), portanto a mudança significativa dos museus e da antropologia resulta da construção conjunta das múltiplas proposições teóricas, indígenas e não indígenas, que possam orientar panoramas políticos comuns.

Pacheco de Oliveira e Santos (2019a, p. 21) nos diz que “os museus coloniais e indígenas não são apenas atos classificatórios, lugares de exibição e de marcação da diferença”, também são fatos políticos. Ao que os autores referem os museus de todos os tipos não podem ser colocados fora do campo de suas condições de existência e alcance social, e que estão intimamente relacionados ao contexto político mais amplo, porque não existe neutralidade, isenção ou visão global para essas instituições.

Museus são instituições culturais, ou seja, são objetos de cultura, herança e poder que se tornam possíveis por diferentes combinações das condições sociais, cognitivas, ideológicas, políticas e econômicas, para Ames (2019, p. 56) “Os museus fornecem informações importantes sobre as tentativas das pessoas de controlarem seus mundos (incluindo, aqui, mundos de outros grupos) por meio de objetificações ou classificações”. Ele também afirma que (AMES, 2019, p. 56) “Museus não são apenas máquinas de recontextualização, mas também documentam o processo em si através das histórias e das coleções das quais se apropriam ao longo do tempo”. Em vista disso, diante das condições políticas e ideológicas os museus, por vezes serviram como vitrine do horror, cemitério onde celebravam os vencidos e tempo da exclusão.

Acerca dos museus indígenas Pacheco de Oliveira e Santos (2019a) afirmam que os protagonismos indígenas não podem estar presentes apenas na substituição de curadores, a real efetivação se dá quando os museus se articulam com a luta política indígena de forma a assumir uma função concreta em suas vidas, os novos museus precisam ser uma ferramenta de luta alinhada ao projeto político que defendem (PACHECO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019a). A requalificação das coleções é uma importante ação que convoca equipes indígenas para darem novos sentidos e usos aos objetos acumulados, “almeja-se fazer os objetos falarem por meio do seu contato com as populações indígenas às quais estão referidos” (Ibidem, 2019a, p. 22). O nascimento dos museus indígenas e dos trabalhos colaborativos foram consequências de um passado que submeteu tais populações num processo de sujeição, controle e submissão.

Para Ames (2019, p. 64) que há uma “qualidade inventiva da objetificação”, e que os povos indígenas são “igualmente propensos a inventar cultura” e possuem direitos iguais para fazê-lo. Uma tarefa para a museologia é tornar esse processo mais visível, compreensível e acessível a todos os públicos. Compreendemos que para além de identificar a história dos objetos as interpretações hegemônicas precisam ser superadas, no entanto esta pesquisadora acredita que esse processo não ocorre por solidariedade das instituições museais tradicionais, mas são ativados pela própria comunidade envolvida, no caso dessa pesquisa estamos falando dos indígenas. Portanto, o português correto não seria libertar tais povos dominados de interpretações hegemônicas sob o auxílio de teorias críticas dos museus, mas trabalhar juntos, em colaboração, para que os povos indígenas ativos no processo nos ensinem novos caminhos epistemológicos e também que nos unamos num projeto político em comum, construído conjuntamente.

Os públicos dos museus esperam se divertir e aprender, ao mesmo tempo que aqueles cujas culturas estão sendo expostas exprimem preocupação quanto à forma expositiva ou o que as exposições representam e para quem representam (AMES, 2019). As políticas de representação e as questões de autenticidade, apropriação, autoridade e canonização de conhecimento e de sentido tornaram-se centrais para os museus (Ibidem, 2019). O direito à privacidade deve ser equilibrado com o direito ao conhecimento (AMES, 2019), e o desafio para os museus não é apresentar os fatos, e sim, por vias educativas, apresentar aos visitantes a natureza própria dos fatos. Em se tratando da informação, é preciso responsabilidade e respeito ao divulgá-la.

Walter Mignolo (2018) nos apresenta o conceito da colonização do conhecimento e do ser, retoma o passado do qual as elites europeias acumularam recursos por meio da extração do

ouro e prata, da escravatura e tráfico de especiarias e pessoas, no século XVI ao XIX. Ao mesmo tempo que a história assistiu a colonização política dos Estado-nação europeus aos povos de outros continentes, se deu a colonização do conhecimento, museus e universidade foram e continuam sendo instituições cruciais para o que Mignolo (2018) chama de acumulação de significados. Há uma colonialidade do conhecimento e dos seres, e as universidades se veem cada vez mais corporativas, apesar de iniciativas contrárias.

Sobre a colonização do conhecimento incidir na colonização do ser acontece na medida que compreendemos o modo como o humano atualmente gosta de ser visto numa sociedade direcionada para o mercado. Há um ideal de sujeito da subjetividade que em suas manifestações encontra-se nos meios de marketing, televisivo e internet, ou seja, a maioria da mídia opera em modo de colonização. Há um impulso à vontade de possuir bens materiais e de ter uma certa aparência, ambas características de que é ser bem sucedido (MIGNOLO, 2018).

O contexto histórico do surgimento dos museus se deu durante o Renascimento onde aconteceu, paradoxalmente a expansão marítima da Europa. Por isso a origem dos museus está ligada a lógica da colonialidade, momento em que as elites europeias tinham o objetivo de converter e civilizar habitantes do planeta fora da história (MIGNOLO, 2018). Os povos de fora da Europa tinham História e civilidade, mas não admitido pelas elites europeias, principalmente as da Europa Ocidental (da Itália à Península Ibérica e da França e da Alemanha à Grã-Bretanha e a Holanda). Estes, inclusive, são os lugares onde a própria ideia de Europa como civilização ocidental foi inventada (Ibidem, 2018). Dessa forma, museus tiveram e ainda têm papel particular na colonização do conhecimento e dos seres.

Os museus e as universidades serviram para a acumulação de significado, ou seja, uma metáfora para a cosmologia ocidental (MIGNOLO, 2018). As universidades começaram a tomar forma em Bolonha no final do século XI, universidades e museus foram tomadas pelas mudanças do século XVI em diante. As universidades, assim como os museus, se tornaram modernas e coloniais, modernas porque eram pilares da auto definição de modernidade, e coloniais porque se tornaram cruciais para a colonialidade do conhecimento e do ser (Ibidem, 2018). Conforme a colonialidade do poder dominava o mundo, as sofisticadas instituições de aprendizagem entre, por exemplo, os Astecas, Maias e Incas foram rejeitadas e substituídas pelo sistema educacional ocidental (MIGNOLO, 2018).

Os museus serviram a retórica da modernidade, isto é, foram ferramentas do ideal de uma marcha triunfal da história para um futuro melhor da humanidade (MIGNOLO, 2018), eram uma instituição da metrópole e não colônia. Seguiram duas direções complementares: o

tipo documental e consolidaram a genealogia da história europeia (museu de arte, museu etnográfico e natural) (Ibidem, 2018). Na metrópole surgiu um novo modelo de museu, o museu chamado por Franz Boas de etnográfico e eram divididos em dois tipos: os que contavam a história interna e identidade da Europa e os que concentraram na história externa da Europa (MIGNOLO, 2018).

No primeiro caso, antiguidades gregas e romanas, pinturas e outros artefatos encarregaram-se na construção da narrativa da História europeia e sua identidade, no segundo caso a história externa era das colônias e dos “estranhos” (aos europeus), por exemplo os chineses, que não eram colônia, mas não eram europeus. Se considerarmos o exemplo de Field Museum (EUA) que tinha o objetivo de acumulação e a divulgação do conhecimento e preservação dos objetos que ilustrassem a história, ciência e arte, podemos encontrar exposições sobre civilizações “não-ocidentais” como parte da história natural (MIGNOLO, 2018). Essas foram vistas como Antigas Civilizações, que ficaram no passado distante, e essa classificação colabora com a impressão de que a colonização ficou no passado e não nos afeta mais, culmina na violência de ignorar a existência de descendentes de povos não europeus. “Imagine então Tintoretto e Rafael, El Greco e Picasso no Museu de História Natural”, provoca Mignolo (2018, p. 321), pois chamar de história natural as culturas não europeias é deslocar a ciência e a arte apenas para os europeus, como se povos não europeus não tivessem tais capacidades.

Os museus surgiram em contextos de colonialismo, e serviram a essa ideologia enquanto acumuladores de significados, tinham uma função de enciclopédia. Numa análise comparativa a acumulação de dinheiro é uma metáfora para o capitalismo, assim como a acumulação de significados no mundo moderno/ocidental é uma metáfora para a cosmologia ocidental desde a Renascença, sendo influenciada pelas línguas e categorias de pensamentos gregos e latinos (MIGNOLO, 2018). Museu é um exemplo paradigmático da confluência entre essas acumulações, veja a definição da palavra museu no Dicionário Online de Etmologia mencionada por Mignolo (2018, p. 311):

Museu: 1615, “edifício da universidade em Alexandria,” do latim. *museu* “biblioteca, estudo,” de grego. *Mouseion* “lugar de estudo, biblioteca ou museu,” originalmente “um assento (trono/altar) ou santuário das Musas”. Primeiro uso em referência às instituições inglesas foi o de bibliotecas (ex. o Museu Britânico); sentido de “construção para exibir objetos” foi registrado pela primeira vez em 1683 (Dicionário Etimológico Online). *Museu* no mundo ocidental está estreitamente relacionado à *Universidade*.

Se pudermos vislumbrar um caminho que nos leve a soluções, em métodos que nos levem a aprender a desaprender, ou seja, seria engajar-se em projetos descoloniais (MIGNOLO,

2018). Para Mignolo (2018) a descolonização deve ocorrer tanto nos estudos acadêmicos quanto nas exposições e performances do museu. A exemplo da instalação de Fred Wilson de 1992, *Mining de Museum* (Garimpendo o Museu), considerada uma perspectiva descolonizadora e desobediência epistêmica e estética (Ibidem, 2018). Ao invés de fazer uma obra de arte, o artista fez a instalação por de objetos da coleção da Sociedade Histórica de Maryland, co-patrocinado por eles e pelo The Contemporary Museum. Os objetos da coleção foram postos em posições provocativas, por exemplo, um conjunto de quatro cadeiras de ricas famílias de Baltimore que poderiam ser usadas para uma audição musical, estavam diante de um tronco de açoite. Mignolo (2018) comenta sobre os museus de arte - para o MAE-USP os trabalhos colaborativos são eficazes nos projetos descoloniais.

Para alguns autores Fred Wilson fez uma crítica da arte ocidental na linha da pós-modernidade, mas para Mignolo (2018, p. 316) ele fez mais do que isto, o artista realizou uma “declaração descolonial no coração do museu”. A modernidade esteve na origem dos processos de colonização e a pós-modernidade não curará as feridas, pois carrega em si o que ainda é moderno, por isso, ir além é optar pela desobediência epistêmica e estética que “põe a mesa” a opção descolonial (MIGNOLO, 2018). Por que as instalações de Fred Wilson não são resultado de uma crítica a pós-modernidade e/ou pós-colonialidade? *Mining de Museum* e *Site unseen: Dwellings of the Demons*, instalação feita no Museu da Cultura Mundial, em Gothenburg, na Suécia em 2005 com os objetos das coleções da instituição, por um lado, revela os pressupostos subjacentes na própria instituição, e por outro, usa a instituição para revelar o que foi escondido nas histórias coloniais da escravidão e também as consequências do racismo (Ibidem, 2018).

Para Mignolo o modernismo nunca esteve atento à colonialidade e ao racismo, pois o pós-colonialismo ou pós-colonialidade são consequência do pós-modernismo ou da pós-modernidade; é o lado complementar (o outro lado) da pós-modernidade. Surgiu no Atlântico Norte, Paris, Londres e Estados Unidos, unindo-se ao pós-estruturalismo (Michel Foucault, Jacques Lacan e Jacques Derrida) (MIGNOLO, 2018).

O museu não é e não precisa ser colonial, ele está inserido na lógica da modernidade, ou seja, na opressão e negação que operam no nível do ser, ele pode optar pela descolonização. Primeiro passo desta opção é desvendá-la para depois se desfazer a retórica da modernidade, e desfazê-la é mudar não somente o conteúdo, mas a lógica da conversação (MIGNOLO, 2018). A correlação estrita do mundo moderno/colonial entre raça e epistemologia naturalizada pela educação é para Mignolo (2018) a colonização do conhecimento e do ser. Portanto, faz-se

necessário optar pela desobediência epistêmica e estética, quer dizer, trazer o outro lado para a conversa, a opção descolonial (Ibidem, 2018).

Para Mignolo (2018), Fred Wilson usa o museu como ponto de articulação em sentido inverso no mundo moderno/colonial. No século XX houve uma relevância da economia, e conceitos como desenvolvimento e crescimento se tornam conhecidos, nesse sentido os museus têm que “contribuir para a formação de sujeitos que se submetem e gozam crescimento e desenvolvimento” (MIGNOLO, 2018, p. 323). Ao procurar excelência sob a ordem do conceito desenvolvimentista, o museu permanece integrado a lógica da colonialidade, o artista Fred Wilson desvenda esta lógica e imagina possíveis futuros separados da cosmologia mono-tópica do mundo moderno, separados da sintaxe subjacente nas relações hegemônicas de poder, ou seja, a colonialidade enquanto conjunto de regras que não se manifestam claramente (Ibidem, 2018).

A “descolonização do ser é a consequência direta da consciência de ser colonizado” (MIGNOLO, 2018, p. 319), não é somente renovar o museu, mas construir uma sociedade justa e pluriversal. Duas estradas podem ser vislumbradas para o futuro: fazer intervenções descoloniais em museus e usar as bolsas de estudos existentes; a outra é ligar projetos descoloniais na esfera de museus com projetos semelhantes em outras áreas, principalmente na educação.

As designações históricas coloniais posicionaram os diversos povos indígenas num “lugar comum” (VIEIRA NETO; PEREIRA, 2017) do projeto civilizador europeu. Para os povos indígenas contemporâneos recontar a história de forma que subverta o olhar do colonizador tornou-se um movimento étnico de mobilização política. Regimes de memória significam interpretar o passado a partir da construção de sentidos sobre o tempo, uma “arquitetura da memória” (GOMES, 2014, p. 19) que possibilita contar a história sobre o passado. As iniciativas de memória desses povos é parte de uma luta que os ajudam a se recuperar de transformações culturais das quais estão submetidos. Gomes nos diz (2014, p. 9):

Analisamos conjuntamente diferentes estratos dessas memórias e suas relações, denominando *focos de ressignificação* à interação entre objetos, temáticas e problemáticas, percebidas através da problematização da relação entre as dinâmicas das identificações e a transformação dos sentidos dos objetos.

A “(re)qualificação de coleções é uma forma de trabalho que amplia as visões museais, ao inserir os indígenas nos processos de estudo das coleções” (CURY, 2017a, p. 88). Antropólogos e museólogos tiveram a preocupação em revisar conceitos e terminologias de sua

ciência para superar visões colonizadoras e hegemônicas, no entanto é possível ir além e abrir frentes de trabalho que sejam colaborativas, aprender dos representantes dos objetos o que eles significam e compreendê-los como “protagonistas do e no museu” (Ibidem, 2017a, p. 88). As novas relações que se estabelecem entre museus e culturas indígenas envolvem diferentes profissionais de museu – antropólogo, arqueólogo, educador de museu, documentalista, conservador e outros – o pesquisador está à frente dos novos projetos museológicos, e a abordagem museográfica aproxima ou distancia a mensagem da exposição do público (CURY, 2017a).

Os museus indígenas e os trabalhos de colaboração fazem parte de um processo de renovação do campo museológico, e também oferecem à Antropologia “configurações específicas do protagonismo representacional pós-moderno” (GOMES, 2014, p. 1). À medida que as ações museológicas dos povos indígenas são construídas e atribuem sentido próprio, os discursos colonialistas dos museus tradicionais perdem a força para a autorrepresentação, para Gomes (2014) a autorrepresentação é os povos indígenas construírem na primeira pessoa do plural suas histórias.

Há dois momentos que podemos falar sobre ações museológicas indígenas, ou indigenização, um quando o museu convencional constrói trabalhos colaborativos e o outro quando os indígenas fundam seus próprios museus (ROCA, 2015a). Sobre o segundo tipo podemos afirmar que são museus onde os indígenas lideram a construção de suas próprias lógicas e esquemas sobre narrativas históricas, ao invés de museus sobre os índios, são museus dos índios (GOMES, 2014). Eles realizam campanhas para coleta de artefatos no território, produzem peças novas para a coleção, identificam, selecionam, registram e organizam os objetos e as memórias que irão musealizar (VIEIRA NETO; PEREIRA, 2017).

Atualmente, a participação indígena nos museus se tornou reconhecida no cenário nacional e internacional. No caso do Brasil, Cury (2017), nos oferece um panorama de um circuito de visitação em museus que possuem acervos indígenas e/ou exposições com objetos indígenas. Os museus com acervos e/ou exposições indígenas, alguns exemplos: Museu Histórico Pedagógico Índia Vanuíre (MIV), Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da USP, Museu Nacional (MN) da UFRJ, Museu Paraense Emílio Göeldi. Vejamos em seguida dois exemplos, um sobre museu indígena e outro sobre o trabalho de colaboração entre um museu convencional do Canadá e uma comunidade indígena.

O Museu Magüta foi projetado, criado e dirigido pelo povo indígena Ticuna e construído como uma prolongação da sede do Centro Magüta, um espaço de decisões políticas,

onde se realizou encontros entre capitães, líderes das aldeias, e pesquisadores (ROCA, 2015a). O Museu Magüta, primeiro museu indígena brasileiro com a direção de Nino Fernandes, foi inaugurado em 1991 e contou com a parceria do Museu Nacional pelo representante João Pacheco de Oliveira (PACHEO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019b). Os acervos comunitários do Museu se compõem por objetos que representam uma luta histórica, cultural e política do povo Ticuna, pois reivindicam seu passado, identidade, e principalmente, seu direito ao território (ROCA, 2015a). “O Magüta nasceu como produto dessa indissociabilidade” (Ibidem, 2015a, p. 140), ou seja, tradição e política foram como uma peça única e, portanto, foram alvos de diversas ameaças ao longo de sua formação e desenvolvimento.

A relação dos objetos construídas pelo povo Ticuna demonstrou antiguidades e continuidade, e isso preocupou os invasores que viram a formação do acervo um instrutor poderoso e de grande alcance, pois ele podia ensinar sobre o passado das terras indígenas e atuar como um descolonizador do conhecimento, no qual poderia “modificar os critérios para pensar a propriedade da terra no presente. O Magüta é, ele próprio, um órgão e um processo político” (ROCA, 2015a, p. 140). A violência dirigida ao Museu Magüta deixou claro que o uso da instituição pelos indígenas é uma ameaça porque os serve como instrumento de luta, por isso lhes foram direcionados ataques por parte de seringueiros, madeireiros e políticos (Ibidem, 2015a). Foi o seu reconhecimento internacional que possibilitou um abrandamento dos conflitos, vejamos (PACHEO DE OLIVEIRA; SANTOS, 2019a, p. 17):

[...] desde a sua criação, marcada por um contexto de intensos conflitos e disputas decorrentes do processo de demarcação territorial, aos modos estabelecidos para sua administração – unicamente vinculado ao movimento e às organizações indígenas, culminando com os efeitos de seu reconhecimento internacional após a premiação como “Museu Símbolo” pelo Internacional Council of Museums (ICOM), em 1995, e o reconhecimento nacional daí decorrente. Esse processo levou, junto com a consolidação territorial, a um relativo abrandamento dos conflitos e, em algumas situações, à construção de relações mais horizontais entre regionais e indígenas.

No exemplo do Canadá, o Museum of Anthropology (MOA) de Vancouver não é uma instituição indígena, mas está localizado em território do povo indígena Musqueam. Foi esse povo que reivindicou a autoridade sobre os seus objetos em salvaguarda no Museu, o que acarretou em práticas colaborativas entre MOA e Musqueam que resultaram em mostras. A relação se dá por um conflito de forças, por um lado o povo Musqueam queria fazer valer seus direitos e colocar suas premissas e interesses nas mostras que foram desenvolvidas do processo de colaboração, e do outro lado os interesses e premissas do Museu (ROCA, 2015a). Os Musqueam conquistaram o direito de avaliar as práticas museológicas em torno das peças de seu povo, também das mensagens das exposições, da divulgação de conteúdos etc., o que

confere ao MOA um conjunto de ações compensatórias que visaram “ressarcir tanto políticas governamentais prévias ao uso do território musqueam pelo museu quanto a condição de usufruto desse território no presente” coloca Roca (2015, p. 141).

Roca (2015a) apresenta práticas diferentes de uso do conceito de indigenização, criticamente. Primeiramente, alguns profissionais entendem como uma classe de hibridização, porque significa a incorporação por parte da museologia dominante dos conceitos, dos protocolos e dos processos originados pelos indígenas e obtidos por consensos entre povo indígena e museu em condições igualitárias de negociação por conduzir caminhos dialógicos dessa relação. No entanto, Roca (2015a) traz no seu artigo a discordância com a ideia de hibridização para a indigenização, pois conjuga que os conteúdos são simplesmente subsumidos aos museus dominantes, quando na realidade as ações políticas concretas ativadas pela agência indígena nas instituições museológicas colocam o reconhecimento do seu direito soberano à autorrepresentação, à propriedade e à administração de seus saberes e tradições, e isso desencadeia o exercício de seus próprios direitos a terra, a identidade, ao passado e história, e a memória.

Na indigenização para Roca (2015a), apesar da questão colonial ser parte do cenário ela não mais se mantém como centro de referência, a definição aponta para um componente etnográfico que descreve processos fora daqueles da descolonização, dado que reclamam uma identidade cultural. O centro é ocupado pela afirmação da identidade, é um processo cívico e pós-colonial (Ibidem, 2015a).

Se por um lado a indigenização é um processo cívico, por outro lado, ela é a conquista da agência indígena na cena museológica, não é uma incorporação da museologia dominante dos conceitos e protocolos indígenas, “são os índios que estão abordando os museus, e não o contrário” (ROCA, 2015a, p. 142). Roca (2015a) questiona o sentido de indigenização apresentado por Phillips, pois ecoa paternalista e colonial por colocar a sociedade canadense como modelo negociador que oferece reconhecimento e tolerância as particularidades, necessidades, anomalias e ambiguidades das comunidades, que ele também chama de “outras partes”, ao que Roca (2015a, p. 143) se pergunta “não canadenses?”. Phillips (Ibidem, 2015a) faz referência a museus convencionais que para ela já teriam sido “hibridizados” por ideias e práticas de “outros” fora do museu.

