

## Museologia, Comunicação Museológica e Narrativa Indígena: a Experiência do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre<sup>1</sup>

Marília Xavier Cury  
Universidade de São Paulo

**RESUMO:** O presente artigo apresenta a participação de um grupo Kaingang em processo expográfico no Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre. Discutimos como a Museologia pode se apropriar de situações culturais que envolvem a musealização como processo dinâmico e interativo e o museu como fenômeno em construção. O caso apresentado tem como objetivo reafirmar a ideia de patrimônio e musealização como conceitos que se constroem contemporaneamente na esfera coletiva, o que equivale a dizer que as distâncias semânticas entre os contextos da vida coletiva e museu devem ser enfrentadas e incorporadas ao processo de discussão sobre eficácia comunicacional e política de formação de coleções.

**PALAVRAS-CHAVE:** Exposição antropológica. Exposição indígena. Narrativa expositiva. Kaingang. Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre.

**ABSTRACT:** This paper presents participation of a group in the process expography Kaingang in the History and Educational Índia Vanuíre. We discuss how to Museology can take ownership of cultural involving musealization as dynamic and interactive process as phenomenon and the museum under construction. This case report aims to reaffirm the idea of heritage and musealization as concepts that are built simultaneously in the collective sphere, which is to say that the distances between the semantic contexts of collective life and the museum must be addressed and incorporated into the process of discussion effective communication and training policy collections.

**KEYWORDS:** Anthropological exhibition. Indigenous exhibition. Narrative of exhibition. Kaingang. Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre.

### Introdução

Não há mais espaço para pensar a sociedade como algo harmonioso, porque a diversidade e diferenças existem, assim como as divergências e os conflitos. A diversidade e a diferença estão em todas as partes, mas nem sempre são percebidas e/ou valorizadas. A globalização investe na (suposta) apreensão do diferente, tornando-o apaziguado e integrado a um lugar comum, e na

---

<sup>1</sup> As ideias aqui expostas são resumida e parcialmente publicadas em CECA Proceedings 2011, Zagreb, Croácia, com o título Education and the Cooperative Method at Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre.



transnacionalização cultural, como se houvesse uma linha invisível que une todas as culturas por meio dos intercâmbios, sempre nutridos pela sedução ou pelo atraente. A globalização simula – considerando a circulação de ideias e pessoas – um acesso fácil a versões simples do diverso e do múltiplo. Segundo Nestor García Canclini (1999), a equalização elimina o discordante ao simular uma homogeneidade ou ao impor uma subordinação mascarada, como aquela entre países “centrais” e “periféricos”, relação artificial, hierárquica, autoritária. A equalização, ainda, elimina as sutilezas e cria uma “atmosfera” tranquilizadora, minimizando pontos de resistências e o compromisso com o(s) outro(s) diferente(s) – e ele(s) existe(m). A equalização é simulação de estar com o(s) outro(s) construindo uma reconciliação (Garcia Canclini, 1999: [2]). As hegemonias dominantes operam motivadas por uma lógica de manutenção desta situação de controle favorável a elas. Os museus contemporâneos fazem, em grande medida, parte disto e, ao mesmo tempo, vivem num processo de transição entre dois paradigmas: o tradicional – o da manutenção, por meio de certos mecanismos – e o emergente – o do diverso, por meio político. Lauro Zavala ([2003]) afirma que essa mudança na Museologia e, conseqüentemente, nos museus decorre das transformações que ocorrem nas ciências sociais há 30 anos. Para ele os museus vivem hoje uma transição entre esses dois modelos. Resumida e parcialmente, o modelo tradicional funda-se na autoridade do museu e, obviamente, de seus especialistas. A experiência de visitação   fortemente definida pela transmissão de conhecimento produzido pelo museu e obtenção de conteúdos pelo público. O público, qualquer categoria,   inserido no museu, uma vez que há uma adequa o de linguagem como, muitas vezes citada, “facilitadora” da transmissão de mensagens.

Neste modelo o ensino formal pode ter clara vincula o com os objetivos e metas da institui o museu pelo apelo conteudístico e didatismo. Por outro lado, esse modelo propicia a oes de acessibilidade de alcance limitado, porque não inclui necessariamente, pois introduz o excluído no museu. O modelo emergente não



abre mão da autoridade da instituição e de sua equipe, mas a recoloca para outra finalidade educacional. As condições de produção do museu são conhecidas e debatidas – a filosofia sobre o ato de preservar, a política de musealização, objetivos, os critérios de atuação etc., a circunstância que configuram a instituição museu enfim –, dando espaço à participação efetiva nos processos de musealização e patrimonialização, à valorização da subjetividade e às relações intersubjetivas no espaço do museu. Nessa perspectiva, o público é ativo (proativo ao invés de reativo) e agente no processo de musealização porque faz parte dele. Por outro lado, a experiência cultural vivenciada no museu é ritualística, sensorial, afetiva, emocional, física e fractal. O caráter educacional do museu passa a ser autônomo, pois desvinculado de estratégias fixas e normativas e estrutura programática, como aquela que cabe ao ensino formal ou disciplinar ou ao museu tradicional. O comunicador e o educador de museu são autoridades relevantes que emergem a partir dessa nova concepção que se engendra. Cabe a eles uma ação articuladora entre o conceito de patrimônio e iniciativas de patrimonialização, colecionamento, construção de memórias e identidades por meio de processos comunicacionais que problematizem o museu e o façam ganhar sentido social.

A comunicação (a museológica, inclusive) já nos convenceu de, pelo menos, quatro coisas: (1) que há a pluralidade e a fragmentação e que a polissemia é inerente ao processo de recepção, (2) a diferença é um valor, (3) a identidade é construção relacional, ou seja, precisamos do diferente para construí-la e (4) que o exercício democrático revela os conflitos e disputas, os jogos de poder e as negociações e as contradições sociais.

O museu deve sempre considerar as diferenças de perspectivas e circunstâncias e as parcialidades próprias das contextualidades, de um lado. De outro, deve entender e difundir a idéia de que faz interpretações da mesma forma que os diferentes públicos que visitam (ou não) a instituição. A validação em museus é polemizada, porque seu discurso é construção de conjeturas, e valem as



indagações: quais são elas e como são construídas. Devemos investir na diversidade e nas diferenças, porque promovem a criatividade, a inovação, a audácia, o diálogo, a negociação. Ainda, fazem aflorar as contradições, os conflitos e jogos de interesse e poder presentes na nossa sociedade e que estão incorporados no patrimônio cultural musealizado e naquele musealizável.

Há uma globalização, não podemos negar, mas há um lugar vago, um lugar em processo de construção que o museu deve ocupar como espaço de sociabilidade, cultura, educação e de participação. O caso que apresentamos é uma possibilidade para discussão de como os processos museológicos podem ser engendrados em contextos locais e em respeito a outras estéticas, memórias coletivas e visões de mundo.

### **Uma cidade, um museu, uma exposição**

Tupã é uma cidade planejada por João Ribeiro do Val, Eurípedes Soares da Rocha e Luiz de Souza Leão, empreendedores da “Empresa de Melhoramentos da Alta Paulista”. Compraram terras que foram loteadas a partir do traçado urbano desenhado em 1929, com ruas e avenidas com etnônimos indígenas brasileiros. A infra-estrutura foi instalada de acordo com o planejamento. Luiz de Souza concluiu a implantação do projeto de cidade com a inauguração do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre.

O Museu foi criado e inaugurado em 1967 com a presença de Vinício Stein Campos (1908 – 1990), então Diretor da Divisão de Museus do Estado de São Paulo. Os denominados Museus Históricos e Pedagógicos constituíram uma rede paulista que visava a, segundo Stein Campos, “preservar a história da cidade e do patrono [do museu]” (*apud* Misan, 2008: 176). Foram implantados entre 1950 e 1970. A rede era composta por 79 museus, sendo 53 instalados em diversos municípios. Inicialmente faziam parte do Serviço de Museus Históricos da Secretaria de



Educação do Estado de São Paulo. Posteriormente, em 1968, integraram o DEMA – Departamento de Museus e Arquivos da SEC – Secretaria de Estado da Cultura.



Foto 1 – Cerimônia de inauguração do Museu Índia Vanuíre, 1968. Da esquerda para a direita: Mitsue Maeda, Nereide Teresinha Celli de Mendonça, João Geraldo Iori, Oscar Elias Bueno, Luiz de Souza Leão, Sergio Cunha, Nair Ghedini, Ronaldo Goy, Vinicio Stein Campos. Foto: Acervo do Museu Índia Vanuíre.

Em 1980 o Museu Índia Vanuíre recebeu um prédio próprio edificado em terreno, ambos doações de Luiz de Souza Leão ao município. Ele mesmo definiu as linhas do acervo: histórico municipal e etnográfico. A escolha dos nomes da cidade e das ruas e avenidas e o recorte etnográfico para o Museu têm a mesma intenção, homenagear os índios brasileiros.

Em 1998 a rede de museus históricos e pedagógicos se dissolve, pois essas instituições são municipalizadas, à exceção de alguns como o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre em Tupã.

O Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre<sup>2</sup>, em vias de modernização, teve como uma de suas estratégias de planejamento a concepção e a abertura de uma exposição de longa duração em 2010<sup>3</sup>. Tupã situa-se no centro-oeste do estado de

<sup>2</sup> Museu vinculado à UPPM – Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da SEC – Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. É administrado pela ACAM Portinari – Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari, organização social de cultura com sede em Brodowski, São Paulo, sob direção de Angélica Fabbri e Luís Antônio Bergamo.

<sup>3</sup> Sob concepção e coordenação de Marília Xavier Cury.



São Paulo, na chamada Alta Paulista, região ocupada a partir do início do século XX, com a apropriação de território onde viviam índios Kaingang. As primeiras notícias sobre os Kaingang na região datam de 1773. O primeiro contato aconteceu em 1810. O processo de colonização foi iniciado no final do século XIX. Até então, o oeste do estado de São Paulo era um “sertão desconhecido habitado por índios”. A Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, 1904, atravessou a região no sentido do Mato Grosso, para aproximá-lo do litoral. A cafeicultura viu no lugar as condições ideais para sua expansão. Para tanto, foram auspiciadas pelo Estado expedições aos rios Aguapeí e do Peixe, 1905 e 1907, ações do CGG – Comissão Geográfica e Geológica, para conhecimento da região. Os Kaingang resistiram à ocupação do território onde viviam há 3.000 mil anos, de acordo com pesquisas arqueológicas. Mas, renderam-se pelo esgotamento imposto, sobretudo, pelas doenças contagiosas para as quais não tinham defesas. O ano de 1912 foi considerado, pelo SPI – Serviço de Proteção aos Índios, o marco da “pacificação”. Os Kaingang sobreviventes foram alocados em dois Postos Indígenas, hoje TI – Terras Indígenas Icatu e Vanuíre. A Aldeia Indígena Vanuíre é próxima 20 km de Tupã, município instalado em terras que outrora fizeram parte do território de “perambulação”<sup>4</sup> kaingang.



Mapa 1 - Província de São Paulo, 1884.

---

<sup>4</sup> Área na qual circulavam para a obtenção de alimentos, cf. Robson A. Rodrigues.





Mapa 2 - Distribuição dos índios no Brasil meridional. Von Ihering, 1907.

Como pressuposto do processo, a nova exposição de longa duração deveria dar conta do acervo do Museu, problematizando-o, ao mesmo tempo em que deveria sustentar uma expografia atualizada, em face do “estado da arte” do design de exposições contemporâneas no Brasil. Desta forma, e considerando as condições museográficas, chegamos à seguinte estrutura conceitual por módulos e setores: (I) processo histórico – (1) história de Tupã e (2) TI Vanuíre; (II) mostras do acervo do Museu – (3) Índios no Brasil, (4) Representações no acervo indígena (plumária, tecido e cestaria)<sup>5</sup>. A exposição, aberta à visitação em outubro de 2010, intitula-se Tupã Plural, pela formação intercultural a partir da chegada de

<sup>5</sup> O desenvolvimento destes setores só foi possível graças a participação da etnóloga Sonia Ferraro Dorta, profunda conhecedora de coleções etnográficas indígenas brasileiras.



imigrantes espanhóis, letos, japoneses, portugueses, italianos, árabes ao território, além, óbvio, dos Kaingang e dos Krenak, parcela do povo que escolheu a Aldeia Vanuíre para morar, como veremos. A exposição é iniciada por “Creio em Tupan”, expressão de Luiz de Souza Leão que representa a sua crença na permanência da cidade em oposição a outros núcleos que se formavam à época junto à linha do trem. O circuito expositivo segue para o setor Aldeia Indígena Vanuíre, Índios no Brasil, Representação Plumária no Acervo Indígena e Representação Tecida e Cesteira no Acervo Indígena<sup>6</sup>. A articulação discursiva é a seguinte: uma cidade foi criada em uma região já habitada por índios Kaingang (e outros), estes resistiram e lutaram pelo seu território. Vencidos pela violência, doenças e mortes, os remanescentes em número reduzido foram aldeados, ou seja, ficaram restritos a pequenas e limitadas partes daquilo que antes fora seu rico e amplo território simbólico, de sociabilidade e sobrevivência. A TI Vanuíre é um dos aldeamentos, originalmente chamada de Posto Indígena Pirã administrado pelo SPI. O processo, simplificado como "pacificação", teve uma heroína, a pacificadora Vanuíre, de fato Kaingang já integrada à cultura ocidental chamada pelo SPI para atuar como tradutora e agente das táticas do Serviço para contato e aproximação de grupos indígenas arredios. Como forma de compromisso, o discurso expositivo considerou os Kaingang como parte da história pregressa e atual. Para tanto, esse povo é apresentado no setor "Creio em Tupan" – inevitável, pois antes de Tupã aqui estavam os Kaingang – e destacados em um espaço – conceitual e físico – exclusivo, ao lado dos Krenak, com quem os Kaingang dividem o espaço da Aldeia Vanuíre.