Se os museus convencionais fossem negociadores, e se oferecessem reconhecimento aos grupos e povos cujos objetos compõem seus acervos, então iriam espontaneamente sugerir ações de colaboração, quando vistos de outro ângulo, são as iniciativas indígenas que geram

processos de apropriação e autorrepresentação dos acervos desses museus. O MOA, por exemplo, tem um trabalho com os Musqueam diferente dos vínculos que mantém com outras First Nations, aparentemente “privilegia” os primeiros (ROCA, 2015), o que podemos concluir que não é uma questão de caridade dos museus tradicionais, mas uma luta política dos indígenas e direitos adquiridos. Por isso, não é privilégio, e sim reflexo da luta dos Musqueam.

Ao falar em indigenização dos museus, Roca (2015a) pensa na instituição museológica como um todo e em sua história. Sendo assim, considera o Magüta tanto como um museu indígena quanto mais um caso de “indigenização” do espaço museológico, “pelo fato de os Ticuna terem se apropriado desta instituição — tradicionalmente branca e ocidental, alheia a eles — como conceito, como prática e como performance política” (ROCA, 2015a, p. 143). Ela nos diz (Ibidem, 2015a, p. 143):

os processos de *indigenização dos museus* — diversos como eles são, necessariamente — providenciam narrativas genealógicas alternativas sobre os museus e conectam-nos diretamente com lutas indígenas que são fluidas, emergentes e extremamente localizadas, mas que possuem um denominador comum: o controle indígena sobre seus recursos, estreitamente vinculado ao controle sobre sua representação cultural.

A diferença entre museu convencional e indígena se dá, especialmente no caso dos museus etnográficos pela participação ativa dos indígenas. Por meio da colaboração e suas metodologias nas ações museológicas é que permite a transformação dos projetos e atividades desses museus (CURY, 2017a). “Isso implica que esses museus dependem dos indígenas e do processo de indigenização para a sua descolonização” (Ibidem, 2017a, p. 107), porém isso não ocorre na situação dos museus indígenas, onde a colaboração é definida como “*parceria*”, que se ocorrer é sempre definida pelos indígenas, caso contrário resultaria numa forma de apropriação do museu convencional sobre o conhecimento indígena (CURY, 2017a), mantendo uma relação de controle pela colonialidade.

Veamos o caso do Museu Magüta e das mostras do MOA, ambas práticas indigenizadas porque têm origem no ativismo indígena, mas que evidenciam em sua complexidade significados e alcances diferentes entre si. O povo Ticuna possuiu soberania no processo que culminou na fundação do Museu, e que se tornou ele próprio um órgão político como parte das reivindicações fundiárias (ROCA, 2015a). Cury (2017a) concorda com Andréa Roca acerca da ideia de soberania indígena em museus indígenas, visto que “pautas, agendas, tempos, ritmos e outras decisões cabem aos indígenas envolvidos” (Ibidem, 2017a, p. 107). Outro ponto, a indigenização precisa ser analisada pelas particularidades próprias de cada processo, sendo necessário observar e identificar os graus de autonomia dos projetos, nomes,

objetos e símbolos, suas adaptações e/ou estratégicos e a gestão e planejamento das seleções (ROCA, 2015a; CURY, 2017a), pois ela é tão diversa quanto os povos, os contextos e as instâncias museológicas, e passa longe de ser um exercício político uniforme.

Para Roca (2015a) a indigenização dos museus corre a par da descolonização museológica que está em andamento. Contudo, se pensarmos que a colonização ainda é uma pauta da sociedade capitalista, inserida em diversas camadas da sociedade e diluída no cotidiano social, será que a indigenização estaria a par da descolonização museológica? Se pensarmos que o museu indígena seria mais que descolonizar o museu, mas descolonizar a própria sociedade, e como um ciclo, ou melhor, referenciando os indígenas Guarani Nhandewa (Aldeia Nimuendaju, TI Araribá, SP), como uma espiral de tempos, ideias e participantes, a descolonização da sociedade retorna ao museu, que faz parte da mesma. E se levarmos em consideração a afirmação de Cury (2017a) que as práticas colaborativas não garantem a descolonização do museu convencional, pois seus usos são variados e em diferentes instituições, com distintos objetivos e políticas, ainda assim estaríamos refletindo a dimensão e efeitos na contemporaneidade dos processos de colonização. Para Cury (2017a) o parceiro pode ser aquele que se posiciona na desigualdade e pode prevalecer na negociação no museu, isto devido a histórica relação desigual entre indígenas e não indígenas no Brasil.

O surgimento dos museus indígenas e a reivindicação para si de seus objetos musealizados evidenciam a cultura como dimensão política no campo dos museus. O que se coloca em pauta é que o conhecimento indígena pertence aos seus criadores e mesmo quando estão cooptados e incorporados as opções museológicas tradicionais, já não se restringem à elas (ROCA, 2015a). Os museus tradicionais são como produtores da representação do Estado-nação e/ou dependente da economia do mercado, e os povos indígenas veem tanto o Estado quanto o mercado como fontes de opressão (Ibidem, 2015a) assim, o conhecimento produzido por esses povos se posicionam em evidente “oposição às tradições epistêmicas ocidentais (o conhecimento como algo universal e *perse*)” afirma Roca (2015a, p. 145).

O que Roca (2015a) notou dos povos Ticuna e Musqueam, e acontece na maioria dos casos no Brasil, é que a instituição museológica serviu como elemento para que seus próprios povos aprendessem sobre suas histórias e culturas. Pelos acervos contam suas histórias por uma trajetória local e concepções autocentradas de “ser Magüta” e “ser Musqueam” (Ibidem, 2015a). “Eles falam de si próprios, em primeiro lugar para si próprios, e em função de um passado construído por eles, projetando-se para o futuro” (ROCA, 2015a, p. 145). Posto isto, à medida que realizam concepções autocentradas no lido dos acervos, as antigas histórias e historiografias

coloniais se põe em xeque, destaca-se o potencial crítico das coleções, é a indigenização do conhecimento – ou “indianização”, conceito de Tiago Oliveira (OLIVEIRA, *et al*, 2020, p. 63) - e demarcações de natureza política.

Há um jogo de poder nas formas de produção de conhecimento que exigem acordos ad-hoc que definem quais são as maneiras apropriadas de lidar com as diferentes demandas, as do museu e as dos indígenas. Para Cury (2017a) o jogo equilibrado é o que garante a equidade nas relações no museu convencional, já nos museus indígenas deve prevalecer a decisão dos mesmos. Nos museus indígenas, os parceiros (assim os indígenas brasileiros chamam os não indígenas que atuam com eles) teriam participação sem liderança, esta ficaria à agência indígena (Ibidem, 2017a).

O museu convencional serve a sociedade, por isso deve respeito a ela, nele podemos ver acontecer a autorrepresentação, mas ela só é autônoma e soberana no museu indígena (CURY, 2017a). “Os museus indígenas consistem em outra resposta indígena ao museu e ao papel social que pode assumir. Os indígenas se apropriaram plenamente do museu, tanto que realizam as suas próprias instituições” (Ibidem, 2017a, p. 107). Se nas mostras Musqueam estabelecem novas abordagens sobre os acervos desse povo, onde o museu reelaborou junto a eles suas imagens e narrativas (ROCA, 2015a), o segundo, o Museu Magüta, possibilita a crescente afirmação identitária dos Ticuna, o que reforça a revalorizarem seus saberes e tradições.

O Museu dos Kanindé e a Casa de Memória do Tronco Velho Pankararu são exemplos de processos de ações museológicas que se processam de forma autônoma. Por exemplo, o sistema de classificação dos objetos do Museu dos Kanindé, que levantam o sentido para a identidade desse povo, através de termos como “coisas dos índios” (do passado e do presente), “coisas das matas” (dos antepassados, parentes) e a “descoberta” como indígenas (GOMES, 2014), pois existe uma estreita relação entre os objetos e a “descoberta”, que acontece com lembranças familiares. Para os Kanindé a caça esteve presente no início do Museu, ela é o ponto que interliga a descoberta feita no presente e “a afirmação de sua condição indígena desde o passado (a infância) (“nós ganhava os matos, matando passarinho, comendo o figo dele, comendo ele cru”)” (Ibidem, 2014, p. 8).

Outro exemplo de musealização indígena se encontra na T.I. Nonoai, dos Kaingang, localizada no Nordeste do Rio Grande do Sul (RS). A aproximação dos Kaingang da T.I. Nonai inicia em 1994 quando o Departamento Autônomo de Estradas de Rodagem do Estado do Rio Grande do Sul (Daer) contruiu o Centro Cultural Kaingang e Guarani, como medida

compensatória após a RS-360 atravessar a aldeia (CARVALHO, 2020). Por falta de investimentos para a manutenção o centro cultural não deu certo, mas novos debates para pensar a preservação cultural foram agregados, e dois elementos ganharam espaço para os Kaingang, a universidade e o museu.

Num primeiro momento os integrantes da T.I. Nonoai não se interessavam no museu por considerarem que “a cultura, os costumes nessa T.I., estavam bastante intactos, principalmente no que se refere à prática de confecção de artefatos tradicionais e também à língua materna” (CARVALHO, 2020, p. 163). No presente os indígenas consideram a necessidade de musealizar aspectos da cultura, a motivação ocorreu após a participação de alguns indígenas e lideranças nos processos de musealização processos de musealização promovidos pelo Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre na cidade de Tupã (SP) (Ibidem, 2020). Vejamos a fala de um líder espiritual, Jorge Garcia da T.I. Nonoai em 2014:

“aqui também, esse espaço é um velho Kaingang, lugar de sabedoria, aqui os mais novos encontram repostas, o museu são os velhos Kaingang ensinando sobre o conhecimento dos antigos, como guardar os costumes e levar adiante o conhecimento dos índios” (CARVALHO, 2020, p. 163).

Porém, existe uma divergência de opinião entre os indígenas velhos e os jovens da T.I. Nonoai sobre a construção de um museu, pois de um lado os mais velhos defendem que o museu é seu próprio território, enquanto os mais novos veem no museu um importante instrumento de salvaguarda das memórias de seu povo e de força política para manutenção e conquista de seus direitos civis (CARVALHO, 2020). Os Kaingang mais velhos da T.I. Aldeia Condá também argumentam que o território, ou seja, a mata, os animais, os rios, que são os guardiões desse saber, são espaços de salvaguarda dos etnossaberes e basta acessá-los para reviverem a cultura e os costumes (Ibidem, 2020).

A T.I. Aldeia Condá, habitada pelos Kaingang, localizada no Nordeste do Rio Grande do Sul, também discutem a possibilidade de fundar um museu. Apesar dos mais velhos apontarem, assim como os moradores mais velhos da T.I. Nonoai, que a musealização acontece na relação dos Kaingang com o próprio território, a Aldeia Condá caminha para a decisão de construir o seu museu. Isso ocorre por causa da ocorrência de invasões históricas às suas terras por parte de colonos, do modo invasivo do agronegócio local que interfere na sustentabilidade de suas terras, o que prejudica o contato com a floresta, os animais e a matéria-prima para a fabricação da cultura material (CARVALHO, 2020). Por fim, os anciões, detentores de etnossaberes, estão morrendo e com eles indo embora os conhecimentos adquiridos através do tempo – conhecimentos ancestrais. Portanto, para parte dos indígenas, o museu serve como

espaço onde o saber indígena seja protegido, revitalizado e revivido pelas futuras gerações, e onde a proteção desse saber proporcione amplificação das lutas por direitos indígenas.

Sobre o sentido de musealização – relação objeto e humano com o ambiente institucionalizado –, podemos pensar a aldeia como museu? Se formos pelo sentido de que a aldeia é um ambiente onde os costumes ou estruturas sociais são regidas sob uma organização social com lideranças e tradições, compreendemos os anciões dizerem que seus territórios são como um museu. No entanto, situações externas que interferem na vida das aldeias podem direcionar as comunidades indígenas à apropriação do conceito de museu, como espaço de preservação de seus bens culturais materiais e imateriais, mais do que isso, espaço de interações entre gerações, para valorização e transmissão da cultura tradicional. Nesse caso, o museu é um ideal e um organismo indefinido quanto ao espaço ou aos musealia, mas absolutamente fincado nas lutas dos grupos que os engendram para suas finalidades.

Para Cury (2020b, p. 347-348), conforme seus argumentos baseados nos princípios da Museologia Social:

quanto mais a oralidade for a base do museu indígena, tão autônomo será esse museu, pois revelará outra lógica, diferente da museografia estruturada no século XIX. [...] quanto mais o museu indígena tiver sua gestão fundada na espiritualidade, mais esse museu será inusitado e surpreendente, pois estará necessariamente interconectado com outros curadores, os encantados que regem a vida indígena e os museus indígenas mediante outras dinâmicas e ritmos [...] os ritmos e tempos da espiritualidade, como os pajés nos ensinam na colaboração. Último argumento, se a museologia tradicional é normatizada, e não teria como não ser, os museus indígenas plenos da lógica dos povos originários não caem nas generalizações das classificações ou outras padronizações, são avessos às normativas fechadas e inflexíveis enfim, pois a museografia e a curadoria nesses museus devem manter-se em uma plasticidade, para atender aos propósitos de cada grupo, sendo sempre único e inconfundível, não haveria dois museus com a mesma estrutura, porque cada um se representa, a partir de demandas que se alteram e se modificam no tempo e no território, mas também em relação à sociedade da qual os povos indígenas fazem parte, mas que os exclui. Qualquer sistema – e todos eles são abertos, mas se fecham em si, senão não seriam sistemas – seria uma forma de enquadramento, por isso o distanciamento das estruturas dos sistemas formais é evitar determinismos, a exemplo do sistema educacional. Sendo assim, o pensamento museológico pode ser descolonizado no e pelo museu indígena.

Coleções indígenas em museus tradicionais que realizam processos de colaboração, também são oportunidades para os indígenas orquestrarem a lógica da história sobre si (traduções sobre si), “reinterpretação do passado como uma construção social da etnicidade” (GOMES, 2014, p. 9). A agência indígena nas instituições museológicas são eficazes instrumentos de afirmação política, visto que negociam protocolos de comportamento e compromissos éticos nas definições de produção e trato do acervo, percorrem objetivos nos

processos de formação dos conhecimentos que podem ser conflitantes, e sugerem realinhamentos pós-coloniais (ROCA, 2015a). Segundo Gomes (2014, p. 2) a ação museológica indígena é composta por categoria, práticas e conceitos de “uma determinada (re)apropriação de acervos museais. Constituem ações apoiadas na afirmação de identidades e na conexão das coleções com a noção de patrimônio, emprestada da sociedade ocidental”. Sendo assim, para conceber suas apropriações os museus indígenas exprimem formas e linguagens próprias, a museologia denomina isto como salvaguarda e comunicação.

Para os povos indígenas há uma multiplicidade de possibilidades de musealização que retratam sua diversidade de modos de tradução (GOMES, 2014), o que a antropologia chama de ressemantização do objeto, ou seja, o “estabelecimento de relações entre as sociedades ocidentais e os povos indígenas gera inúmeras transformações nos modos de produção e uso da cultura material, nos contextos indígenas” (SILVA, 2016, p. 71). Na ótica dos grupos indígenas os museus são traduções sobre si, isto é, eles acontecem na “construção de representações vinculadas ao diálogo com o outro ou para a compreensão de suas trajetórias enquanto coletividades” (GOMES, 2014, p. 3). Os modos como traduzem seus repertórios culturais são como comunicam suas especificidades (VIEIRA NETO; PEREIRA, 2017). A memória é um “ato das sociedades de comunicar as suas particularidades no tempo, portanto, é uma construção individual e coletiva de identidades” (Ibidem, 2017, p. 52), ela é social e não somente humana, porque depende de fatores técnicos e de um emaranhado de relações (VIEIRA NETO; PEREIRA, 2017). Assim sendo, podemos supor que os museus se inserem nos novos formatos comunicacionais capazes de expressar as memórias dos povos indígenas.

Antropologia lançou mão da retórica do discurso sobre o outro, “compreendida enquanto construção social oriunda de contextos de dominação/resistência” (GOMES, 2014, p. 3). Deu início a denúncia da retórica autoritária dos textos etnográficos e anunciou visões não ocidentais que questionam a validade de interpretações e representações dos discursos hegemônicos (Ibidem, 2014). Essa fase que pôs em xeque categorias e métodos de análise de conceitos da antropologia foi chamada de crise da representação etnográfica (GOMES, 2014). Por isso, essa fase abriu novos caminhos epistemológicos, direcionando-os para uma renovação que se aproximou da compreensão desses processos.

No que diz respeito do processo de colecionamento e musealização dos objetos indígenas, os objetos etnográficos como coisas individualizadas, deixam em relevo aspectos como “a materialidade, a ‘corporalidade’, ‘personitude’, ‘agência’ e também as trajetórias intra e extra institucionais” (GOMES, 2014, p. 5). O conhecimento indígena reside no corpo (caráter

corpóreo), portanto ele não pode ser dissociado de seu conhecedor, senão dificultaria a transmissão do conhecimento, transmissão essa que envolve pessoas, coisas e seres numa dinâmica intensa da relação dos saberes (Ibidem, 2014). Segundo Gomes (2014) as ações colaborativas são inspiradas na preocupação em ao invés de tornar o outro presente, admitir a presença do outro.

Nos museus indígenas, na ótica da Museologia Social, há a formação de coleções, como nos lembra e como exemplificado por Cury (2021) pelos Museu Kanindé (CE) e o Museu Worikg, como têm seus colecionadores, respectivamente o Cacique Sotero e a Kujã Jandira Umbelino.

Os museus indígenas possuem algumas especificidades, eles atuam como auto-representação enquanto parte das lutas políticas, mas não são apenas locus para uma institucionalização da memória ou uma versão indígena da história (GOMES, 2014), também contribuem para “articulação política, afirmação étnica e fortalecimento cultural” (Ibidem, 2014, p. 51). Utilizam os museus “como formas de deslocação discursiva e posituação de suas diferenças, [...]” (VIEIRA NETO; PEREIRA, 2017, p. 53), como centros de documentação e como ferramenta pedagógica onde é possibilitado construir ações educativas e de transmissão de conhecimento em parceria com as lideranças e as escolas indígenas (Ibidem, 2017). Os processos museológicos vinculam-se a “processos de educação diferenciada, escolar ou não-formal, e de associativismo, formas de organização comunitária, materializados ou não em instâncias de representação” (GOMES, 2014, p. 3), em alguns casos, não podendo generalizar, pois os museus indígenas têm essa proposta de diferenciação, cada museu é único (CURY, 2017a).

Os novos caminhos epistemológicos traçados pela antropologia repercutiram na museologia, que é uma ciência interdisciplinar. No processo museológico os artefatos indígenas são submetidos a mecanismos e estratégias de redefinição conceitual inseridos no contexto de ressignificação do museu (GOMES, 2014). A ressignificação do museu também afeta os processos museais, principalmente se tratando de um museu indígena que se configura auto-representativo.

Gomes (2014, p. 11) complementa que “Há uma associação entre o que pertence e o que se é. Entre objeto e condição de/para ser: o que é o índio? O que é do índio?”. Para os Pankararu o sentido de auto-conhecimento que esteve presente no processo de nascimento da Casa de Memória representa uma ação museológica indígena. A dança esteve presente no surgimento da Casa de Memória, ela se relacionava a identidade étnica do povo, a prática havia

desaparecido nas últimas gerações, e o processo de musealização desencadeou uma patrimonialização (Ibidem, 2014).

São questões pertinentes ao projeto museológico indígena a relação entre cultura material, etnicidade e memória que estão presentes no processo de seleção dos objetos, na relação entre musealização e ação política, na diversidade de memórias representadas e, por fim, na relação entre as memórias, os sentidos dos objetos e a identidade cultural (GOMES, 2014). Também é pertinente ao projeto museológico indígena a relação dos museus ao universo do sagrado, pois a espiritualidade é parte do cotidiano indígena com normas próprias que orientam a vida social (CURY, 2018, p. 62).

Há objetos do sagrado para diversas religiões e culturas em acervos museais e, particularmente, sobre os objetos sagrados indígenas é necessário existir um trabalho de colaboração na ação de requalificação das coleções indígenas. São os indígenas que irão orientar como deve lidar com seus objetos, em especial os Pajés e seus assistentes, pois são os responsáveis pela espiritualidade na comunidade, os Pajés são uma liderança religiosa indígena. Os objetos sagrados exigem práticas específicas que devem ser respeitadas, principalmente se estamos buscando atualizar o museu convencional para que ele desconstrua suas práticas colonizadoras.

Vejamos um exemplo de processo colaborativo de requalificação de acervo indígena entre Kaningang, Guarani Nhandewa e Terena e o MAE-USP pela Prof^ª Marília Xavier Cury (CURY, 2018, p. 62). A seguir, a autora se refere a dois Kaingang da TI Vanuíre, Dirce Jorge Lipu Pereira e José de Campos:

Pereira y Campos estuvieron en el MAE en 2017 para la recalificación de las colecciones Kaingang, nos alertaron que los objetos que evocan a los ancestros no podían ser manipulados. Advertidos que las piezas no podrían ser medidas, les dijimos que tendríamos que manipularlas. Contestaron que nosotros podíamos, pues cuidamos – curamos –, por eso el diálogo con los indígenas es un camino inevitable para buenas prácticas y reposicionamiento profesional.

Em síntese, pela bibliografia consultada sobre museus etnográficos e sobre o protagonismo indígena no museu, considerando-se principalmente a literatura indígena, se confirma o crescente interesse dos povos indígenas pelos museus e suas preocupações em relação a autogestão de seus patrimônios e territórios.

2.3 Comunicação museológica

A Comunicação é indispensável para a Museologia, nela agrupa-se o educativo e a exposição e outras manifestações que revelam as relações humanas estabelecidas no museu, considerando os mais diferentes registros. A Comunicação, seus posicionamentos e deslocamentos, teve presente influencia no campo museal a partir dos anos 1970 até o fim do século XX. Dentre as contribuições estão as relações entre emissão/emissor, as do meio (exposição e educação), as de recepção/receptor, nas diferentes posições de observação pelo pesquisador, e a importância dos estudos comunicacionais para a participação nos museus pela “revolução comunicacional” (CURY, 2005b), com a crise entre pós anos de 1970 até o presente, revestida de problemática da comunicação.

Novas abordagens no campo da Museologia questionam o campo museográfico. A fim de atualizar-se, museólogos, antropólogos, arqueólogos e outros profissionais que atuam na interdisciplinaridade confrontam antigas práticas, como, direcionar o museu e suas exposições para letrados, escolarizados e especialistas, expandem diálogos aos contextos e comunidades locais, há cobrança sobre posicionamento sobre cenários e dinâmicas que o museu está inserido (capitalismo/sistema sócio-político vigente), defende a universalização e ampliação do acesso à informação e educação (MACHADO, 2015).

Nas últimas décadas do século XX e segundo século XXI ocorre uma expansão dos museus, em vista que museus e exposições são dinâmicas culturais importantes da sociedade atual. São inúmeras questões que envolvem tal instituição, num campo mais amplo: inserção e posicionamento socioeconômico e cultural e papéis e funções socioeducativas. Num campo restrito e específico, tem-se relações internas e com o público mais direto, papel dos objetos e das coleções, papel dos visitantes, papel da arquitetura e dos espaços do museu, papel do serviço prestado ao público (programação e exposição) e o papel das novas tecnologias (MACHADO, 2015). Assuntos que permeiam as concepções sobre os meios para as mediações e a interdisciplinaridade da museologia, esta que potencializa os museus.

O Maio de 68 foi um marco para as políticas museais, em meio as reivindicações nos deparamos com a ideia de antimuseus (BOLAÑOS, 2002), que nada mais é do que pressões que as instituições sofreram para renovar e ampliar as práticas curatoriais (CURY, 2017a). A museologia abriu-se à autocrítica, admite que o passado do museu foi de uma instituição centralizadora de ideias hegemônicas e colonialistas. Assim também, a antropologia criticou o museu que se configura como um instrumento do colonialismo e imperialismo ocidental.

O espaço museal é visto, hoje em dia, como um lugar de multivocalidade, polissemia, autonarrativa e outras formas de apropriação do museu por distintos grupos culturais (CURY, 2017a). Enquanto espaço de interação e da interculturalidade, o museu realiza ações de comunicação em museus e, por meio de, ações educativas e culturais é possível entender a interação que se dá nestas instituições (Ibidem, 2017a, p. 191).

Em vista de novas ideologias acerca da função do museu na sociedade, afirma-se que o museu possui um lugar social, que são: políticas institucionais (cultural e de comunicação, de gestão de acervo), formas de gestão de recursos e pessoas, a localização, o entorno e o alcance territorial, a edificação, o orçamento, etc. (CURY, 2017a). Também o objeto museológico especifica a instituição e seus usos, e coloca o museu em um lugar social ao delimitar seu corpo social. O corpo social do museu está na relação entre objetos museológicos e distintos públicos. Para os museus indígenas o corpo social do museu é o coletivismo (Ibidem, 2017a).

Em 1992, com a Declaração de Caracas, “consolidou-se a idéia de museu como meio de comunicação e inseriu-se a idéia de processo de comunicação como uma das funções primordiais do museu” (CURY, 2005b, p. 30). Dessa forma, os museus passam a ser compreendidos não só como fontes de informação e instrumentos de educação, mas também meios de comunicação, ou seja, cumprem a função de estabelecer interação da comunidade com os produtos culturais (Idem, 2005a). A comunicação museológica consiste em artigos científicos de estudos de coleções, catálogos, material didático, vídeos, filmes, palestras, oficinas, material de divulgação e etc., todas elas são comunicação de museu no lato sensu (CURY, 2005a). A exposição está na forma de *stricto sensu*, para Cury (2005a) o fato museológico ocorre na exposição na medida que potencializa a relação profunda entre humano e objeto. O público tem acesso a signos e significados das coisas, suas “poesias” no cenário institucionalizado e no cenário expositivo.

O fato museológico ou museal, segundo Bruno com base em Rússio (2010), fato museológico nesta dissertação, objeto de estudo da museologia, é reconhecido como fenômeno de comunicação porque possibilita múltiplas formas de relação entre humanos e objeto no cenário expositivo. A exposição é a ponta do iceberg do processo de musealização, é a parte que o público acessa o museu e que esta instituição tem a chance de mostrar sua missão (CURY, 2005a). A principal forma de comunicação museológica é a exposição e nessa ocasião o público tem contato com o museu e pode compreender o processo de musealização, seja no caso da história humana pelos acervos de antropologia, arqueologia, ciências e história ou no caso da arte contemporânea com as preocupações atuais, o visitante pode construir seu lugar no mundo

(Ibidem, 2005a). Por meio da articulação de objetos-signos, de significados, de ideias e de emoções os museus transmitem mensagens pelas exposições com linguagem específica (CURY, 2005b).

Alguns modelos de comunicação para museus, surgidos a partir dos finais dos anos 60 até o presente, foram desenvolvidos e utilizados para contribuir com a relação entre a emissão e a recepção no museu. Tais modelos se estruturaram na teoria da comunicação, basicamente centrados na construção de significados no processo de comunicação, eixo também trabalhado pelos estudos da semiótica (CURY, 2005b). Entre modelos para estruturação de políticas de comunicação para os museus e vertentes teóricas para as pesquisas em comunicação em museus e exposições situamos e diferenciamos a Comunicação Museal e a Comunicação Museológica. Em vista de, diversas teorias da comunicação, nos interessa a que se distanciam das visões hegemônicas que assolam as instituições e se abra aos modelos que insiram o público na sua pluralidade e em seus protagonismos, de forma que compreendam o museu como elemento constitutivo (Idem, 2019b, p. 318).

O museu é um espaço comunicacional e sua comunicação “acontece por meio de múltiplos elementos, que ultrapassam os limites físicos da exposição” (LIMA, 2020, p. 204). Além disso, “o nível comunicacional de museus na exposição não é uniforme, uma vez que os discursos e os sentidos atribuídos aos acervos expostos são heterogêneos” (Ibidem, 2020, p. 204). Sem exposições os museus seriam reservas técnicas, coleções, centro de documentação e arquivos, todos cumprem funções e relevâncias à sociedade, contudo, no que diz respeito a missão e objetivos dos museus, exposições o ajudam a se legitimar e caracterizam a instituição museal como tal (LIMA, 2020). As exposições, para museologia, possuem caráter de meio de comunicação, pois permitem a aproximação entre sociedade e seu patrimônio cultural (CURY, 2005a).

Com os visitantes a exposição é o principal instrumento de comunicação, dado que na maioria das vezes é o primeiro e/ou único contato dos públicos com museus. As exposições fazem parte de um sistema de comunicação, podem ser entendidas como linguagem da equipe que a idealizou e também podem ser lugares metodológicos (LIMA, 2020). Como sistema de comunicação caracterizam-se pela lógica e sentidos próprios e são dispositivos complexos, Lima (2020, p. 214):

Elas compreendem uma distribuição de “coisas”, que podem ser de natureza muito heterogênea, colocadas em um espaço com o objetivo de torná-las acessíveis às pessoas. E, ao mesmo tempo que podem constituir formas simples, são também muito elaboradas porque atendem a ideias e intenções, não são isentas e muito menos

neutras. Em verdade, as exposições correspondem a resultados de sucessivos exercícios de seleção e de síntese, aplicados sobre os objetos ou sobre as informações que lhes são associadas e podem revelar a faceta parcelar e fragmentar do grupo que a organizou. O reconhecimento disso, no entanto, não invalida o discurso museológico porque expor corresponde a escolher o que ocultar, optar entre o que lembrar e o que esquecer.

Compreendidas como linguagem da equipe que a pensou, as exposições são concepções dos profissionais de museus, por meio delas, estes profissionais elaboram narrativas e interpretações (LIMA, 2020). Sobre exposição enquanto linguagem da equipe, Lima afirma (2020, p. 214):

Compreendem um trabalho de elaboração refinada, talvez a ação mais complexa de todo o museu porque associa ideias, objetos, mobiliários e recursos expográficos em um tempo e um espaço, e tal conjunto deve ser dosado com inteligibilidade e com sentido. As exposições, desse modo, traduzem anseios, questionamentos, afirmações, perguntas e respostas e resultam da soma de esforços, coletivos e individuais, de conteúdo teórico e conceitual, transformados na materialidade de cores e de texturas, na qualidade e na quantidade de objetos, do local, da iluminação, de sons, de cheiros e de sensações.

As exposições como lugares metodológicos podem “revelar o lugar social do museu, a vocação, o propósito, a ciência exercida e aplicada, a interdisciplinaridade, a integração da sua equipe, os conflitos e a postura político ideológica das instituições” (LIMA, 2020, p. 214). Sobre as exposições como lugares metodológicos Lima (2020, p. 214):

Elas são instrumentos potenciais de produção, de reprodução e de difusão de conhecimentos, compreendem locais para a circulação de ideias, posturas e posicionamentos, são lugares onde esses questionamentos tornam-se públicos e disponíveis.

Essas exposições são concebidas por equipes interdisciplinares que se preocupam em provocar uma atitude ativa no visitante, para isso se propõem em responder indagações: “como as pessoas aprendem, o quê e como estamos ensinando e, ainda, quais são as melhores estratégias expográficas de comunicação” (CURY, 2005a, p. 37). Segundo Cury (Ibidem, 2005a), para que a exposição permita a apropriação de conhecimento do público visitante, o museu opta por uma interação entre mensagem expositiva e visitante.

A “comunicação de uma organização ocorre através de múltiplos elementos que corresponderiam aos diferentes pontos de ligação entre a instituição e suas audiências” (LIMA, 2020, p. 209), nesse âmbito a comunicação museológica se aproxima do estudo ou pesquisa de recepção de público, do qual evidencia uma mudança de perspectiva sobre o processo de comunicação, deslocando-o para o receptor. Para Cury (2005a) a recepção é o resultado da interpretação que o público faz da obra, posto isto, podemos dizer que ela estuda os modos e resultados do encontro entre a mensagem e o destinatário.

O estudo de recepção de público é uma prática de construção social de sentido, ou seja sob a ótica dos estudos culturais as investigações voltam-se a usos e sentidos que o receptor produz em relação ao acesso aos meios de comunicação (SANTANA, 2016), portanto o museu pode desenvolver uma pesquisa preliminar para conhecer os códigos do público, e aplica esses códigos reconhecidos na exposição e/ou educativo, códigos que não são universais, mas culturais, ou seja, são resultantes das atividades de um grupo em determinado tempo e espaço (CURY, 2005a). Para a recepção há uma dinâmica no encontro da mensagem que é transmitida de um lado, e de outro, elaborada pelo público, o “ponto de chegada da mensagem é onde se encontra as intenções do emissor e suas expectativas quanto ao receptor” (Ibidem, 2005a, p. 41). O espaço da recepção na exposição é onde ocorre a interação, (CURY, 2005a), e é nesse espaço de interação que se constroem valores, e é nos valores que emissor e receptor se situam (Ibidem, 2005a).

O estudo de recepção tem por base a teoria das mediações de Jesus Martín-Barbero, Nestor García Canclini e Stuart Hall (CURY, 2019b). “A teoria das mediações está na confluência, e em diálogo, entre a comunicação estudada desde o cotidiano, como lugar metodológico, e a recepção” (Ibidem, 2019b, p. 318). Portanto, assim como o olhar se desloca dos meios as mediações, das mídias as mediações culturais, o estudo de recepção permite o deslocamento do olhar do museu e da exposição para o cotidiano do público, espaço “onde ele se constrói e existe, nos permite deslocar a visão do processo de comunicação, analisando-o integradamente, desde o cotidiano do público, uma vez que a interpretação no museu é sempre uma construção cultural” (CURY, 2019b, p. 318). Dessa forma:

[...] o que aproxima esses estudos em comunicação museológica da Museologia Crítica. Nessa direção, pensar a comunicação em museus equivale a pensá-la a partir da recepção, não como uma etapa dela (a última, o fim), mas de forma integrada – às condições de produção/veiculação de exposição/recepção (CURY, 2019b, p. 319).

A exposição não é, simplesmente, uma transmissão de uma mensagem ao público alvo, como se o visitante fosse apto a receber a mensagem estruturada pela instituição, dessa forma, considera o público como consumidor passivo, o cliente. A mensagem é um dos elementos da relação do homem com a realidade – fato museológico – e a pesquisa de recepção revisa o processo de comunicação em exposições por compreender que o “processo comunicacional não está na mensagem e sim na interação, espaço de encontro entre emissor e receptor, espaço de negociação e estruturação do significado” (CURY, 2005a, p. 41). O público visto como ator (ativo) demonstra o esforço do museu em deixar de ser monólogo para se tornar um museu diálogo, o que proporciona mexer na metodologia adotada para concepção e montagem de

exposições, assim como repensar as formas de avaliação, por exemplo, reposicioná-la no espaço da interação e não somente no final do processo, não é um erro, apenas um aprimoramento (Ibidem, 2005a). As exposições e os museus são lugares de encontro e de memória inseridos em contextos históricos e socioculturais específicos, portanto, são ambientes de significação, de convivência e de conhecimento, além de serem ambientes de pesquisas de diferentes áreas (LIMA, 2020).

A “divulgação, formada por elementos pontuais, estaria atrelada à capacidade de o museu captar novas audiências, propiciar uma fidelização e uma participação mais regular do público e ganhar mais visibilidade” (LIMA, 2020, p. 209). Os elementos pontuais são: ações de marketing, newsletter, fôlderes informativos, a distribuição de cartões de visitas, a realização de campanhas via internet, a oferta de horários alternativos de atendimento, a distribuição de brindes e o envio de mensagens via rede social, etc. (Ibidem, 2020). Acerca das informações, os museus devem auxiliar o visitante a chegar na instituição e caminhar dentro dela com um conjunto de informações e de sinalizações, chamadas de elementos transversais (LIMA, 2020). São três momentos de interação entre museu e público: divulgação, informação e serviços. E neles podem agrupar-se elementos de comunicação: “(1) divulgação (elementos pontuais); (2) informação (elementos transversais); (3) serviços (elementos estruturais)” (Ibidem, 2020, p. 209). As carências e ausências comunicacionais podem transmitir uma imagem de fragilidade e de pouca relevância do museu para os públicos, elas podem ser fruto de (LIMA, 2020, p. 217):

gestões descontinuadas, de falta de investimentos financeiros e de colaboradores especializados, de ausência de parcerias, de diálogos e de intercâmbios entre gestão pública, privada e mista, universidades e museus, resultando todas essas questões na inexistência ou na ineficiência de processos museológicos necessários aos acervos (pesquisa, preservação e comunicação).

Destacaremos também a comunicação que referencia povos indígenas através de objetos e artefatos que se encontram em acervos museais pelo mundo. Lima (2020) em sua pesquisa de pós-doutorado nos revela algumas comunicações que encontrou sobre objetos indígenas nas 57 instituições que visitou nos Estados de São Paulo e Paraná e em Portugal. Acerca dos objetos indígenas, Lima (2020) encontrou: sentido de artefatos que não teriam origem humana, outras como pertencentes a civilizações indígenas; classificação subordinada a História Natural; povos indígenas representados como selvagens, exóticos e distantes de outros povos; objetos organizados cronologicamente para representar ocupações humanas regionais, a evolução técnica de tempo remotos, como: Idade da Pedra Lascada e Idade da Pedra Polida; discursos missionários, ocidentais e civilizadores, sendo representados os indígenas

como selvagens de um sertão que precisa ser colonizado; busca por resgatar-lhes sentidos originários. Tais exemplos citados acima são compatíveis “com aqueles que foram atribuídos aos objetos indígenas ao longo da trajetória de constituição de museus modernos: objetos indígenas como Naturalia, Artificialia, Espécimes Naturais, Científicos-Primitivos e Patrimoniais” (LIMA, 2020, p. 219). Apesar de diversas referências depreciativas e preconceituosas, para além dos recuos, Lima (2020) também encontrou debates avançados que se preocuparam em se libertar de visões estereotipadas: objetos que foram produzidos por pessoas cujos descendentes que estão vivos e que podem ser revividos e ressignificados pela participação indígena.

Em vista da importância de o que é e como se é comunicado a musealia, argumentamos que as exposições e ações de educativo em museus são potenciais para estudos comunicacionais, pois “agregam em si grande capacidade de articulação institucional, desenvolvem processos comunicacionais e estão fortemente interessadas na exposição” (CURY, 2019b, p. 321). Desse modo, através da exposição “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*” podemos tratar as articulações de ações de comunicação que nos permitam analisar como se deu o processo de colaboração e descolonização das práticas – objetivos do projeto expositivo – por meio dos estudos de recepção de público que veremos mais profundamente no capítulo 3.

CAPÍTULO 3- O ESTUDO DE RECEPÇÃO DE PÚBLICO: O CASO DA EXPOSIÇÃO “RESISTÊNCIA JÁ! FORTALECIMENTO E UNIÃO DAS CULTURAS INDÍGENAS KAINGANG, GUARANI NHANDewa, TERENA”

3.1 Os processos de formação da exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa, Terena”

Estão sob a guarda do MAE-USP coleções dos grupos Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena formadas no início do século XX, em 1947. A partir de setembro de 2016, o Museu iniciou um projeto expográfico de colaboração que teve como uma de suas etapas a requalificação das coleções desses três grupos indígenas residentes no estado de São Paulo nas Terras Indígenas Araribá, Icatu e Vanuíre. Como nos museus convencionais tratamos daquilo que é do “outro”, o que coletamos, pesquisamos, salvaguardamos e comunicamos está relacionado àqueles cujos *musealia* estão sob ação de curadoria (CURY, 2020c). Convidados pelo MAE-USP a um trabalho conjunto, os Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena aceitaram a elaboração de uma exposição colaborativa (Idem, 2019b; CURY, 2020c).

O convite do MAE-USP se deu após sabido a intenção dos três grupos indígenas de realizarem uma exposição no Museu. A exposição “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa, Terena*” é autonarrativa indígena, isto é (CURY, 2019b, p. 337):

[...] a abordagem autonarrativa pode reforçar o propósito de promoção do protagonismo indígena em face de uma problemática comunicacional que se coloca. A autonarrativa refere-se, nesse contexto, às vozes organizadas e articuladas para expor a si e às suas memórias e estabelecer relações com outros, possibilidade de reflexão sobre seus próprios processos, apropriando-se deles coletivamente.

As “diretrizes de gestão e documentação de coleções orientam que a incorporação de cada objeto na documentação é ponto de partida para uma vida institucional; o segundo estágio é o registro e atualização de informações” (CURY, 2020c, p. 355). A documentação museológica é organizada por uma equipe técnica, esta equipe varia conforme o tempo, portanto, a documentação é o resultado da junção da colaboração de diversas equipes de tempos passado e presente (Ibidem, 2020c) “[...] ou seja, a documentação é processual e contínua, não se esgota, pois, novos elementos são agregados pela pesquisa, exposição, publicação e outras possibilidades que marcarão a trajetória institucional de cada objeto museológico” (CURY, 2020c, p. 354). Sobre coleções (Ibidem, 2020c, p. 354):

O acesso à coleção e a cada objeto é parte da curadoria e se inicia no setor de documentação museológica de qualquer instituição, entendido como um lugar de informações organizadas e sistematizadas para a consulta, em que é possível chegar

aos registros e dados de catalogações e, então, aos objetos, fisicamente falando, que precisam ser localizados na reserva técnica, dados disponibilizados também pela documentação. Esse sistema documental deve monitorar a circulação do objeto, seu deslocamento institucional, ‘[...] bem como o tratamento e organização das informações sobre o objeto, lembrando que se lida com representações através da linguagem’.

A priori, a exposição intitulada “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa, Terena*”, utilizou objetos do acervo do MAE-USP datados entre fins do século XIX e 1947. As coleções Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena são conjunto de objetos de um tempo anterior e posterior a expansão da cafeicultura e a construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil na região oeste do estado de São Paulo, envolvendo a Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo (CGGESP), o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), a chamada “pacificação Kaingang”, a constituição de aldeamentos, hoje terras indígenas, e os antropólogos Curt Nimuendajú, Egon Schaden, Herbert Baldus e Harald Schultz (CURY, 2019b). Sobre as características das coleções formadas dos Kaingang, Guarani Nhandewa, Terena que se encontram no MAE-USP (Ibidem, 2019b):

- Fim do século XIX e início do XX – Kaingang – destaque a objetos doados pela CGGESP, coletados durante as expedições aos rios Aguapeí e do Peixe, em 1905 e 1907;
- 1947 – Kaingang – objetos coletados na Terra Indígena Icatu (Braúna), por Herbert Baldus e Harald Schultz;
- 1947 – Guarani Nhandewa – objetos coletados na Terra Indígena Araribá (Avaí), por Egon Schaden;
- 1947 – Guarani Nhandewa – objetos coletados na Terra Indígena Araribá (Avaí), por Herbert Baldus;
- 1947 – Terena – objetos coletados na Terra Indígena Araribá (Avaí), por Herbert Baldus

O MAE-USP é um museu que carrega nas suas coleções heranças colonialistas. Em se tratando de povos, os museus por vezes retiravam objetos de territórios de diferentes formas: espólio de guerra, saques e pilhagens em conquistas colonialistas, e outras formas dominadoras (CURY, 2020c). No MAE-USP há em seu acervo algumas coleções formadas durante a colonização do oeste paulista, expressão da violência contra grupos indígenas nesse processo de ocupação de terras. Tais estratégias foram deixadas no passado, porém o colonialismo ainda deixa sua herança no presente e, portanto, o museu deve se colocar no dever de novos procedimentos éticos, muitos deles reclamados pelos movimentos civis desde a década de 1970 (Ibidem, 2020c). Ademais, os grupos relacionados a coleções formadas no passado são herdeiros por direito das coleções museológicas (CURY, 2020b). Acerca das responsabilidades do MAE-USP (Idem, 2020c p. 169):

Coube ao MAE-USP, um museu universitário, desenvolver a colaboração para o diálogo necessário, recolocando a autoridade do museu na relação intercultural. A estratégia adotada recaiu sobre a comunicação museológica (exposição e ação de educação) que permitiu aos grupos o que almejavam – visibilidade, reconhecimento e autorrepresentação. O pano de fundo que se coloca é a opção descolonial e o papel social do museu universitário.

As coleções etnográficas musealizadas foram afetadas pelas transformações dos campos antropológicos e museológico, ou seja, o museu atual enfrenta demandas para cumprir nova agenda que dê conta da indigenização dos museus e a descolonização do pensamento de sua gestão institucional (CURY, 2021a). “Nesse sentido, entre tantos pontos a serem abordados, as coleções, como âmagos do museu, são reorganizadas, na ótica da gestão de coleções, e reestudadas, mediante procedimentos curatoriais” (Ibidem, 2021a, p. 4), o MAE-USP, pela museóloga Marília Xavier Cury, tomou consciência da importância do trabalho colaborativo com os indígenas, que resultou no projeto de uma exposição colaborativa (CURY, 2020c, p. 18):

Os museus hoje precisam elucidar o processo de colonização, ainda presentes na representação, latente na sua estrutura de trabalho e nas relações que estabelecem com os constituintes – grupos que se relacionam historicamente com as coleções – e os públicos de visitantes).

A exposição *“Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”*, em cartaz – pausada pela pandemia do coronavírus – tem por proposta promover o trabalho direto com os indígenas, e também pretende informar sobre as coleções sob a guarda do Museu, ao mesmo tempo os indígenas dão voz as suas histórias no ambiente museal através de um processo expográfico e educacional (CURY, 2019b). O método da colaboração foi o escolhido, pois permitiu aos indígenas a participação direta no processo decisório e nos complexos processos comunicacionais, com base no conceito de descolonização, houve um trabalho minucioso em encarar os desafios metodológico e atitudinal, e para o discurso educativo do museu (Ibidem, 2019b).

Entre tantas responsabilidades dos museus, estão: informar sobre as coleções que guardam e dar acesso a elas, o que pode ocasionar trabalhos de curadoria indígenas, estudo das coleções e a elaboração de exposições (CURY, 2020b). Portanto, afirma Cury que (Idem, 2020b, p. 169) “a participação indígena no museu com os objetos de seus antepassados deve ser cada vez mais constante, introduzindo outras narrativas e saberes, respeitando-se os valores e as formas indígenas de organização”. Acerca dos objetivos da exposição colaborativa averiguamos algumas necessidades apontadas por Cury (CURY, 2019b, p. 327) em seus anos de experiência no assunto:

- Tornar as coleções conhecidas pelos grupos indígenas;
- Dar acesso aos indígenas aos objetos de seus antepassados sob a guarda do MAE-USP;
- Requalificar as coleções;
- Aproximar os indígenas do modus operandi de um museu, da coleta à comunicação pela exposição e educação, para que se apropriem da instituição como lugar para preservação de suas culturas;
- Exercitar novas práticas, técnicas e métodos museais, impactando a instituição de forma a descolonizá-la.

Após a abertura da exposição em março de 2019, cada dupla dos três grupos indígena – em sequência Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena - costumavam viajar até o Museu para realizarem um trabalho de educativo na exposição, porém, a distância de suas terras até São Paulo é em média 400/550 km, portanto em alguns momentos o educativo do MAE-USP não contou com a presença dos indígenas para realizar suas atividades. Nesse sentido, a formação dos educadores do museu pelos indígenas foi essencial para o setor exercer suas ações, os educadores aprenderam com os indígenas orientações de como realizar atividades no contexto de uma exposição autonarrativa indígena, o que se tornou mais forte pelo fato dos educadores terem participado ativamente de toda a elaboração expográfica que se iniciou em 2016.

Mais uma vez a distância atrapalhava a necessidade de decisões conjuntas, portanto, eram realizadas reuniões gerais entre os três grupos indígenas e a equipe do museu para suprir essa necessidade na tomada de decisão. Também havia uma agenda de trabalhos da equipe do museu, da qual se encarregava de estar presente nas terras indígenas com o objetivo de dar continuidade ao processo colaborativo e para levantar possibilidades narrativas e materiais, foram muitas viagens, conversas e discussões (CURY, 2019b)

Vale ressaltar que o trabalho colaborativo pode se aprofundar seguindo etapas, a exemplo da exposição *“Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”*, que promoveu viagens às Terras Indígenas desde o início do processo, sendo que somente em 2017 foi realizada a requalificação das coleções desses três grupos indígenas como uma etapa importante do processo que já tinha avançado no projeto expositivo. Após a inauguração da exposição a colaboração não parou por aí, enquanto a exposição estiver em cartaz também haverá participação direta indígena.

A colaboração tem como propósito por à mesa a descolonização nos museus, ela envolve diferentes perspectivas: a curadoria compartilhada de coleções e/ou exposições, a (re)qualificação de coleções e a autorrepresentação, pesquisas do campo ao laboratório conservação preventiva e restauro de objetos, armazenamento de objetos, “mas especialmente

o exercício de novos papéis e posições dentro do museu” (CURY, 2019b, 344). Sendo assim, segundo Cury (2021a) podemos listar o que caracteriza a colaboração:

- ações museais que perpassam a curadoria – compreende-se curadoria aqui por todas as ações em torno do objeto (coleta/formação de coleções, pesquisa/estudo de coleção, salvaguarda e comunicação).

- caráter experimental: envolve diversos conceitos, metodologias, técnicas e tecnologias ainda em construção.

- por envolver diversos conceitos, metodologias, técnicas e tecnologias, há uma profusão de termos usados em diferentes áreas do conhecimento, como: cooperação, participação, colaboração, etnomuseologia, museologia colaborativa, museologia social, museologia compartilhada, curadoria compartilhada, repatriamento virtual e redes virtuais, inclusão, ação política, diálogo, interculturalidade, interatividade, acessibilidade etc.

- demonstrar como diferentes perspectivas, linguagens, representações, vocalidades e visões podem estar em um mesmo museu.

Apesar da intensidade do processo expográfico que contou com o contato direto da equipe do MAE-USP com as realidades indígenas, o intenso e contínuo trabalho de escuta, a aproximação com o cotidiano, práticas e saberes, suas dificuldades e lutas etc., houve um momento fundamental que foi a requalificação das coleções por meio do contato direto dos indígenas com os objetos de seus antepassados coletados no território que vivem até o presente. Os objetivos da requalificação das coleções dos Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena foi, através do estudo de curadoria, compreender as ações institucionais para com as coleções e, principalmente, “encontrar os objetos e disponibilizá-los aos indígenas com as informações e materialidades preservadas possíveis” (CURY, 2021a, p. 5). A requalificação das coleções abrangeu a participação integradas das diversas áreas do museu como museologia, educação, expografia, conservação, documentação e arqueologia (Idem, 2021a). A metodologia para se chegar às informações e aos objetos foi realizada partindo das fontes de informação mais antigas para as mais recentes (CURY, 2021a).

Os propósitos da requalificação das coleções é informar aos povos indígenas onde estão os objetos de seus antepassados, pois é direito desses povos, e também deve criar acesso as coleções, e quando não for possível presencialmente, oferecer acesso virtual. Por fim, precisam dar a devolutiva sobre as pesquisas realizadas nas aldeias indígenas e prestar contas dos *musealia* em salvaguarda no museu, pois uma das reclamações dos indígenas é justamente a

falta do retorno da pesquisa, e eles não se esquecem dos pesquisadores envolvidos (Idem, 2021a). Longe de se justificar, mas importante salientar que as políticas públicas são escassas para o sustento de ações que envolvam museu e comunidade.

Falaremos, portanto, da agenda que o MAE-USP se propôs para desenvolver a colaboração com os indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena. Pelos relatos da museóloga Marília Xavier Cury (CURY, 2019b), que é parceira desses três grupos indígenas desde 2010, uma reunião geral no dia 5 de maio de 2017 fechou o cronograma de viagens de cada grupo para o MAE-USP para os trabalhos de requalificação das coleções, em São Paulo, já que esses grupos vivem no oeste paulista. Cada grupo selecionou as pessoas que iriam à primeira visita, foram 15 representantes de cada, na sequência: Kaingang (3 a 7/07), Terena (10 a 14/07) e Guarani Nhandewa (17 a 21/07). Os grupos eram heterogêneos, compunham-se por mais velhos, caciques e suas lideranças, pajés e seus assistentes, professores, adultos, jovens e crianças, que acompanharam seus pais (Ibidem, 2019b). A biblioteca preparou uma atividade de orientação de pesquisa para os jovens e os levou em uma visita ao campus (CURY, 2019b, p. 332).

As viagens aconteceram em julho do mesmo ano para que tais povos iniciassem os trabalhos com os objetos de seus ancestrais, ação denominada requalificação de coleções. Para Cury (2019, p. 332) “No museu, em São Paulo, a agenda permitiu interações entre indígenas e equipe, o conhecimento de como um museu opera e sobre os trabalhos com objetos – relações interpessoais, saberes museográficos e curadoria das coleções.” Ao mesmo tempo que os indígenas trabalharam com os objetos ancestrais, puderam também conhecer o MAE-USP - áreas de trabalho e os profissionais.

Antes da chegada dos grupos o Museu realizou um levantamento prévio da documentação das coleções Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena, foram consultados “os inventários antigos, os relatórios anuais, as fichas catalográficas e outras fontes, para termos as informações sobre os conjuntos e acerca de cada objeto, mas também para localizá-los” (CURY, 2019b, p. 333). Também a equipe do museu separou conjuntos de objetos organizados em agrupamentos para promover discussões, conta Cury (2019b, p. 333):

Para a sequência do dia a dia, no entanto, foi privilegiada a expectativa de cada grupo, de forma que, no primeiro, atendemos à maior das expectativas – cerâmica para os Kaingang, conjunto ornamental de penas de emas para os Terena, por exemplo. Para o terceiro dia, destacamos os objetos sagrados, quando nós todos estávamos mais coesos em torno da ação.

A participação direta de grupos culturais e sociais com o museu, no caso dos indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena com o MAE-USP, envolve emoções e é sensível ao museu que proporcione um acolhimento a comunidade. Em se tratando dos grupos que se relacionam com MAE-USP pelas coleções, há de se considerar a emoção que esses expressam ao se deparar com objetos de seus ancestrais, além da empolgação de construírem ações museológicas e darem voz a suas próprias histórias. Também o museu convencional só tem a ganhar nessa relação, pois além de se atualizar ao receber novas e inusitadas informações sobre os objetos e novos sentidos e significações para as coleções (CURY, 2019b), o museu se aproxima de seus públicos e grupos de interesse.

O MAE-USP conseguiu alojamento, pró-labore para pagamentos pela requalificação, transporte local, agasalho para o frio que surpreendeu os Guarani Nhandewa, entre outras demandas (CURY, 2019b). Infelizmente, no Brasil os orçamentos necessários para enviar aos aparatos culturais realizarem suas demandas é escasso, assim também o MAE-USP passa por essa dificuldade, porém, o envolvimento do Museu conseguiu responder a maioria dos empecilhos. “Os três grupos indígenas se despediram com emoção, muito em parte pelo contato com os objetos e as discussões entre eles, memórias, histórias, lembranças, evocações de outros tempos etc., mas também pela acolhida” conta Cury (2019b, p. 332).

Figura 1- Legenda da exposição *“Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”*.



Fonte: Placas da exposição *“Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”*

O processo de requalificação das coleções possibilitou o conhecimento dos indígenas dos objetos de seus antepassados, e alguns deles foram escolhidos para a exposição e outros foram produzidos para essa finalidade. Os curadores indígenas decidiram quais seriam os objetos e por que, a posição dos mesmos no espaço expositivo, assim como a narrativa que dariam a aproximação e a sequência dos objetos escolhidos (CURY, 2019b). Também foram traçados os objetivos do processo colaborativo para a elaboração da exposição (Idem, 2021a, p. 7):

- dar acesso aos indígenas dos objetos de seus antepassados / conhecer os objetos dos antepassados;
- dar retorno sobre as coleções e pesquisas / saber o que aconteceu com os objetos;
- (re)significar as coleções / trazer os objetos para a atualidade, interligando passado-presente-futuro;
- apoiar o fortalecimento cultural / fortalecer as tradições e gerações;
- gerar no museu o protagonismo indígena / apropriar-se do museu;
- tornar o museu um espaço participativo / exercer a autorrepresentação;
- desenvolver novas formas de pesquisa / pesquisar com os mais antigos;
- exercitar a curadoria / ser pesquisador e curador.

Em dezembro, foi realizada outra viagem da coordenadora da exposição, Marília Xavier Cury e equipe ao oeste paulista, onde vivem os três grupos indígenas com duas finalidades: a primeira apresentar o boneco da publicação e a segunda realizar uma reunião geral. O boneco da publicação era destinado a falar das Terras Indígenas e da vida atual, com aporte autonarrativo. A reunião geral tinha a finalidade de definir as narrativas de cada grupo indígena, decidir o título da exposição que também foi aplicado a publicação, e o título não foi definido no dia da reunião geral, mas posteriormente.

Junto aos profissionais do museu que ofereceram auxílio em relação a museografia, os curadores indígenas de cada grupo decidiram a narrativa do seu módulo, as cores do espaço, o subtítulo e outros elementos expográficos. Ao final do projeto de cada grupo houve uma apresentação para que pudesse finalizar o conjunto expositivo como um todo (CURY, 2019b). A montagem da exposição foi feita pelos funcionários do MAE-USP, não houve presença indígena nesse exato momento, já que a distância e o tempo de montagem não permitiram.

Houve três inaugurações da exposição *“Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”*, uma para cada grupo indígena, de maneira que os participantes indígenas pudessem estar presentes. Primeira inauguração foi Kaingang, a segunda Guarani Nhandewa e a terceira e última, Terena. Qualquer demanda que apareceu no MAE-USP acerca da exposição foi devidamente consultada aos grupos indígenas,

que pela distância, nem sempre poderiam estar presentes fisicamente no museu. “Não temos a ilusão de que a indigenização do MAE-USP se dará com uma única exposição, mas com ela esperamos modificar algumas visões e ações internas, uma quebra na práxis, para uma mudança atitudinal inicial” (CURY, 2019b, p. 335), portanto o apoio institucional é essencial, e como esperado, todos os acordos estabelecidos foram cumpridos durante os 24 meses de veiculação previstos.

Por fim, considerável dizer que os princípios do trabalho colaborativo são o trabalho em conjunto com equilíbrio entre os agentes e os grupos envolvidos e que isso seja feito de forma contínua. Colaboração é uma escolha metodológica: evidencia as antigas expressões colonialistas dos museus, ao mesmo tempo que busca superá-las através do trabalho em conjunto, entre profissionais de museus e participantes. Colaboração contribui “em por em cena outras maneiras de ver, entender, de fazer e de ser museu, em associação a outras visões e ideologias” (CURY, 2020c, p. 25). Colaboração não é solução, é possibilidade de trabalho (Idem, 2020c). “A tomada de decisão faz parte do processo, como simetria na relação de poder entre os participantes” (CURY, 2020c, p. 24), no museu as funções da gestão, da museografia, da curadoria e etc., são tomadas por aqueles que tem poder, na colaboração as decisões precisam ser debatidas entre todos os envolvidos como parte do processo – negociação (Idem, 2020c).

Sabemos que a colaboração não pode ser simplificada e que há muitos formatos de fazê-la, mas podemos traçar algumas orientações baseadas em experiências vividas para aqueles interessados em realizar um projeto de trabalho colaborativo. Podemos dizer que “Os propósitos da colaboração devem ser explicitados, ou seja, o que as partes têm como objetivos, o que querem obter com a colaboração, como pensam em trabalhar, até onde vão com a colaboração” (CURY, 2019b, p. 337), e esses propósitos devem ser lembrados durante todo o processo.

Os objetivos devem ser mútuos, a o museu precisa explicitar cada passo no trabalho, o que vai registrar, como irá registrar, e como irá usar a informação. Também é necessário pedir permissão para novos procedimentos, de forma que considere os direitos indígenas a respeito de direitos constitucionais indígenas sobre imagens, privacidade e direitos autorais (Idem, 2019b). Em um processo de colaboração os museus precisam estar posicionados para que cumpra sua função de aderir as práticas de descolonização e indigenização, e evitar posicionamentos de consultas aos indígenas ou posicionamento dos mesmos como informantes (CURY, 2019b).

O tempo nos processos colaborativos depende da questão de negociação entre museus e indígenas e do nível de confiança do segundo para com o primeiro. A negociação exige de o museu aprender: escutar, modificar posições, estabelecer acordos, buscar novos caminhos (CURY, 2020c). O tempo da colaboração não é lento ou rápido, Cury sobre o tempo (Idem, 2019b, p. 339):

Certamente, o tempo é uma questão importante nos processos colaborativos, porque o entendimento necessário entre as partes – as pessoas precisam se conhecer, os indígenas precisam descobrir como opera o museu onde estão, todos precisam reinventar juntos o museu –, não somente faz parte do processo, como está nele todo. Se o tempo é relativo, é também fator para que as relações aconteçam.

O orçamento deve ser flexível de forma que não limite a dinâmica e a criatividade, características da colaboração (CURY, 2019b). Sobre o orçamento de um trabalho colaborativo (Ibidem, 2019b, p. 341):

Organizar um orçamento de exposição não é fácil, pode inviabilizar uma produção, mas a organização de um orçamento em processo expográfico colaborativo é mais difícil ainda, sobrepondo a isso as regras que a administração pública deve seguir para a aplicação de recursos. Mas os recursos propriamente, a fonte, a gestão, a tomada de decisão e a distribuição de benefícios, entre outras ações de controle de verbas, que são necessárias, passam pelos questionamentos quanto à participação, provocando desigualdades, que podem “[...] favorecer um modelo colonialista extrativo”, um risco que a falta de reciprocidade poderia acarretar, segundo Hoerig.

Por último, a gestão da equipe do museu é importante, visto que a colaboração em processos expográficos mobiliza toda a instituição e os coordenadores dividem as responsabilidades (CURY, 2019b). O método da colaboração é o trabalho em conjunto em todas as etapas do desenvolvimento e com objetivos comuns e de benefícios mútuos, estamos falando sobre uma prática baseada na negociação entre os diferentes e discordantes (Ibidem, 2019b). Em resumo, esse é um lugar metodológico novo que promove pluralidade, multivocalidade e a divisão de poder na tomada de decisão.

Em síntese, colaboração associada à pesquisa-ação não irá solucionar todos os impasses das relações de poder construídas historicamente entre instituições museais e universitárias e povos indígenas, mas contribuir com constatar as formas colonialistas de curadoria e indicar novos caminhos de reconciliação – dialética, ou seja, a aproximação dos agentes museais e indígenas evidenciam práticas colonialistas ao mesmo tempo que apenas essa aproximação pode encontrar soluções – ambas as partes se reconhecem como conhecedoras e conhecidas (FABIAN, 2019).

3.2 Estudo de Recepção de público: uma abordagem conceitual

Os museus estão centrados na missão educativa, direcionam suas propostas com estratégias mais participativas, pois assim envolvem-se nas problemáticas sociais contemporâneas (RECA, 2017). O patrimônio tem deixado de ser um conjunto de objetos com valores fixos para ingressar em campos dinâmicos de ressignificação em que se assume múltiplos e diversos sentidos (Ibidem, 2017). A participação de diferentes setores da sociedade no museu tem trazido novas significações ao objeto (RECA, 2017), movimento este que entende o público como agentes da preservação.

Assim também, é para o estudo de recepção de público, do qual leva em consideração a relação cultural do público com o museu. O valor dos estudos de público qualitativos em museus ajuda a compreender o papel da instituição, dos processos curatoriais, incluindo a educação como curadoria. Encaramos nesta pesquisa o estudo de recepção de público como parte do objeto de estudo da museologia (relação entre o homem e seu patrimônio musealizado), que se diferencia da avaliação de museu (conjunto de técnicas de observação e descrição – museografia) (CURY, 2015). A avaliação de museu ora serve como ferramenta de gestão, ora como elemento dos processos de comunicação museal, tem o objetivo de aperfeiçoar as práticas comunicacionais (Ibidem, 2015).

O quadro geral da disciplina museológica compõem-se por uma proposta tripartida e que foi gerada no Comitê para a Museologia do Conselho Internacional de Museus (ICOFOM-ICOM), em 1980 e 1981. O quadro se caracteriza por Museologia-Geral, Museologia Especial e Museologia Aplicada (CURY, 2015). Em relação a referência ao público no quadro geral da disciplina museológica encontramos no primeiro item (Museologia Geral), na teoria museológica (estudo do fato museológico) e na história dos museus. No item da Museologia Especial, a referência ao público pode ser encontrada na realidade social na qual o museu está inserido, embora Cury (2015) aponta que encontramos poucos estudos sobre a realidade social dos museus. No terceiro ponto da estrutura tripartite (Museologia Aplicada), o público está presente na comunicação museal. No que concerne os profissionais de museus (público interno), estes estão presentes em toda ação aplicada, ou seja, a museografia (Ibidem, 2015).

O estudo de recepção de público de museu interage com a Comunicação Museológica (CURY, 2015). A comunicação museológica e comunicação em museus, são dois termos diferentes e que dialogam entre si (Ibidem, 2015). A comunicação museal ou em museus dialoga com a museografia - exposição, educação, gestão e planejamento e a avaliação museal

aplicada aos processos para averiguar a eficiência no alcance de objetivos. A comunicação museológica, para a museologia, se refere à produção de conhecimento teórico, do qual seu objeto de estudo é o fato museológico. A comunicação museal, para a museografia, se refere a práxis do museu (CURY, 2015). Comunicação museológica é uma subárea da museologia, a expologia e educação patrimonial fazem parte da comunicação museológica (Ibidem, 2015). A comunicação museal é parte da museografia, assim como a expografia e a educação em museus (CURY, 2015).

A museologia é também uma disciplina interdisciplinar e a ciência da comunicação contribui com a reflexão museológica. Algumas linhas teóricas da comunicação colaboraram com os estudos de recepção de público em museus, como a psicologia comportamental (behaviorista) e cognitiva dos autores Bertha Lutz, Golderbg, Edward Stevens Robinson, Melton, Goins e Griffenhagen na década de 1930 em diante. A maioria dos pesquisadores eram psicólogos e buscavam identificar os comportamentos dos diferentes públicos. Criavam grupos experimentais comparáveis e valorizavam a observação e comportamentos padrão (ALMEIDA, 2012).

Também a “estratégia naturalista” divulgada a partir do final dos anos 1970, cuja metodologia sugerida era a avaliação das exposições, os autores envolvidos eram, em sua maioria, ligados a Smithsonian Institution, em Washington DC. Realizavam pesquisa qualitativa, propunham estudar os seres humanos em suas relações “naturais”, não previam a realização de experimentos (diferente da comportamental), abordagem utilizada pela antropologia, criam no protagonismo de cada fenômeno estudado aos indivíduos em suas formas de ação e manifestação. As ações sociais obedecem a intenções, atitudes, crenças, valores, significados e sentimentos e isso não pode ser quantificado integralmente. A etnografia passa a ser utilizada por esses pesquisadores (ALMEIDA, 2012). Houve outros estudos etnográficos que influenciaram os estudos de público de museus, por exemplo o francês da década de 1980, representado por Eliseo Verón e Martine Levasseur (1989), fizeram uso da análise semiológica da exposição.

Com o intuito de verificar a aprendizagem, outros métodos de observação do visitante surgiram, como no Brasil na década de 1990 e anos 2000, à frente Freire, Cazelli, Falcão e Gilbert, estes dois últimos lançaram mão de estudos com o método “Lembrança Estimulada” (ALMEIDA, 2012). Nos EUA, John Falk, Lynn Dierking e outros pesquisadores do Institute of Learning Innovation, utilizaram métodos como observação e entrevistas que eram aplicados logo após a visita e um tempo depois. Na década de 1990, Borun, Chambers e Cleghorn tinham

a pretensão de verificar aprendizagem e criarem as treze categorias de comportamento, que eram: determinar, chamar, apontar, perguntar, responder, comentar/explicar, ler em voz alta, ler silenciosamente, subir, manipular, expressar apreciação, expressar desagrado, afastar-se.

As contribuições das concepções de comunicação para a área museológica que se aproximam do ideário da transmissão de conhecimento com sentidos e significados fechados, interpretações centradas na emissão e idealização de um público são cada vez mais rejeitadas pela museologia (CURY, 2015), pois compreendemos que há um vínculo indissociável entre condições de produção, veiculação e recepção. Para Cury (2015, p. 4) “O que se entende é que estes três pontos [produção, veiculação e recepção] estão interligados, a emissão e tudo o que a define, o meio de comunicação em si mesmo e a recepção pelo público.” Além disso, compreendemos que a participação do público nos museus é ampliada quando este é reconhecido como alguém que interpreta e, portanto, interfere no processo de comunicação (Ibidem, 2015).

Para Cury (2015, p. 4) o “estudo em comunicação museológica deve estar baseado na ideia de comunicação como algo dinâmico em que o sistema que se forma se autorregula”. Os lugares metodológicos da pesquisa em comunicação variam, ela pode se efetuar no museu, na equipe, nas condições de produção, na emissão do enunciado, na formação dos discursos, na exposição, e na recepção dos públicos durante a visita ao museu e anterior e posterior a visita (Ibidem, 2015). As práticas da comunicação também contribuem ao Estudo de Recepção de Público, elas são consideradas na dimensão perceptiva, cognitiva, afetivos, relacional e com base na intencionalidade do emissor, e busca a produção de significados e sentidos, sendo assim a pesquisa em recepção atua no confronto entre a intenção do emissor e as respostas do receptor, ou seja, entre os discursos do meio e o da audiência (CURY, 2015).

O Estudo de Recepção de Público está centrado nas formas como o espectador interage com os meios, portanto, o Estudo compreende as mediações culturais “no processo de comunicação e o receptor como seu representante, em outras palavras as mediações culturais ocorrem no cotidiano e cada pessoa é agente desse processo cultural” (CURY, 2015, p. 6). A pesquisa de recepção traz novos olhares e contribuições da cultura para dentro do museu, visto que desloca o olhar dos museus e das ações de comunicação para o público (Ibidem, 2015). Chamamos de público: usuário de museu, visitante, observadores, espectadores, consumidores, audiência, frequentador. O estudo de recepção traz renovados olhares da cultura para dentro do museu, pois entendemos esta instituição como parte da dinâmica cultural da sociedade (CURY, 2015).

Ávila Meléndez (2015) nos ajuda a refletir sobre as relações entre pesquisadores (ela mesma) e comunidades, em interação em uma experiência museal, o que contribui para estudos de público em processos colaborativos, onde o pesquisador, sujeito implicado no processo e na interação dialógica, pode, se quiser, desenvolver um estudo qualitativo que permita elaborações sobre a ação. A autora discorreu sobre as experiências museológicas impulsionadas pelo Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH) no México desde o enfoque da Nova Museologia e que nos servem de lições para pensar os estudos de recepção no âmbito da comunicação museológica.

Ávila Meléndez, Padilla e Juárez indicou (2015) quatro eixos para a análise das experiências da nova museologia no México e teve o intuito de identificar algumas problemáticas inerentes a dimensão ética destas práticas museísticas. A Mesa de Santiago do Chile (1972) debateu o museu como ato pedagógico para o eco desenvolvimento. Após esse encontro algumas instituições buscaram aplicar na prática as teorias levantadas sobre a nova museologia. Os projetos do INAH apresentaram uma expansão da ideia de museu, e suas experiências possuem diferenças metodológicas e conceituais em relação a nova museologia, apesar de reivindicar a mesma (ÁVILA MELÉNDEZ, 2015), talvez porque anos se passaram desde a implementação de princípios da nova museologia.

O Programa Nacional de Espacios Comunitarios (PNEC) foi escrito pela Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones do INAH de 2013, no qual os autores Ávila Meléndez, Padilla e Juárez (2015) incorporaram a dimensão ética para análise. O programa PNEC propôs uma noção de espaço comunitário como uma possibilidade para acender uma experiência museológica que seja coletiva, horizontal e sem a figura do “museu”, como edifício e programa fechado. A proposta era gerar ações com experiências museológicas com exposições temporais ou cíclicas em ruas, parques, sítios históricos, adegas, hortos comunitários e outros lugares (ÁVILA MELÉNDEZ, 2015).

O programa pretendeu realizar experiências museológicas sem necessidade da comunidade institucionalizar seu patrimônio na figura do museu tradicional, ou seja, uma ideia de museu que configura como instituição pragmática do nacionalismo impulsionado pelo estado mexicano. Como estudo de processo museal, em contramão a ideia de museu tradicional, o espaço comunitário seria intersubjetivo, corresponsável e assumiria uma dimensão ética. Na terceira seção do documento, Ávila Meléndez (2015) diz que se encontra nele aspectos éticos da relação sujeito/objeto museal.

Acerca da dimensão ética das experiências em museus comunitários seu ponto fundamental está em interações entre grupos de especialistas em várias disciplinas que trabalham no campo do patrimônio cultural e no grupo de pessoas que se abrange o termo “comunidade” e são organizados em comitês, conselhos de bairros ou associações civis em benefício do patrimônio cultural (ÁVILA MELÉNDEZ, 2015). Em meados dos anos 1980 no INAH coexistiam duas tendências, uma que era expandir a função educativa dos museus e apostava na promoção do museu comunitário, e a outra, conhecida pelo modelo de Programa de Museus Comunitários de Oaxaca, apostou na apropriação material e simbólica dos bens culturais sob a figura do museu.

Apesar das diferenças conceituais e metodológicas, ambas convergiram por uma figura de museu como espaço em que os objetos museais são postos em valor através da seleção e exposição dos mesmos. Existe aí uma ideia de museu como confrontação do sujeito com a realidade através do objeto (ÁVILA MELÉNDEZ, 2015). A PNEC se pergunta, hoje em dia, acerca do “deslizamento” da figura do museu para dar passagem a experiências museológicas centradas nas relações intersubjetivas de comunidades que indagam sobre a construção social dos bens culturais (Ibidem, 2015).

São quatro os eixos que tratam da dimensão ética dos projetos museológicos comunitários, são eles: eixo dos objetos museais, eixo da autonomia e desenvolvimento, eixo da interação humana e eixo da investigação coletiva. No primeiro e segundo eixo, dos objetos museais e da autonomia e desenvolvimento, questionam a relação de valor e seleção que envolve o objeto e exposição do mesmo. No museu tradicional o posicionamento é que os profissionais acreditam que seu trabalho cobra sentido nos valores que sustentam o patrimônio cultural, e que essa ideia de patrimônio se liga aos interesses estatais.

Se no museu comunitário é a comunidade que se apropria do museu, então ela construirá sua relação com o objeto e como expô-lo (ÁVILA MELÉNDEZ, 2015). Para a autora (Ibidem, 2015) dizer os parâmetros do que é autêntico e original não deveria partir de especialistas fora da comunidade, mas sim da própria comunidade. No caso dos museus indígenas, são os mesmos que gerem o museu, a comunidade cria significados que justificam a existência do museu, características que atenuam a prevalência de ações do museu tradicional (SANTOS, 2016).

O terceiro eixo, eixo da interação humana, reflete a relação dos atores institucionais e os de um grupo social que participam de um projeto museológico comunitário. O quarto e último eixo, da investigação coletiva, é sobre as estratégias metodológicas dos projetos museológicos comunitários, maneiras de construir um diálogo horizontal entre investigadores

profissionais e os saberes da comunidade (ÁVILA MELÉNDEZ, 2015). Nesses eixos a autora (Ibidem, 2015) aponta exemplos, no caso da Cidade do México a plataforma da educação popular foi capacitar professores normalistas para atuarem nas comunidades, já em Oaxaca os indígenas mantiveram a tradição de sistema de cargos, e tomadas de decisões da assembleia, de maneira que impulsionou um comitê pró-museu que se responsabilizou pelo projeto.

A comunicação expográfica não poderia estar fora do assunto dos estudos dos processos de recepção do visitante nos espaços museológicos. Ela é interdisciplinar, é o processo em que o visitante tem a última palavra e sua experiência de visita, o tour e a avaliação pessoal merecem mais que uma descrição redutora, faz-se importante incluir os processos de interpretação por meio dos quais o visitante interpreta sua experiência de uma maneira particular e concreta (ZAVALA, 2013). A comunicação museográfica (expográfica⁸) tem o visitante como elemento central em todo processo de comunicação do discurso expográfico, o oposto da expografia contemporânea da qual o visitante é um elemento que existe intuitivamente/propositadamente/estatisticamente (Ibidem, 2013). O objeto da comunicação expográfica é o discurso da exposição, as estratégias e os recursos que compartilham e que distinguem-se de outros meios de comunicação (ZAVALA, 2013).

O objetivo imediato da investigação sobre a natureza da comunicação expográfica não é oferecer propostas como receitas para comunicar melhor na exposição ou no museu, mas levantar e sistematizar uma série de propostas que estabeleçam discussões, localizam os problemas e repensem os termos destes processos (ZAVALA, 2013). Sob uma ótica dos estudos culturais, a investigação da natureza da comunicação expográfica acrescenta-se o visitante não apenas como receptor passivo da proposta expográfica, ele é senão o elemento a partir de cuja necessidades de recreação, educação e comunicação se estabelecem diversas estratégias de curadoria por parte dos responsáveis pelo discurso (Ibidem, 2013).

Há uma série de questionamentos a serem levantados que contribuem com a investigação da comunicação expográfica, são elas:

- Por que certo público assiste uma exposição e outra não? Por que emprega seu tempo livre em visita ao museu?

⁸ No México e outros países, museográfico ou museografia correspondem, na maioria das vezes, ao que denominamos como expográfico e expografia no Brasil. Na tradução, usaremos expográfico ou expografia, quando devido à exposição.

- Quais estratégias comunicativas do discurso expográfico determinam que visitante consideram sua visita como algo satisfatório ou tedioso?

- Quais elementos determinam que o visitante saia do espaço museográfico com uma visão diferente da que teria previamente acerca daquilo que se exhibe no museu? Em outras palavras, o que determina que uma visita no museu seja educativa, isto é, que transforme a visão de mundo prévia a experiência da visita?

- Como incorporar na avaliação os elementos culturais mais gerias da experiência do visitante?

No espaço expográfico é possível adotar estratégias discursivas similares a de qualquer outro meio de comunicação (ZAVALA, 2013). O espaço expográfico, como um espaço simulador e experimental, pode ser encarado como um espaço cultural com potencial educativo, e um alto grau de competitividade frente as outras ofertas culturais, já que integra, em um mesmo discurso, elementos provenientes dos mais diversos meios e oferece diferentes interpretações da realidade (Ibidem, 2013). Acerca do potencial comunicacional dos espaços expográficos (ZAVALA, 2013, p. 113):

El asumir la responsabilidad de adoptar una única opción o de ofrecer una gran diversidad de opciones interpretativas para el visitante hace de la instancia enunciativa y de sus receptores elementos partícipes en un proceso dialógico de construcción, deconstrucción y reconstrucción continua de las mismas interpretaciones, lo cual constituye, en sí mismo, un invaluable proceso educativo de carácter polémico y participativo.

3.3 Apresentação metodológica

Zavala (2013) em seus estudos afirma que há uma falta de tradição no estudo das exposições como meios de comunicação e como o lugar de onde ocorrem complexas estratégias simbólicas, sem contar que alguns estudos de público se resumem a questionários como única técnica de trabalho. Ainda há uma defasagem em estudos de recepção de público no campo da museologia (AMARANTE, 2015). O estudo de recepção de público, nesse contexto, vem contribuir com a coleta de sentidos do público acerca do museu. Esta pesquisa desenvolverá um modelo hipotético de estudo de recepção de público, ancorada em multimétodo para ser aplicadas com o visitante adolescente e adulto, pois nos interessa o encontro dos públicos com as expectativas indígenas. Esta pesquisadora decidiu-se pelas combinações de métodos para construção do modelo hipotético que tenham por base um aprofundamento sobre as visões do visitante e que compreendam mais a fundo os simbolismos por eles levantados.

Serão considerados como aporte metodológico também o protagonismo indígena acerca de museus e museologias. A perspectiva dos indígenas, entre curadores e autores, aqui reverenciadas como base referencial para construção da estrutura textual e suporte de ideias, uma vez que museologia precisa de outras bases sociais. Os indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena são também para o MAE-USP parte de seus públicos, visto que há coleções dos mesmos no acervo do Museu, por conseguinte, é relevante a perspectiva das condições, das necessidades e da experiência deste público nos museus, dado que os processos de elaboração de uma exposição devem se dar pela aproximação exposição e público, sendo o público a referência (CURY, 2005b).

Esta pesquisa não pretende servir como um guia com recomendações práticas sobre como resolver problemas técnicos, pois a solução de um problema depende da maneira como se levanta esse problema (ZAVALA, 2013) e o que move sua resolução. Também a pesquisa não é um manual com instruções, ela gira em torno de reflexões adotadas dos diálogos com os produtores das exposições adotando a perspectiva dos públicos e, sob a perspectiva dos públicos, equivale dizer que se adota a perspectiva dos processos de comunicação e educação (Ibidem, 2013). Um modelo hipotético que levanta as dúvidas que permeiam uma disciplina (ZAVALA, 2013).

Os projetos expográficos surgem da iniciativa de legitimar um projeto institucional que tem como intenção original a autocelebração institucional e a justificativa de sua própria existência aos olhos do mesmo organismo produtor (ZAVALA, 2013). O que queremos aqui é desenvolver uma proposta de um modelo hipotético de estudo recepção de público que estabeleça discussões, localize problemas e repense os termos do processo de uma colaboração expográfica do MAE-USP com os Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena. Nesse ponto levantamos, o que a exposição *“Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”* legitima?

Inúmeras são as questões que um estudo de recepção pode levantar acerca de seu campo de pesquisa com a intenção de suscitar nortes que favoreçam a compreensão da pesquisa no espaço expográfico permeando a experiência da vida cotidiana. No campo de estudos da recepção de público, ancorada na comunicação museográfica, não é suficiente saber apenas qual é o grau de escolaridade, a quantidade de visitas, o sexo e a idade dos visitantes. Para se explicar a natureza pessoal das visitas e as articulações que existe entre ambos os níveis de interpretação do processo de visitas (social e individual) é melhor colocada quando se propõe levantar perguntas que tenham características qualitativas (ZAVALA, 2013).

As pessoas se colocam diante de determinada estratégia metodológica, por isso a escolha do multimétodo, pois temos o objetivo de abarcar todas as etapas vistas integralmente (CURY, 2005b). Com multimétodo é possível associar coleta de dados das mais convencionais a recursos criativos, pois ele explora a combinação de várias modalidades (Ibidem, 2005b). A composição dos métodos leva em consideração os limites e potencialidades de cada método, e o seu arranjo permite que os limites sejam superados pelo uso de cada método (CURY, 2005b).

O modelo hipotético sugere o multimétodo com quatro tipos de estratégias em campo: observação dos visitantes espontâneos na exposição; questionário de perguntas abertas e fechadas para visitas espontâneas; acompanhar grupos de visita de universitários da USP, educação para jovens e adultos (EJA) e idosos. Acompanhar consiste em algum tipo de orientação da visita, a pesquisadora agendará os grupos de visitas e estará junto ao grupo para observar os comentários e reações dos visitantes na exposição. A quarta estratégia é coletar mensagens que os visitantes espontâneos gostariam de deixar aos indígenas, coletadas por meio de uma abordagem do pesquisador ao visitante no final da visita ou por uma caixa de mensagens que o público pode depositar ali sua mensagem. Antes de descrever cada estratégia, primeiramente, situar as questões que cercam o objetivo geral desta pesquisa, isto é, contribuir com o conceito de indigenização dos museus. Portanto, a seguir serão pontuadas questões que guiarão a escuta do pesquisador no campo de pesquisa.

A espiritualidade é algo que permeia a vida dos Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena. Para Dirce Jorge, kujã (pajé) da T.I. Vanuíre (BABOSA, *et al*, 2020, p. 42):

[...] as nossas crianças, quando a gente está fazendo a nossa comida eu não coloco a mão mais, eles que vão fazer. Eu só estou me observando o que eles estão fazendo, então tudo que eles fazem é com muito cuidado, então eu falo com eles, “não é de qualquer maneira que você vai fazer, você tem que tomar muito cuidado porque tudo isso aqui que nós estamos fazendo é sagrado, é pra nós refortalecer, não é só apenas um alimento pra encher a barriga, não, é pra refortalecer também nosso espírito, porque se nós não refortalecermos nosso espírito, como nós vamos ter força pra luta?

Para Márcio Pedro, Terena da T.I. Icatu (CAMPOS, *et al*, 2020, p. 110):

Então a minha visão hoje pelo museu, eu estou sabendo então, fala do direito dos povos indígenas, fala da ética, fala do sagrado. Outro mais que nós considera hoje sagrado na nossa aldeia é o pajé, é o pajé aí, que sai um pouco aí, mas nós queremos um pajé aprendiz na nossa aldeia hoje, onde todo mundo respeita e todo mundo procura ele, porque na nossa história indígena, Terena, os pajés era muito sagrado. Ele vê o que vai acontecer, sabe o que você está sentindo, ele é sagrado.

Abaixo a imagem da Vestimenta de dança Terena, conjunto sagrado porque a ema é um animal sagrado como também sua pena e qualquer fragmento dela:

Figura 2- Legenda da exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”



FONTE: Placa da exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das cultruas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”

Destarte, o sagrado será um dos temas que a pesquisadora deve se atentar em sua análise de campo numa exposição autonarrativa indígena. Na exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena” a espiritualidade está fortemente presente nas narrativas expositivas e assuntos ligados a ela como, a ancestralidade e a importância da criança e do velho para os indígenas. Qual impressão que o visitante teve das narrativas sobre sagrado/espiritualidade na exposição? O visitante soube identificar as narrativas sobre sagrado na exposição? Quais as expectativas dos líderes espirituais indígenas (pajés e assistentes) acerca da relação dos visitantes com a exposição que foram atendidas? Quais não foram? O visitante notou alguma menção a ancestralidade na exposição? Das narrativas construídas pelos objetos expostos, os visitantes observaram algo sobre o assunto ancestralidade?

Não menos importante do que o sagrado, a espiritualidade e a ancestralidade, a terra é um outro assunto que permeia a vida dos curadores da exposição “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*”. Em suas terras os indígenas enterram os seus familiares, plantam seus alimentos, praticam seus artesanatos, suas danças, seus cantos, realizam seus rituais, mantem relações com as matas e seus seres encantados etc. Na conquista e permanência de seus direitos civis no Brasil, a terra é tema central. Para Jazone de Camilo, cacique Terena, na tradução de Analu (IAIATI; CAMILO; MARCOLINO, 2020, p. 25):

é importante estarmos aqui para a gente falar sobre os nossos direitos sobre as nossas terras, e também ele falou que o governo, hoje, ele está tentando acabar com os indígenas, e que é nosso direito a gente vir e falar o que nós estamos sentindo e o que nós estamos querendo para a nossa comunidade.

Para Claudino Marcolino (Ibidem, 2020, p. 25):

Tem um povo de fora que está nos apoiando nessa parte, inclusive eu fiquei sabendo que o secretário [de Estado da Cultura] é a favor da causa indígena. Nós vimos gravações que os próprios artistas fizeram [para a campanha] “Demarcação já”, isso aí é importante e me deixou muito feliz de que existe um povo ainda a favor de nós. Nós não queremos tomar terra de ninguém não, nós queremos aquilo que é nosso por direito, [...].

No que concerne a relação da importância do direito à terra com a presença indígena no fazer museu e museologias, Claudino Marcolino (IAIATI; CAMILO; MARCOLINO, 2020, p. 26):

Eu creio, que às vezes, nossos irmãos brancos não veem isso, mas nós vemos. De maneira, nós damos valor à natureza. Nós damos valor à espécie dos bichos que estão na mata, não se acabam, porque nós preservamos. Então, por isso que eu estava falando: eu deixei representado lá no MAE, foi um prazer deixar lá, porque hoje eu estou como cacique na frente da comunidade, amanhã posso não estar mais, pode ser outro. Mas meu trabalho eu deixei lá. Como meus antepassados, lá um dia vão ficar. Meu e da comunidade. Eu sempre coloco pra minha comunidade, às vezes para os professores, que nós ‘discutimos’ muito a respeito dos nossos direitos, a respeito do nosso povo Tupi-Guarani Nhandewa.

Desse modo, nos perguntamos se o visitante notou alguma questão sobre a terra na exposição? Qual a impressão que o visitante teve sobre as narrativas construídas pelos indígenas acerca do território original? Quais as expectativas dos líderes políticos indígenas, como os caciques, acerca da relação dos visitantes com a exposição que foram atendidas? Quais não foram? Quais os usos da terra presentes na exposição? Como a terra mantém a cultura tradicional?

Acompanhando uma atividade de educação com os Guarani Nhandewa, Cledinilson Alves Marcolino relatou que ao iniciar uma ação de educação na exposição, levanta duas perguntas ao público não indígena: O que vocês sabem sobre cultura indígena? O que vocês querem saber sobre os indígenas? Para ele a resposta dessas perguntas lhe oferece base para conduzir a atividade, em vista que Cledinilson, como indígena que sofre discriminação muitas vezes, consegue visualizar um princípio de dúvidas e conhecimentos dos não indígenas para com os indígenas e, assim, direcionar melhor a mediação. Na verdade, ele já tem as respostas da sua experiência com os não indígenas, mas as questões geram um início de diálogo.

Nesse sentido, a metodologia por eles adota baseia-se em responder às perguntas e interesses dos não indígenas, mas ele já conhece o ponto de tensão, pois vive isso diariamente na cidade, na faculdade, na cidade, nas ruas, no museu quando participa de uma apresentação etc. A pesquisadora deste projeto pergunta se eles possuem alguma expectativa em relação ao público não indígena, e responderam que sim. A preocupação era mudar a opinião preconceituosa dos não indígenas para com eles. Cledinilson Marcolino contou uma experiência com um professor de história que estava de braços cruzados durante uma atividade educativa com os indígenas, fazia comentários preconceituosos durante os diálogos, e conforme o andamento da ação no museu, foi possível desconstruir certos pontos e, no final, o professor se desculpou e relatou que mudou sua opinião acerca dos indígenas e que adorou a visita. Apesar disso, sabemos que o estereótipo e outras formas preconceituosas sobre os indígenas têm raízes profundas, o que queremos com o estudo de recepção é chegar a algumas manifestações contemporâneas.

Também esta pesquisadora perguntou para a kujã Dirce Jorge qual seria sua expectativa em relação aos públicos não indígenas sobre a exposição e, para ela, seria demasiado importante a divulgação sobre a exposição. Na exposição estão as narrativas indígenas por eles mesmos, sendo assim, os não indígenas podem conhecer a cultura e falar sobre ela para outras pessoas. Não só a cultura Kaingang, grupo da qual ela pertence, mas também a Guarani Nhandewa e Terena. Dirce Jorge contou que foi um processo difícil realizar a exposição, por isso tão importante sua divulgação.

Abaixo está a foto de uma flauta Kaingang sob a guarda do acervo do MAE-USP. No texto está a fala do José de Campos (Zeca) sobre a pesquisa que realizava com os mais velhos, no caso os anciãos já falecidos Juca e Canuto. Abaixo, a fala da kujã Dirce Jorge sobre como conversa com os passarinhos por meio do sopro da flauta que ela tem:

Figura 3- Legenda da exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”.



FONTE: Placa da exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”.

Os objetivos do estudo de recepção de público da exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena” se baseiam nas orientações da museologia indígena, pois foram eles os curadores junto ao MAE e, por meio de um trabalho de colaboração, deram voz as suas próprias histórias e memórias. Portanto, os objetivos de nosso estudo de recepção de público são traçados mediante algumas reflexões, como:



- Sendo a indigenização pano de fundo do trabalho de colaboração com os indígenas, será que o público compreendeu a presença desse conceito no ambiente expográfico?
- Se a curadoria foi composta pelos Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena, será que o público identificaria a exposição como autonarrativa?
- Para a museologia indígena é basilar temas como espiritualidade e ancestralidade, direito a terra no protagonismo na construção narrativa de suas histórias, guardiões de sementes, trabalho na roça, artesanato e preservação da cultura por meio da continuidade às futuras

gerações, mas para isso também o combate ao preconceito. Portanto, será que o público assimilou e/ou se identificou com tais questões essenciais à museologia indígena?

Sendo assim, o que gera nos visitantes não indígenas uma exposição como a “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*”? O que ela provoca e o que ela é enquanto uma problemática social? Enfim, essas perguntas remetem a grandes temas dentro da exposição que precisam estar na base da análise do pesquisador ao observar o visitante. Retomamos, então, ao multimétodo e iremos descrever cada estratégia que foram propostas para o modelo hipotético, base dos propósitos desta pesquisa.

Primeiro, a observação dos visitantes espontâneos na exposição, ou seja, alguns percursos dos visitantes espontâneos serão observados, como: parada longa/pausa para ler, caminhada “normal”, caminhada lenta, leitura de legenda, foto do objeto, foto da legenda e vídeo. Tais termos foram escolhidos pela pesquisadora no período pré-pandemia em análise de campo na exposição “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*”. A combinação da observação com outras estratégias foi uma opção da pesquisa de campo, de modo que pudessem também auxiliar nas dificuldades que podem surgir.

Quando esta pesquisadora realizou a observação do caminhar do visitante na exposição, a estratégia envolvia um mapa de registro do caminhar do visitante que acompanhava um breve questionário informativo. A pesquisadora observou que a exposição contém quinze imagens, dezenove textos de parede, vinte e oito vitrines, um vídeo e vinte e oito legendas. Para cada percurso a pesquisadora desenvolveu símbolos, tais como:

- parada longa/pausa para ler;
- caminhada “normal”
- caminhada lenta
- leitura de legenda
-  foto do objeto
-  foto da legenda
- Ⓢ vídeo

Abaixo o mapa da exposição com o breve questionário:

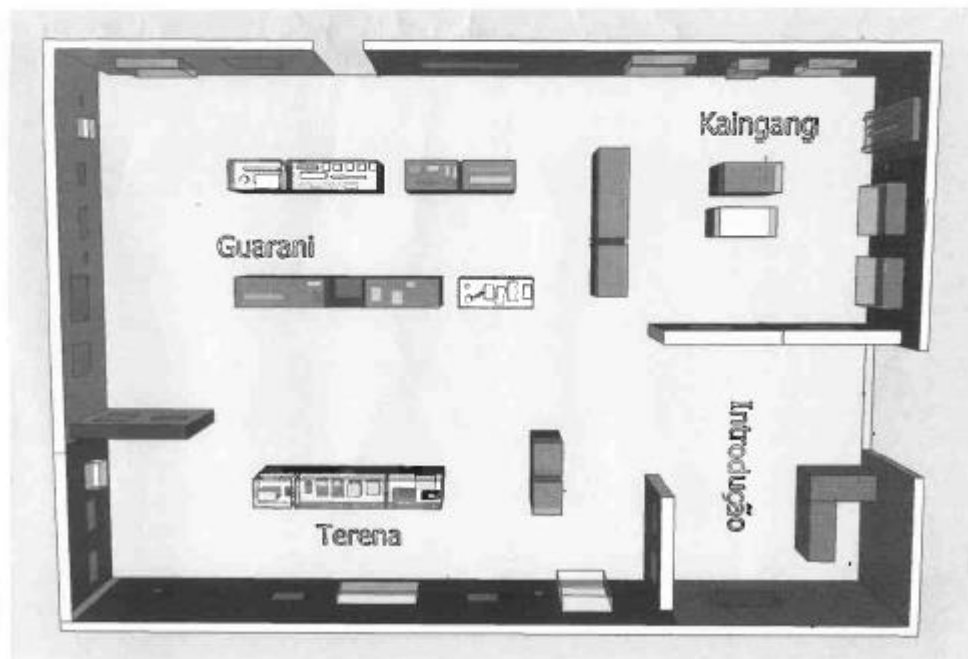
Figura 4- Mapa da exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”.



Exposição: Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena
Resistência Já! Fortalecimento e união das culturas indígenas

Data:	Hora entrada:
Hora saída:	Tempo:

Gênero:	Comunidade USP
Idade:	Unidade:
Moradia:	Função:
Ocupação:	Curso:



FONTE: Mapa e questionário da exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”, elaborado pela Prof^a Marília Xavier Cury e a pesquisadora Helena J. F. de A. Ferreira.

Segundo, o questionário de perguntas abertas e fechadas para visitas espontâneas servirá como um auxílio e complemento para os dados gerados pela observação. A ideia de encarar o questionário como apoio decorre no fato de que não gostaríamos de simplificar a metodologia

em perguntas e respostas fechadas, pois a intenção é que o receptor se coloque, por isso o questionário deve conter perguntas dissertativas tanto quanto possível ao ambiente museu e no tempo do visitante. Seu uso se dá após a observação do visitante, se possível chamá-lo para uma conversa, e o pesquisador pode se apoiar no questionário para conduzir melhor o diálogo. Na conversa, também, o pesquisador pode entender algumas das escolhas dos visitantes observados e outras informações que o levem entender as relações com a exposição e, em certa medida, com os povos indígenas, naquilo que uma exposição colaborativa e autonarrativa é capaz de aflorar. A conversa não será gravada, o que exigirá muita preparação da pesquisadora para as anotações durante e após o contato direto com o visitante.

Exemplos de perguntas para o questionário que instiguem uma conversa, o visitante sente que visitou a exposição numa caminhada lenta, média ou rápida? O visitante seguiu uma sequência ou visitou os objetos pulando de lugar em lugar? O que lhe chamou atenção na exposição? Visitante, sente que algo lhe passou despercebido? O que achou do espaço expográfico? Para cada resposta, peça uma justificativa ou explicação.

Terceiro método acompanhar grupos de visita agendados de universitários da USP, educação para jovens e adultos (EJA) e idosos. As categorias escolhidas são frequentadores do MAE-USP. A pesquisadora pode ter com ela um caderno de campo, porém deve evitar o uso excessivo do caderno no momento da visita para eludir intimidações ou constrangimentos. O caderno de campo será usado para algumas anotações primordiais no momento da visita, melhor que seja usado poucas vezes. Ao final da visita, a dica é o pesquisador realizar um relatório de visita para aproveitar que a observação ainda está fresca na mente e anotar tudo o que foi observado quanto a temas conversados, discussões, opiniões, concepções etc.

Para servir de exemplo de como o pesquisador poderia acompanhar uma visita agendada, contaremos dois momentos vivenciados pela pesquisadora. Primeiro quando a mesma participou de uma visita em grupo com os Guarani Nhandewa, na presença de Cledinilson Marcolino e Josué Marcolino. O segundo exemplo foi uma atividade na exposição com a turma da disciplina IMU 5035 – Políticas e Poéticas de Uma Educação Transformadora em Museus: Princípios, Valores e Atitudes, Contextos e Práticas.

Na visita agendada com a dupla de Guarani Nhandewa o grupo formado por estudantes de pós-graduação do MAE-USP foi recebido no módulo Guarani Nhandewa da exposição pelos educadores Cledinilson Marcolino e Josué Marcolino. Para iniciar a visita, na qual esta

pesquisadora esteve presente como aluna de pós-graduação, fomos apresentados às placas⁹ de madeiras que contam sobre a cosmologia e epistemologia Guarani Nhandewa. Havia uma placa com uma frase na língua Guarani Nhandewa, uma sobre religião e cultura e uma com a espiral que representa a história e temporalidade Guarani Nhandewa da Aldeia Nimuendaju, TI Araribá.

Foi apresentado ao grupo de visitantes, por parte dos educadores Guarani Nhandewa toda a exposição do modelo amarelo, cor escolhida pelo grupo, que representa o Guarani Nhandewa, peças e fotos como o djatsaá (colar), o kangawaá (cocar), o tambeó (saia), a iraity (vela), o O'y gwatsu (casa de reza) e a Escola Estadual Indígena Aldeia Nimuendajú. Esta pesquisadora se atentou para a ênfase de Cledinilson Marcolino em nos apresentar a língua e cosmologia Guarani Nhandewa, havia muito orgulho do mesmo em contar sua própria história e os visitantes estavam muito envolvidos em captar cada detalhe. Na placa que contém uma frase em Guarani Nhandewa, Cledinilson Marcolino pede para que o grupo leia, de forma livre sem nos preocuparmos com a pronúncia, após a interação ele, então, lê na pronúncia correta e nos explica a frase. Os arqueólogos, em particular, perguntavam sobre a produção dos objetos Guarani Nhandewa.

Se o pesquisador acompanhar uma visita agendada que tenha a dupla de educadores indígenas, pode ser mais fácil no que diz respeito a interação do grupo. Na presença dos indígenas os grupos interagem mais, logo o pesquisador, após a visita, pode construir seu relatório de visita para registrar os dados coletados. Na foto abaixo, Cledinilson Marcolino e Josué Marcolino de camisetas amarelas, com os dizeres Tekoá Nimuendaju (Aldeia Nimuendaju), realizam o educativo do módulo Guarani Nhandewa com estudantes de museologia e arqueologia do MAE-USP:

Figura 5- Visita agendada com Cledinilson Marcolino e Josué Marcolino na exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”.

⁹ Placas é a forma como a museóloga Viviane W. Guimarães resolveu o dilema da quantidade de informações preparadas para a exposição pelos três grupos de curadores. Os conteúdos referem-se a textos curtos (conceito de etiquetas para cada objeto exposto) ou textos longos (legendas). Trata-se de impressão montada em placas de madeira colocadas em caixas de acrílico. As placas são em MDF Cru 3mm, impressão 4x0 + Branco 200x200mm.

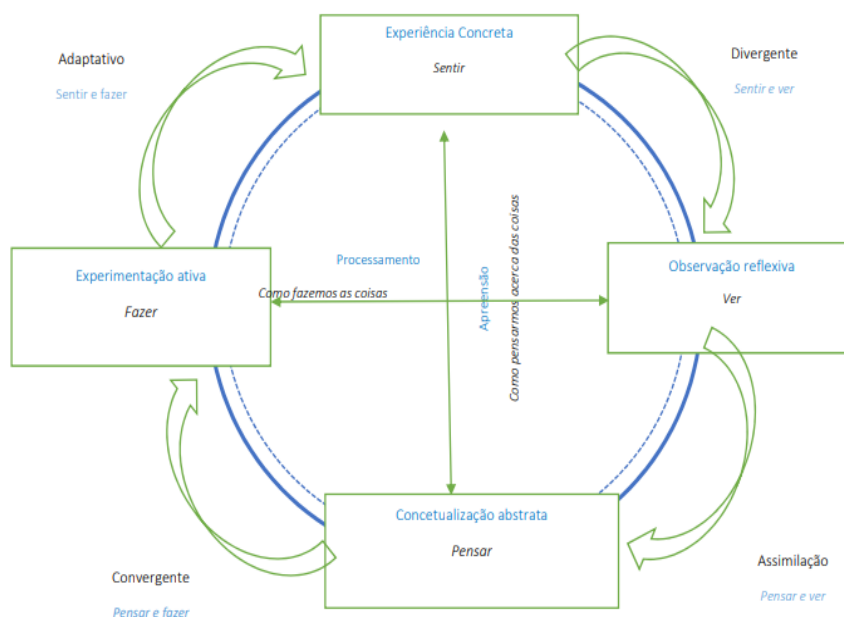


FONTE: Foto de Marília Xavier Cury, 2019.

No segundo exemplo, com a turma da disciplina IMU 5035, grupos foram divididos para desenvolvermos um breve projeto de educativo como atividade prática da disciplina. A proposta educativa do grupo, que esta pesquisadora participou, era desenvolver um modelo educativo pela pergunta norteadora “O que é estar no museu hoje?”. A ideia seria realizar uma visita que instigasse a elaboração de perguntas por parte dos visitantes. Os discentes da disciplina IMU 5035 consideraram que os públicos são sujeitos participantes do processo de construção dos significados da comunicação museológica. Os discentes escolheram utilizar como modelo teórico a “aprendizagem experiencial” proposta por John Dewey, Jean Piaget, Lev Vygotsky e Paulo Freire, em esquema elaborado pela professora Alice Semedo¹⁰:

Figura 6- Esquema da Prof^ª Dr Alice Semedo dado em sala de aula.

¹⁰ Universidade do Porto. Esteve em colaboração com o Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia por meio do Convênio USP e UPorto, com apoio financeiro da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da USP.



FONTE: Esquema da Prof^a Alice Semedo dado em sala de aula na disciplina IMU 5035.

As ações da visita envolvem o sentir, por meio da experiência concreta do caminhar pela exposição, do ver, por meio da observação reflexiva dos objetos e dos detalhes da expografia. O pensar, por meio da conceitualização abstrata de ideias e sensações percebidas na exposição, e o fazer, por meio da experimentação ativa. O pesquisador pode observar as conversas e trocas entre os visitantes do grupo agendado, e também pode participar das percepções e descobertas junto com os integrantes do grupo. Todas essas ações são complementares e articulam-se de modos diversos em infinitas combinações, como um caleidoscópio em constante movimento.

Estratégias de acolhimento caloroso, de apresentação das pessoas, de convite a caminhada atenta pelo espaço expositivo, de observação dos detalhes da exposição, de provocações para a elaboração de questões, de estímulo à partilha sensível e reflexão sobre as questões que levem a busca e negociação de respostas ousadas e inusitadas, por meio da exploração das ideias e visualidade presentes na exposição, podem e devem ser desenvolvidas pelo pesquisador que acompanha a visita.

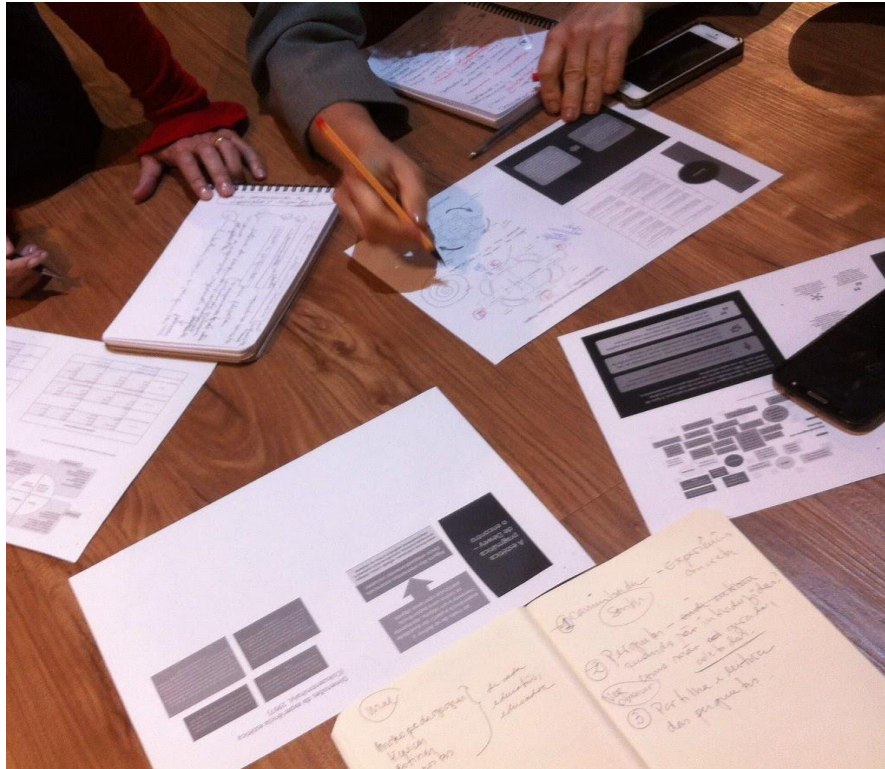
Abaixo, os discentes da IMU 5035 - Políticas e Poéticas de Uma Educação Transformadora em Museus: Princípios, Valores e Atitudes, Contextos e Práticas, em atividade na exposição *“Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”*:

Figura 7- Atividade da disciplina IMU 5035 na exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”.



FONTE: Foto da Prof^a Marília Xavier Cury na exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”.

Figura 8- Atividade da disciplina IMU 5035 na exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”



FONTE: Foto da turma da disciplina IMU 5035

E, por último, o quarto método é coletar mensagens que os visitantes espontâneos gostariam de deixar aos indígenas. No final da visita, o pesquisador pode colher uma mensagem que o visitante gostaria de deixar de livre e espontânea vontade. O pesquisador pode abordar o visitante ou colocar uma caixa de mensagens, onde o visitante pode anotar sua mensagem e depositar na caixa.

A pesquisadora recebeu uma mensagem de um visitante que foi à exposição num grupo de arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU-USP), e relatou ter gostado da exposição. Vejamos abaixo as impressões do aluno em mensagem que o visitante relatou por e-mail, nas palavras desta pesquisadora.

A princípio o visitante reparou nas cores das paredes - terra cota para os Terena, vermelha e preta para os Kaingang e amarela para os Guarani Nhandewa -, e teve o receio que o uso das cores representaria algo categorizado. Contudo, após receber a explicação que cada cor representava um grupo indígena e a parede preta, especificamente, era para os ancestrais Kaingang, a impressão inicial sumiu por completo. Muito lhe interessou os objetos, relatou que sentiu que eles carregavam uma potência, e lhe agradou a liberdade dada aos grupos por se apresentarem. Com esta informação, sobre liberdade dada aos grupos por se apresentarem, notamos que o visitante percebeu a autonarrativa indígena da comunicação expográfica. O

visitante lembrou que os três grupos indígenas optaram cada um por sua forma expográfica, ele lembra que uns escolheram fotos, e lembra da inscrição em pirografia em madeira com o mito de origem dos Guarani Nhandewa (a espiral do tempo). Também achou acertado os textos com explicações dos usos e simbologias de certos objetos com palavras dos curadores indígenas.

Dos objetos em si, o visitante reparou mais nas vestimentas (apresentadas pelo Terena e os Kaingang), e adorou as maquetes das armadilhas (apresentadas pelos Guarani Nhandewa) – ficou com vontade de vê-las pessoalmente. Após a visita na exposição “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*”, o visitante conheceu as obras de arte de Jairder Esbell, do grupo indígena Maxuki, na Mostra Vento da Bienal de Arte de São Paulo, e ficou animado com a abertura das instituições de arte contemporânea para a arte indígena contemporânea, pois para ele é parte do movimento iniciado pelos museus de coleções arqueológicas, antropológicas e etnológicas. Para ele a arte contemporânea é uma ponte que liga o passado distante dos objetos museológicos indígenas antigos ao presente, que são as obras de arte produzida atualmente pelos indígenas.

Alguns discentes, que integraram o grupo da atividade do projeto de educativo da IMU 5035, deixaram suas mensagens sobre a exposição “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*”. Um discente disse que sua aproximação com o MAE-USP foi cercada de desconfiança. Por meio de leituras, sobre a formação do acervo do MAE-USP, o discente opina que o gênero humano é dividido em escalas hierárquicas. Para ele, a classificação do acervo, a princípio, parte da ideia de primitivo e civilizado em estágios de desenvolvimento linear. Sua expectativa, portanto, era saber como o MAE-USP lidava, na atualidade, com as premissas originais da formação do acervo. O contato com a exposição, em sua opinião, foi a oportunidade que ele teve de tomar conhecimento das atividades do Museu hoje em dia. Em relação a preocupação do discente com os preconceitos sociais que poderiam estar marcados na expografia, para ele o protagonismo indígena na narrativa expográfica significou um enfrentamento dessas questões.

Uma segunda discente, que é educadora profissional de museu, teve suas expectativas à exposição voltadas ao seu trabalho de educador. Perguntou a si mesma se ela fosse a educadora de uma exposição autonarrativa indígena o que iria gostar de saber? O que eu sei sobre esse tema? O que e como mostrar essa exposição? O que poderia interessar ao grupo? Quais as informações favoreceriam a fruição desse espaço e o conhecimento sobre as pessoas ali representadas? Toda sua visita a exposição foi pensar em como poderia realizar visitas com

grupos agendados não indígenas, o caminho que escolheu foi levantar suas próprias reflexões, sendo ela uma não indígena também.

Uma terceira discente destacou aos debates em sala acerca das urgências do mundo, como: muros, alterações climáticas, crises globais, fundamentalismos, crescente fragmentação e polarização de políticas e desigualdade social. Sendo assim, sua visita à exposição se atentou as questões sociais ali levantadas pelos indígenas, em especial a terra e diversidade. A mesma discente chamou a exposição de “exposição-terra”, “exposição de muitos tons de pele”, “exposição-mãe”. Para a discente, há uma urgência em promover encontros sensíveis entre as pessoas por meio de experiências entre arte e cultura, e acredita ser a exposição “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*” um espaço privilegiado para tal encontro, pois foi elaborado por muitas mãos. Para ela, assim como a exposição reafirma a união e fortalecimento entre os curadores indígenas, os visitantes poderiam vivenciar os mesmos conceitos com os educadores.

Também esta pesquisadora, que foi discente da disciplina IMU 5035 e participou da atividade com projeto educativo, deixou sua mensagem sobre a exposição, segue o relato de Helena Janólio Freire de Andrada Ferreira:

“Nos primeiros dias de aula a sala de aula foi o local onde realizamos a revisão de políticas educacionais aplicadas para museus e exposições e revisitamos também algumas referências bibliográficas ao longo do curso. Mapas e esquemas fizeram parte do objeto de análise dessas políticas e ideologias.

A poética, ao meu ver, veio com a prática que tivemos em grupos na exposição “*Resistência já! Fortalecimento e união das culturas Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*”. Tivemos que elaborar um projeto de visita para a exposição que possui curadoria indígena, resultado de participação-colaborativa. Meu mestrado tem como pesquisa de campo essa exposição, nela realizarei um estudo de recepção de público.

Não pesquisarei exatamente o trabalho do educador, mas o projeto de pensar em como o educativo pode receber visitantes numa exposição de curadoria indígena ajudou-me a localizar e trazer a consciência símbolos que revisitam o espaço expositivo (o espaço de minha pesquisa) a todo momento. A poética apareceu no momento que, em grupo, expressamos cada um de nós sua impressão da exposição, e juntos definimos um objetivo.

Outro momento e lugar que me deparei com a poética foi a troca de experiência com os outros colegas de classe. A trajetória profissional de profissionais de museus foi lembrada, e dela manifestei minha

vivência da disciplina em poesia. Experiências passadas e sonhos futuros ambos como espiral, assim nos ensina os Guarani Nhandewa, sobre história, filosofia e ciclos de vida. Pautada pela certeza da descolonização do conhecimento e do ser, finalizei a disciplina, com novos amigos, novas ideias, renovada nos objetivos de minha carreira. Superado os obstáculos atuais de nosso sistema que me afligem, pelos ensinamentos dos indígenas Kaingang e Guarani Nhandewa, hoje eu cacei, amanhã é outro dia.”

A interpretação e (re)significação da exposição pelo público envolve o uso do espaço (CURY, 2005b). Por meio de Cristina Freire, Cury nos explica que o uso do espaço numa visita remete a relação percepção/espaço, ou seja, o espaço ocupado pelo objeto e o espaço ocupado pelo espectador co-existem (FREIRE, 1990; apud CURY, 2005b). Para Veron e Levasseur o visitante reconhecerá a espacialização dos objetos e seus significados por meio de um percurso próprio que lhe possibilite o reconhecimento dos objetos expostos (VERON; LEVASSEUR, 1991 apud CURY). García Blanco, assim como Cristina Freire, Veron e Levasseur, é convicta de que o visitante ao romper com o circuito expositivo e fazer seu próprio percurso, cria uma nova dimensão espacial, ou seja, cria um espaço imaginário materializado do qual o visitante é o ator principal (BLANCO, 1999 apud CURY, 2005b).

Zavala (2013) contribui para esta pesquisa por meio de dois modelos para o estudo da experiência expográfica: o modelo para a interpretação da reconstrução narrativa da experiência de visita e o modelo para a análise dos elementos paradigmáticos dessa mesma experiência. Ambos modelos podem ser usados em diferentes momentos: prévia, paralela e posterior ao projeto de curadoria e permite comparar a comunicação expográfica com outros meios de comunicação que o visitante tem como opções culturais. São modelos que funcionam como provocações para iniciar o debate de natureza qualitativa da pesquisa de comunicação expográfica que permitem simular anteriormente a experiência do visitante (ZAVALA, 2013, p. 14):

En particular, el modelo narrativo es un modelo de simulación de la experiencia, que permite la evaluación de la misma experiencia de visita desde la perspectiva del visitante. Por su parte, el modelo paradigmático permite interpretar esta misma experiencia desde la perspectiva de los objetivos del equipo de diseño y producción del proyecto museográfico, y permite relacionar esta perspectiva con el contexto museográfico y cultural más amplio al que pertenece el visitante.

O modelo narrativo é uma simulação da experiência do visitante e permite entender a mesma experiência sob a perspectiva dele (ZAVALA, 2013). Narrativa faz referência a estratégia de reconstrução da experiência da visita em um espaço museográfico, e respeita a

“orden secuencial, en el tiempo y el espacio que el visitante necesariamente debió de construir al realizar su visita (Ibidem, 2013, p.15). O modelo pragmático permite interpretar esta mesma experiência desde a perspectiva dos objetivos da equipe de curadoria, e permite relacionar esta perspectiva com o contexto expográfico e o cultural mais amplo a qual pertence o visitante (ZAVALA, 2013).

A narrativa como método de registro para observação se encarrega como orientação de campo. As estratégias narrativas são utilizadas por antropólogos como método de reconhecimento do outro (ZAVALA, 2013), além de ser uma metodologia interdisciplinar, também desenvolve a ideia do observador implicado, ou seja, aquele que constrói conceitualmente e afeta aquilo que observa, e ao reconstruir o campo em sua descrição, o interpreta (Ibidem, 2013). A reconstrução narrativa da visita caracteriza-se por articular os discursos pessoal (apoiado em imagens e outras formas sensoriais derivadas da visita), e os discursos canônicos (derivada da finalidade educativa da expografia e a visão do mundo que transmite), e convencional (caracterizada por discursos de sentido comuns e memória coletiva, cotidiana e tradicional a qual pertence o visitante do museu) (ZAVALA, 2013).

A narrativa é a apresentação de um fato ou acontecimento, ou um grupo de fatos ou acontecimentos com início, meio e fim e que precisam estar logicamente organizados com o objetivo de chegar a um resultado final. A narrativa supõe sempre alguns personagens (objetos narrativos) executando ações num espaço dado que gera uma tensão num enredo organizado para se chegar a um clímax ou a uma conclusão, sendo assim, as análises, descrições, as pontuações em relação aos objetos de estudo relacionam-se mais com uma caracterização objetiva de um objeto de forma meio que “atemporal”, mais do que com uma ação que se desenrola num espaço-tempo.

O registro narrativo da experiência pretende facilitar o reconhecimento sistemático das respostas ante o que o museu oferece em uma determinada exposição (ZAVALA, 2013). O objetivo é poder contar em forma escrita com um registro da experiência expográfica pessoal do visitante, como um guia cujo emprego haverá de registrar o estilo pessoal, o ritmo e as sensações próprias dos visitantes, e segue os seguintes pressupostos (Ibidem, 2013, p. 72):

[...] la narrativa es una estrategia de conocimiento con su propia especificidad; la narrativa es la forma de apropiación más universal de la experiencia cultural; la incorporación del contexto de observación del individuo es una estrategia de objetivación y relativización de la experiencia subjetiva; cada experiencia museográfica es única, y su reconstrucción personal es la forma de registro más confiable; en el fondo de toda experiencia cultural subyace un sustrato placentero, gratuito y lúdico, de carácter estético, que puede ser reconstruido a través de la escritura individual.

Os modelos para a interpretação da reconstrução narrativa da experiência de visita e o para a análise dos elementos paradigmáticos permitem conhecer quais são os elementos que alcançam ou dificultam que as expectativas da equipe expositiva e dos visitantes sejam satisfeitas, estes elementos podem ser agrupados em três categorias: elementos rituais, elementos educativos e elementos lúdicos (ZAVALA, 2013). A experiência expográfica, ou seja, a de recorrer de maneira sistemática um espaço qualquer, é experimentada pelas suas dimensões rituais, educativas e lúdicas. A especificidade da experiência expográfica depende da interação desses três elementos.

Nos elementos rituais o visitante participa de um processo cultural que o excede e que o põe em contato com o tempo que lhe oferece, há uma continuidade emocional em relação a gerações anteriores e posteriores dos visitantes, os objetos, os espaços e as ações estão fora do cotidiano, fora do senso comum e representam o diferente (ZAVALA, 2013). No carácter ritual o espaço e o tempo diferentes nos deparam com a morte, pois contém objetos inertes, o museu pertence a um espaço atemporal (Ibidem, 2013). Para Zavala (ZAVALA, 2013, p. 74) “El simple acto de cruzar el umbral de un museo coloca al visitante en un tiempo diferente, cuyo efecto habrá de persistir más allá de la puerta de salida”. O museu é um espaço imaginário.

Para os elementos educativos, sabemos que as exposições justificam socialmente a existência da instituição museológica, cujo objetivo tradicional tem sido o educativo. Portanto, a função educativa da narrativa expositiva pode ser entendida em termos de mudança da visão do mundo que tem o visitante, isto é, de sua sensibilização (ZAVALA, 2013). Os elementos lúdicos nem sempre estão presentes na experiência expográfica, a natureza lúdica depende em grande medida da qualidade da interação, assim como a aleatoriedade das decisões do visitante e da flexibilidade de opções que lhe oferecem (Ibidem, 2013).

Toda experiência de percorrer a expografia, interpretados pelos elementos ritual, educativo e lúdico, constituem o conjunto dos elementos paradigmáticos da experiência museográfica (ZAVALA, 2013). As perguntas que o pesquisador pode responder através da observação dos visitantes, com a intenção de captar as dimensões ritual, educativo e lúdico da visita são dissertativas, por exemplo: em que condições se realiza a visita? O que significa o título da exposição? Como é o espaço físico? Como tem sido o percurso da visita? Como são os discursos de apoio a visita? Como é o final do percurso? Enfim, o pesquisador pode fazer uso da teoria dialógica dos espaços, pois ela se centra no olhar e na possibilidade de interrelacionar contextos e experiências pela perspectiva do visitante (Ibidem, 2013).

Como metodologia de pesquisa esta pesquisadora opta também pela construção de um modelo dialógico que deixe espaço para a controvérsia, a contradição e a multiplicidade de visões (RECA, 2017). Em primeiro lugar, busca-se conhecer as motivações e expectativas dos visitantes. Nesse sentido, temos como base a teoria das representações por dois de seus métodos: a objetivação e a ancoragem, que são mecanismos que intervêm na criação e na manutenção de uma representação social (Ibidem, 2017). A visita é concebida como uma experiência. A autora (RECA, 2017) parte de uma perspectiva construtivista e relacional, da qual assume que o espaço expositivo e sua dinâmica comunicacional promove um leque de interpretações possíveis. Assim, o patrimônio cultural é concebido como um repertório de conotações, de signos, que cobram existência em um espaço dinâmico de construção de mensagens onde se exercem os direitos e escolhas segundo cada sociedade e sua época particular.

Um parâmetro que María Marta Reca (2017) utilizou para o estudo de público acerca do debate sobre a exposição de remanescentes humanos indígenas foi a análise das representações. Por uma completa compreensão do conceito é fundamental conhecer o conteúdo delas que são mobilizadas, ante a proposta expositiva, pelos visitantes e outros atores institucionais, de forma a aprender a trabalhar com a diversidade. Os públicos são diversos, as ideias são heterogêneas e incluem contradições. A visita envolve questões subjetivas e os aprendizados são mais eficazes quando são significativos. Nesse sentido, os estudos de público permitem conhecer os visitantes e assumir a diversidade de formas de apropriações, cognitiva, emocional e conduta no trabalho museográfico.

Como base teórica a autora utiliza-se da ideia de representação social, esta que permite o indivíduo ou grupo a conferir sentido a suas condutas e entender a realidade mediante seu próprio sistema de referência. As representações são a origem e o produto do mundo das significações. Portanto, o visitante estabelece relações conceituais que se fazem presentes no discurso e que é possível analisar à medida que se organizam nos núcleos de sentido, sejam por oposição, contraste, comparação e inclusão. A partir daí pode-se visualizar tendências e padrões.

As representações são construções sociais que nos permitem interpretar nossa realidade cotidiana. Através delas, indivíduos e grupos pensam seus posicionamentos em relação com situações, acontecimentos, objetos e comunicações. Ou seja, as representações sociais permitem o indivíduo ou o grupo conferir sentido a suas condutas e entender a realidade mediante seu próprio sistema de referência, adaptar e definir desse modo um lugar para si. Em relação ao âmbito dos museus os valores “naturalizados” socialmente e desde os quais se

qualificam uma coleção, são motivos de novas e variadas interpretações ligadas por um lado a circunstância sócio-histórica em que essa interpretação se dá e, por outro lado, a diversidade de interpretações. A teoria das representações sociais analisa conceitos e alimenta uma perspectiva de análise que se desloca do objeto em si como depositário de um valor patrimonial, e lhe confere uma qualidade valorada pela construção de múltiplos significados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões acerca de formação das coleções, objetos etnográficos e projetos curatoriais inserem-se no contexto político da descolonização dos museus. Isto é, os museus já foram identificados e criticados por contribuírem ao colonialismo e por servirem de instrumentos do imperialismo ocidental.

Para Preziosi (1996), museologia e museografia convencionais tem sido, na maior parte do tempo, instrumentos indispensáveis da europeização do mundo. Seria arcaico e classista que todas as pessoas e etnias, raças, e gêneros pudessem ser colocados num quadro “neutro” e imaginar histórias, teorias e críticas de arte legítimas e adequadas de forma universal. Essa tendência colonialista se dá com o Iluminismo, onde coloca a transcrição e expressão de toda a experiência humana dentro de um lugar comum, quadro universal de referência (common language) (PREZIOSI, 1996).

Novos direcionamentos têm sido tomados cujo objetivo é a descolonização do pensamento e da práxis e a participação no museu - ações colaborativas, curadorias compartilhadas, requalificação e repatriamento de coleções (CURY, 2017). A mudança descolonial, não somente modifica o conteúdo, mas também a lógica da conversação (MIGNOLO, 2018). Posto isso, a perspectiva indígena e seu protagonismo veio tecer novas conversas que contribuem para evitar que haja um monólogo no campo da museologia.

A tomada de consciência dos museus pelos indígenas pode ser resultado da preservação cultural e afirmação de identidades. Os indígenas reconhecem no museu um lugar político, pois nessa instituição eles veem os objetos de seus antepassados, praticam a autonarrativa, apresentam suas danças, realizam rituais, levam outros saberes para o cotidiano institucional, ganham visibilidade, estabelecem diálogo com a sociedade brasileira da qual fazem parte, afirmam-se cultural e politicamente (CURY, 2017).

À medida que as ações museológicas dos povos indígenas são construídas e atribuem sentido próprio, o discurso colonialista dos museus tradicionais perde a força e cedem espaço para a representação. O termo cunhado para compreender as ações indígenas nos museus e na museologia é a indigenização.

Acerca da indigenização dos museus e da museologia, duas exposições podem contribuir com a síntese dos assuntos abordados por essa dissertação. Os exemplos são a exposição “Falando à memória: imagens e vozes da Escola Residencial Indígena São Miguel

(Speaking to Memory: Images and Voices from St. Michael's Indian Residential School), do MOA, e a "Inquiry" (Inquérito), uma exposição indígena itinerante, exibida no Canadá e nos Estados Unidos.

São discussões epistemológicas, éticas e políticas sobre a cultura material em vitrines que representavam o "outro" que ali não estava, caminho que abriu portas a nova museologia, na qual tais grupos sociais ausentes fisicamente do museu tornam-se presentes por colaboração e também por autorrepresentação. O que Roca (2019) chama de "polifonia de linguagens e significados", pois a nova demanda é que as vozes dos usuários, dos donos e dos produtores dos objetos estejam em lugar de protagonismo e sejam divulgadas, por outro lado, no campo teórico os objetos podem ser vistos como veículos de relações sociais e possuidores de 'biografias' (ROCA, 2019).

A primeira exposição "Speaking to Memory" foi baseada, principalmente, em fotografias tiradas por uma 'estudante' (sobrevivente) de uma escola residencial indígena entre 1940-1944, se é que podemos chamar de escola um lugar que proporcionou inúmeras violências físicas e psicológicas com indígenas norte-americanos, e com o objetivo evidente de aculturação dos seus modos de viver e de transforma-los em mão de obra capitalista. As fotos foram tiradas por Beverley Brown, a mãe da Pam Brown, a única curadora indígena do MOA (ROCA, 2019). A exposição Speaking to Memory permitiu que as fotografias da Beverley fossem lidas junto com os depoimentos e o resto dos objetos, desse modo acrescentou outras narrativas sobre as imagens.

Além do mais, as fotografias tinham uma lâmina de acetato transparente sobre as superfícies que preservava a fotografia possibilitando que nomes e setas fossem escritos com caneta para apontar as crianças das imagens. Se a "história oficial" construiu a narrativa pelo olhar de um grupo social e colocou os indígenas apenas no lugar temporal do passado, a exposição Seaking to Memory reverteu essa ordem com nomes e rostos que emergem da história como atores sociais atuantes, através da tarefa coletiva de identificação e (re)conhecimento. A possibilidade de inserir nomes, setas e outras informações pelo público indígena sobre as fotografias é a marca de materialidade sobre outro tipo de leitura (ROCA, 2019).

A segunda exposição "Inquiry" possui uma história específica que culminou nesse projeto. Por causa da descoberta de petróleo no Alasca em 1968, 30 companhias estadunidenses e canadenses, que compunham a Canadian Arctic Gas Pipelines Ltd., apresentaram uma proposta ao governo para construir um oleoduto do Alasca até Chicago, aproximadamente

6.300km (ROCA, 2019). A construção do oleoduto iria atravessar os territórios ancestrais dos grupos indígenas Dene e Inuvialuit (Ibidem, 2019), ao mesmo tempo os Dene e Inuvialuit encontravam-se em litígio com o governo federal para que as autoridades demarcassem suas terras (ROCA, 2019).

Em março de 1974 o governo canadense pela representação de Thomas Berger, juiz da Suprema Corte, iniciou uma consulta popular que analisasse o impacto social, econômico e ambiental das regiões, a consulta foi chamada de Berger Inquiry e não foi apenas um referendo de contra ou a favor, mas a intenção era analisar impactos e elaborar recomendações para a construção (ROCA, 2019). O diferencial foi que ao invés da decisão ser tomada apenas por geólogos, botânicos, biólogos, antropólogos, sociólogos e empresários, a consulta incluiu as comunidades indígenas.

Foram mais de 900 pessoas que prestaram depoimento em 30 comunidades. Foram 3 anos de pesquisa até decidirem adiar por 10 anos a decisão de construir o oleoduto por causa dos efeitos sociais negativos nas comunidades indígenas e do impacto ambiental. Algumas lideranças indígenas consideraram a construção do oleoduto no tocante do respeito de suas terras, desde que fossem construídos com diferentes rotas e outros parâmetros industriais, porém não chegaram a uma solução de como deveria ser construído. A consulta popular contribuiu com uma aceleração da politização das comunidades envolvidas (ROCA, 2019).

Enquanto a Berger Inquiry estava em marcha a antropóloga canadense Drew Ann Wake viajou ao Ártico como documentalista freelance para a Canadian Broadcasting Corporation (CBC) e entrevistou às pessoas que faziam parte da consulta, transmitindo essas entrevistas pelo rádio a nível nacional (ROCA, 2019). Em 2008, Drew Ann redescobriu as fitas daquelas entrevistas que estavam em sua casa, aproximadamente 150 horas de gravações. Então, ela decidiu voltar para as comunidades do Norte e mostrar as gravações das vozes dos avós e bisavós das novas gerações (Ibidem, 2019). Drew Ann foi acompanhada da fotógrafa Linda MacCannell.

As duas organizaram reuniões nas escolas comunitárias com a atividade de mostrar as fotografias históricas da Berger Inquiry aos residentes e ouvir sobre suas memórias. Também fazia parte da atividade os alunos das escolas secundárias fotografar e entrevistar seus avós. A fotógrafa MAcCannell aproveitou os momentos de realização das atividades para fotografar os elders (anciões) e lideranças da comunidade (ROCA, 2019). Dessa atividade, saiu a iniciativa das próprias comunidades tomarem conta do processo que culminou na organização da exposição “Inquiry”, na qual reuniu memórias dos participantes da Berger Inquiry. Em 2013 o

título da exposição mudou e passou a se chamar “Trovões nas nossas vozes” (Ibidem, 2019). Conta-nos Roca (2019, p. 130):

Em termos materiais, a mostra é composta por: a) um tipi feito com peles de alce; b) um móvel feito com armações para esticar as peles dos castores, que contém as fotografias históricas dos ‘anciões’ entrevistados na Berger Inquiry; c) fotografias em tamanho natural dos atuais ‘anciões’ e lideranças; d) um documentário curto, realizado pelos estudantes indígenas, com as histórias das lideranças atuais, e e) monitores de vídeo com jogos interativos. No entanto, a exposição Inquiry não tem um formato definitivo. Pelo contrário, sua montagem vai se adaptando a diferentes espaços.

Outro exemplo de processo de colaboração já citado na introdução e que nos ajudará a sintetizar as ideias apresentadas nessa dissertação ocorreu em 2005, com a Prof^a Dr^a Fabíola Silva da USP e os Asurini do Xingu da T.I. Koatieno.

Uma das atividades do projeto envolveu um trabalho de curadoria participativa da coleção de objetos Asurini, pertencente à Prof^a Dr^a Regina Polo Müller. Foram dez dias que os indígenas trabalharam na curadoria da exposição, trocaram informações acerca das matérias-primas, das técnicas de produção, de seus usos e significados, e, em alguns casos, identificaram as pessoas que haviam produzido determinadas objetos. A participação dos Asurini deixou evidente que “somente eles poderiam fazer que os objetos contassem as suas próprias histórias” (SILVA, 2016, p. 73), há exemplos de experiências de curadoria colaborativa entre populações indígenas e objetos de coleções particulares ou museus que evidenciam a vida que os objetos ganham a partir de memórias lembradas e revividas histórias, mitos, acontecimentos, pessoas, canções, ritos, etc. por esses povos (Ibidem, 2016).

Parte do título do artigo de Silva (2016), “*Leva para o museu e guarda*”, indica a compreensão de museus para os Asurini. Ela conta (2016) que os indígenas escolhiam quais os objetos que os antropólogos poderiam levar da aldeia para serem guardados no caso o MAE-USP. Por exemplo, a Weiwei, uma das velhas ceramistas, pediu para Silva guardar o seu cesto arakuryna, também isso ocorreu numa expedição que Silva e os Asurini fizeram na terra indígena Koatinemo, na ocasião algumas vasilhas cerâmicas foram doadas ao museu, enquanto outras ficaram com eles.

Dos objetos que foram para o MAE-USP, a justificativa se baseava na ideia de que na instituição ficariam salvos de quebrar, e são objetos de grande perfeição pouco ou não mais vistos na aldeia, além de bem guardados o museu poderia preservar as histórias e acontecimentos impregnados e materializados. Outras vasilhas ficaram na escola indígena e casa dos Asurini, pois elas significavam um resgate do passado e as futuras gerações poderiam

aprender a fazer igual. Os museus para os indígenas podem ser inseridos nas redes de transmissão de saberes e produção da memória, também significam um lugar potencial de autorrepresentação e afirmação de identidade. Silva (2016) aponta alguns exemplos dos significados de objetos para os indígenas, vejamos:

- “os objetos são a materialização de relações sociais” (SILVA, 2016, p. 74). Eles têm agência e atuam na vida das pessoas através de emoções e ações, e podem ser vivificados e se manifestarem em diferentes situações, pois trazem em si subjetividades (Ibidem, 2016).

- “os objetos são o resultado concreto dos processos de aprendizagem e transmissão de conhecimentos entre diferentes pessoas e gerações” (SILVA, 2016, p. 74). Portanto, eles fazem parte das atividades cotidianas e/ou rituais e também exercem função “nas dinâmicas de continuidade e transformação cultural (Ibidem, 2016, p. 74).

- “os objetos fazem lembrar pessoas, histórias e acontecimentos e, por isso, fazem parte dos processos de construção da memória” (SILVA, 2016, p. 74).

- “os objetos são fundamentais nos processos de construção da identidade e alteridade, pois fazem parte da dinâmica das relações das pessoas com os outros” (SILVA, 2016, p. 74).

Quanto aos objetos etnográficos serem salvaguardados em museus, o que fazer para que não restem estáticos nas reservas técnicas? Para Lux Vital em depoimento a Prof^a Fabíola Andréa Silva (2011) é preciso haver uma interface entre museus, pesquisadores e populações indígenas. A participação indígena é fundamental na contribuição dos estudos de coleções etnográficas, e o encontro museus e indígenas deve acontecer em todas as etapas do processo curatorial, o que Cury (2017a) nos atenta sobre a participação-colaborativa.

Os objetos museológicos podem ser compreendidos em sua relação com contextos sociais específicos, ou seja, reconhece sua historicidade, a materialidade do objeto não é mais a única que fala por ele. Isso se torna evidente por meio dos debates acerca das escolhas das memórias a se conservarem nos espaços museológicos. Para além de olhar o objeto em si, grupos que tiveram sua memória musealizada no passado sem suas participações iniciam reivindicações não só nos objetos, mas em suas significações.

A indigenização, por fim, é também interesse dos estudos de recepção de público. Para a recepção o público do museu é ativo e tem um papel de escritor, sendo assim, por meio dos processos colaborativos uma parcela do público indígena do MAE-USP – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena - pode escrever suas próprias histórias e atuar de forma protagonista dentro do museu. Escolheram a exposição como trabalho a ser realizado com o MAE-USP, pois tem

elas o potencial de comunicação e cumprem o papel que os três grupos indígenas tinham: de divulgar suas culturas para um grande público.

Exposições são produtos comunicacionais, são os principais instrumentos de comunicação entre museu e público. Exposições são dispositivos complexos que destacam a comunicação cultural, distribuem coisas que podem ser heterogêneas, colocadas num espaço acessível às pessoas. De forma simples, as exposições são elaboradas, pois atendem a ideias e intenções (DAVALLON, 2010). A exposição é a parte mais visível do museu, é aquela que se coloca mais a frente do processo museológico e da relação sujeito e patrimônio. As exposições, para os estudos de recepção, se caracterizam como “lugares metodológicos”, pois são espaços de estudo de diversificadas áreas.

Exposições são discursos que possuem produtos comunicacionais, como os objetos em exibição, os textos de apresentação e os explicativos, as imagens complementares, as legendas das peças, a ficha técnica, o aparato de segurança das peças e do público, o mobiliário, o edifício, os agentes envolvidos e as instituições parceiras, etc. (CONDURU, 2006).

Museus apresentam as exposições em sequência lógica, portanto, não é um discurso neutro (ROQUE, 2010). Exposições são resultados sucessivos de exercícios de seleção e síntese, aplicados sobre o objeto ou sobre a informação que lhe são associadas, e pode revelar a faceta parcial ou fragmentada do grupo que a organizou. Para Lima (2016) as exposições podem revelar o lugar social do museu, ou seja, o propósito, a ciência exercida e aplicada, interdisciplinaridade, integração da equipe, conflitos e certa postura político-ideológica.

Susilene Elias de Melo ao iniciar o educativo no módulo Kaingang da exposição *“Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”* dizia: “Olhem! A exposição é falante” (SILVA, CARNEIRO, 2021 p. 176). Por um lado, esta frase indica que estamos diante de uma exposição autonarrativa indígena, por outro lado, se configura mais uma visão museológica indígena sobre exposições. Com esta frase, encerramos nossas reflexões acerca dos conceitos que envolvem uma exposição. Finalizamos com a visão indígena.

Construir narrativas históricas que dêem novas epistemologias que superem visões hegemônicas que serviram a lógica colonialista foi o mote dessa dissertação. Presente como cenário desse estudo de recepção, concluo esta reflexão na esperança que os museus caminhem para renovações no campo museológico, das quais nos orientem às novas narrativas que optem pela construção de uma sociedade que respeite a pluralidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁVILA MELÉNDEZ, Norma Angélica. Ética y Reflexividad: Experiencias Museológicas Comunitarias en México. **Icofom Study Series**, 43b, p. 25-36, 2015.

_____, Norma Angélica; PADILLA Gómez, Federico; JUÁREZ Espíndola, Alberto. **Conservación reflexiva**: a través de la palabra del outro. 8avo. Foro Académico ENCRYM – INAH 2015.

AFONSO, Lidiane Damaceno Cotui, *et al.* Museu Akãm Orãm Krenak – Terra Indígena Vanuíre. In: CURY, Marília Xavier (org). **Museus etnográficos e indígenas**: aprofundando questões, reformulando ações. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuíre, 2020.

ALMEIDA, Adriana Mortara. A observação de visitantes em museus: sobre ratos e seres humanos. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 1, n. 2, p. 10-29, jul.-dez. 2012.

AMARANTE, Cristiane Eugênia da Silva. A participação em museus: contribuição da recepção para a musealização da arqueológica marítima. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. IV, n. 7, p. 245-256, out./nov. 2015.

BABOSA, Pajé et al. O sagrado no museu. In: CURY, Marília Xavier (org). **Museus etnográficos e indígenas**: aprofundando questões, reformulando ações. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuíre, 2020.

BRULON, Bruno. Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbyněk Z. Stránský e a Escola de Brno. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. São Paulo, N. Sér. v. 25, n. 1, p. 403-425, jan.-abril 2017.

BRUNO, Maria Cristina O. (Coord.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**: textos e contextos de uma trajetória profissional São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. v. 1, parte 2.

CAMILO, Jazone de et al. Museu Terena em discussão – Aldeia Ekeruá. In: CURY, Marília Xavier (org). **Museus etnográficos e indígenas**: aprofundando questões, reformulando ações. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuíre, 2020.

CAMPOS, José da Silva Barbosa de (Zeca) et al. Gestão de coleções – A visão dos indígenas. In: CURY, Marília Xavier (org). **Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações.** São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuúre, 2020.

CARVALHO, A. Decifrando Conceitos em Museologia: Entrevista com Mário Caneva Moutinho. **Museologia & Interdisciplinaridade**, 2015, p. 252 – 269.

CARVALHO, Josué. As memórias e os lugares: território, identidade étnico-cultural e museus indígenas. In: CURY, Marília Xavier (org). **Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações.** São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuúre, 2020.

CÉRAVOLO, Suely Morais. Delineamentos para uma teoria da Museologia. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 12, p. 237-268, 2004.

CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIOS (Cimi). **Relatório – violência contra os povos indígenas no Brasil – dados de 2019.** (Coord.) Lucia Helena Rangel, 2019.

CONDURU, Roberto. Exposições como discurso. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos. **Discutindo exposições: conceito, construção e avaliação.** Rio de Janeiro, MAST, 2006, p. 61-68.

CURY, Marília Xavier. **Exposição – concepção, montagem e avaliação.** São Paulo: Annablume, 2005a.

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

CURY, Marília Xavier. Museologia, novas tendências. GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia de N. M. (org.). **Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas.** Museu de Astronomia e Ciências Afins. MAST: Rio de Janeiro, p. 27-41, 2009.

CURY, Marília Xavier. Museologia, Comunicação Museológica e Narrativa indígena: a Experiência do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuúre. **Revista do Programa de Pós –**

Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, São Paulo, v. 1, nº 1, p. 49-76, jan./jul., 2012.

CURY, Marília Xavier. Educação em museus: panorama, dilemas e algumas ponderações. **Revista Ensino em Re – Vista**, Uberlândia, v. 20, n. 1, p. 13-28, jan./jun., 2013.

CURY, Marília Xavier. Museologia - marcos referenciais. **Cadernos do CEOM**, Chapecó, v. 18, n. 21, p. 45-74, 2014.

CURY, Marília Xavier. A pesquisa acadêmica de recepção de público em Museus no Brasil: estudo preliminar. **Anais do XVI Encontro Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Ciência da Informação**, p. 1-20, 2015. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/enancib2015/enancib2015/paper/viewFile/2662/1200>

CURY, Marília Xavier. Circuitos museais para a visitação crítica: descolonização e protagonismo indígena. **Revista Iberoamericana de Turismo**, v. 7, p. 87-113, 2017a.

CURY, Marília Xavier. Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão. **Cadernos CIMEAC**, Uberaba, v. 7, n. 1, p. 184-211, 2017b.

CURY, Marília Xavier. La museología y lo sagrado – la resacralización del museo. **Museology and the sacred – materials for discussion**. Editor François Mairesse, ICOFOM, 2018, p. 60-64.

CURY, Marília Xavier. The sacred in museums, the museology of the sacred — the spirituality of indigenous people. **ICOFOM Study Series**, 2019a.

CURY, Marília Xavier. Museu e exposição: o exercício comunicacional da colaboração e da descolonização com indígenas. In: (Orgs) GALÚCIO, Ana Vilacy; PRUDENTE, Ana Lúcia. **Museu Goeldi: 150 anos de ciência na Amazônia**. (Org.) Ana Vilacy Galúcio; Ana Lúcia Prudente. Belém: Museu Paulista Emílio Goeldi, 2019b.

CURY, Marília Xavier. Metamuseologia: Reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, n. 17, p. 129–146, 2020a.

CURY, Marília Xavier. Política de gestão de coleções: museu universitário, curadoria indígena e processo colaborativo. **Revista CPC**, v.15, (30esp), 2020b, p. 165-191. <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/172076/169206>.

CURY, Marília Xavier. Repatriamento e remanescentes humanos musealia, musealidade e musealização de objetos indígenas. **Em Questão**, v. 26, p. 14-42, Edição Especial Dossiê Patrimônio e Culturas Tradicionais, 2020c. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/106438/58483>.

CURY, Marília Xavier. As coleções Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena - Percurso documental, requalificação e colaboração. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, Nova Série, vol. 29, 2021a, p. 1-39.

CURY, Marília Xavier. **Roteiro de observação para visita e análise de museus e exposições**. São Paulo: MAE-USP, 2021b.

DUARTE, Alice. Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 6, n. 2, p. 99-117, 2013.

DAVALLON, Jean. Comunicação e sociedade: pensar a concepção da exposição. In: BENCHETRIT, Sarah F.; BEZERRA, Rafael Z.; MAGALHÃES, Aline M. (Org.) **Museu e comunicação: exposição como objeto de estudo**. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2010, p. 17-34.

FABIAN, J. O outro revisitado: considerações críticas. In: OLIVEIRA, J. P.; SANTOS, R. C. M. (org.). **De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal**. João Pessoa: UFPB, 2019. p. 29-50.

FARIA, Margarida Lima de. **Educação – museus – educação**. Instituto de Inovação Educacional. Projeto Museus e Educação: jul., 2000.

GOMES, Alexandre O.; Oliveira, Ana Amélia R. de. A construção social da memória e o processo de ressignificação dos objetos no espaço museológico. **Revista Museologia e Patrimônio**, Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, jul/dez de 2010.

GOMES, Alexandre O. Por uma antropologia dos museus indígenas: práticas de colecionismo, categorias nativas e regimes de memória. **29ª Reunião Brasileira de Antropologia**. Natal-RN, 3 a 6 de agosto de 2014.

IAIATI, Ronaldo et al. Museu em discussão: Dois povos, uma luta – T.I. Icatu. Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações. In: CURY, Marília Xavier (org.) **Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações**. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuáre, 2020.

IAIATI, Ronaldo; CAMILO, Jazone de; MARCOLINO, Claudino. Direitos indígenas – as pautas comunitárias indígenas. In: CURY, Marília Xavier (org). **Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações**. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuúre, 2020.

KRENAK, Ailton. Pensando com a cabeça na Terra. **VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia**, Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 16 a 19 de maio de 2017.

KRENAK, Ailton. O amanhã não está a venda. **Companhia Das Letras**, São Paulo, 2020.

KRENAK, Lidiane D. Museu Akãm Orãm Krenak - História, informação, exposição e atividade. **Dossiê O Protagonismo Indígena e Museu: abordagens e metodologias**. Revista Museologia & Interdisciplinaridade. UnB-Brasília, v. 10, nº 19, jan/jul, 2021.

LIMA, Leilane Patrícia de. Algumas considerações sobre as ideias prévias dos alunos em relação à temática arqueológica e indígena: um estudo de caso em Londrina – PR. **Revista de Arqueologia Pública**, Campinas, v. 6, n. 1[6], p. 17-29, 2012.

LIMA, Leilane Patricia de. A Arqueologia e o patrimônio arqueológico indígena em exposições museais no centro-oeste de São Paulo e norte do Paraná: questões preliminares. In: CURY, M. X. (Org.). **Direitos indígenas no museu - novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervo em discussão**. São Paulo: SEC: ACAM Portinari: MAE-USP, 2016. p. 115-127.

LIMA, Leilane Patrícia de. A comunicação em museus e a temática indígena em exposições: questões gerais e desafios atuais. In: **Museu etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações/ Org. CURY, Marília Xavier**. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuúre, 2020.

MACHADO, Tatiana Gentil. **Projeto expográfico interativo: da adoção do dispositivo à construção do campo da interatividade**. 2015, p. 252. Tese (Doutorado em Projeto, espaço e cultura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Tiago et al. Guarani Nhandewa: museu das lembranças e dos sentimentos – Aldeia Nimuendaju. In: CURY, Marília Xavier (org). **Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações**. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuúre, 2020.

OLIVEIRA, Thiago. A ótica Guarani Nhandewa sobre o papel e significado dos Museus Etnográficos no século XXI. Dossiê O Protagonismo Indígena e Museu: abordagens e metodologias. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, UnB-Brasília, v. 10, nº 19, jan/jul, 2021.

PACHECO DE OLIVEIRA, João; SANTOS, Rita de Cássia M. Introdução. In: (Orgs) PACHECO DE OLIVEIRA, João; SANTOS, Rita de Cássia M. **De acervos coloniais aos museus indígenas : formas de protagonismo e de construção da ilusão museal/** João Pacheco de Oliveira, Rita de Cássia Melo Santos (organização). – João Pessoa: Editora da UFPB, 2019a, p. 7-25.

PACHECO, João; SANTOS, Rita de Cássia Melo dos. Descolonizando a ilusão museal - etnografia de uma proposta expositiva. In: (Orgs) PACHECO DE OLIVEIRA, João; SANTOS, Rita de Cássia M. **De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal/** João Pacheco de Oliveira, Rita de Cássia Melo Santos (organização). – João Pessoa: Editora da UFPB, 2019b, p. 397-434.

PEREIRA, Dirce; MELO, Susilene. Ética – remanescentes humanos em museus. In: CURY, Marília Xavier (org). **Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações.** São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuúre, 2020.

PEREIRA, Dirce; MELO, Susilene; MARCOLINO, Itauany. Museu Worikg – Kaingang, T.I. Vanuúre. In: CURY, Marília Xavier (org). **Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações.** São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo: Museu Índia Vanuúre, 2020.

PEREIRA, Dirce; MELO, Susilene. Museu Worikg e as mulheres Kaingang. Dossiê O Protagonismo Indígena e Museu: abordagens e metodologias. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, UnB-Brasília, v. 10, nº 19, jan/jul, 2021.

PREZIOSI, Donald. Collecting/Museums. In: Edited by NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard. *Critical terms of art history*. University of Chicago Press, 1ªed., 1996.

PRICE, Sally. Higienização da cultura poder e produção de exposições museológicas. In LIMA FILHO, Manual; ABREU, Regina; ATHIAS, Renato (Org.). **Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas.** Recife: UFPE: ABA, p. 273-283, 2016.

RECA, María Marta. El museo dialógico “en acción”. Análisis de las representaciones sociales de los visitantes en relación a la exhibición de restos humanos en el Museo de La Plata. In: BIALOGORSKI, Mirta; RECA, María Marta. **Museos y visitantes: ensayos sobre**

estudios de público en Argentina. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: ICOM Argentina, p. 37-68, 2017.

RECA, María Marta; CANZANI, Ana Inés; LUZ DOMÍNGUEZ, María Cecilia. Colecciones etnográficas y sus potencialidades educativas: una experiência de activación patrimonial. **Midas**, n. 10, p. 1-17, 2019.

ROCA, Andrea. Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 123-156, Abril, 2015a.

ROCA, Andrea. Museus indígenas na costa do noroeste do Canadá e nos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. **Revista de Antropologia**, UFRJ, 22 de dezembro de 2015b.

ROCA, Andrea. O retorno dos protagonistas dos museus. In: **Anais do 3º Simpósio Internacional de Pesquisa em Museologia**: o futuro dos museus e os museus do futuro. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019.

ROQUE, Maria Isabel R. Comunicação no museu. In: BENCHETRIT, Sarah F.; BEZERRA, Rafael Z.; MAGALHÃES, Aline M. (Org.) **Museu e comunicação**: exposição como objeto de estudo. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2010, p. 47-68.

RUSSI, Adriana; ABREU, Regina. “Museologia colaborativa”: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 17-46, jan./abr. 2019.

SANTANA, Cristiane Batista. **De(legando) o futuro: mediações e educomunicação nas relações entre museus e públicos**. 2016, p. 213. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SCHMILCHUK, Graciela. Públicos de museos, agentes de consumo y sujetos de experiência. **Alteridades**, n. 44, p. 23-40, 2012.

SHANNON, Jennifer. Artifacts of Collaboration at the National Museum of the American Indian. New Proposals: **Journal of Marxism and Interdisciplinary Inquiry**, v. 7, n. 2, p. 37-55, march, 2015.

SILVA, Fabíola Andréa. Xikrin – uma coleção etnográfica. (Org.) SILVA, Fabíola A.; GORDON, Cesar. Universidade de São Paulo. São Paulo: Edusp, 2011.

SILVA, Fabíola Andréa. Arqueologia colaborativa com os Asurini do Xingu: Um relato sobre a pesquisa no igarapé Piranhaquara, T.I. Koatinemo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, p. 143-172, 2015.

SILVA, Fabíola Andréa. “Leva para o museu e guarda”. Uma reflexão sobre a relação entre museus e povos indígenas. In: CURY, Marília Xavier. (Org.). **Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate**. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, p. 71-79, 2016.

SILVA, Maurícia André; CARNEIRO, Carla Gilbertoni. Escuta das narrativas indígenas na exposição colaborativa do MAE-USP: desafios para o desenvolvimento de ações educativas eticamente responsáveis e engajadas nos museus. **Dossiê Protagonismo indígena e museu: abordagens e metodologias / Dossiê Museus, Museologia e Literatura: representações de mundo e técnicas narrativas**. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 10, n. 19, jan/jul 2021.

VEIGA, Ana Cecília Rocha. A Nova Museologia e a Interdisciplinaridade. **Anais do Sebramus**, Belo Horizonte: UFMG, p. 26-33, 2014.

VERÓN, E.; LEVASSEUR, M. **Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2. Perspectivismo. In: *Metafísicas canibais – elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, N-1 Edições, 2015, 33-54.

VIEIRA NETO, J., PEREIRA, E. Povos indígenas no Brasil, museus e memória: questões emergentes. In: **Revista do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc**, n. 5, setembro de 2017.

ZAVALA, Lauro. **Antimanual del museólogo**. Hacia una museologia de la vida cotidiana. México, UAM: INHAH: Conaculta, 2013.