Nossa preocupação foi e é evitar formas de apresentação que reforcem o ideário do índio como parte do passado. Tomemos os livros didáticos como exemplo. As culturas indígenas são colocadas no(s) primeiro(s) capítulo(s). Outro exemplo recai sobre alguns museus, na maioria históricos, onde a participação indígena na

---

<sup>6</sup> Curadoria de Sonia Ferraro Dorta.





constituição da cultura brasileira faz parte da introdução, nunca da trama principal.

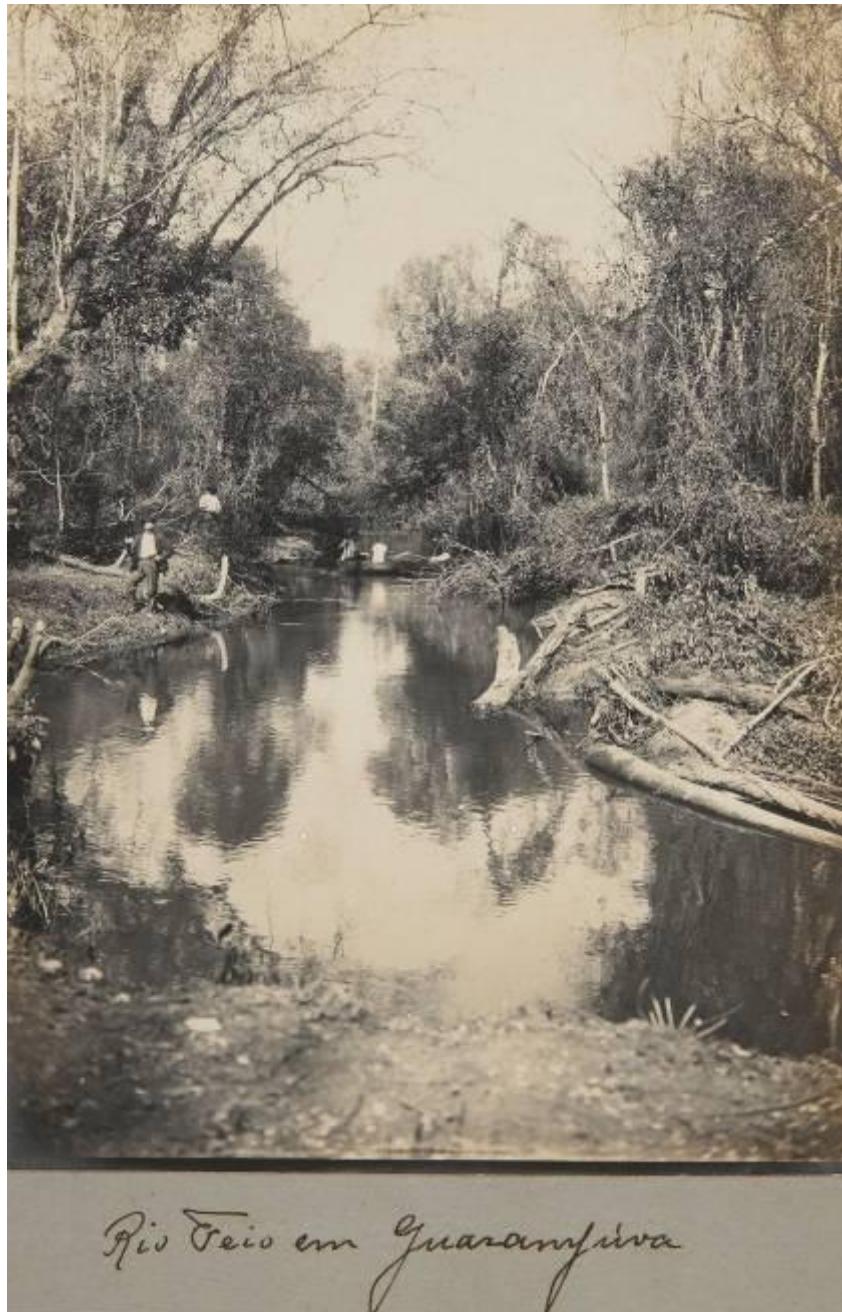


Foto 2 - Expedição ao Rio Aguapeí ou Feio.





Foto 3 – Bugreiros – caçadores de índios – com ossadas de Kaingang. Déc. 1910. Foto: Acervo Museu Índia Vanuíre.

Seguindo o circuito da exposição Tupã Plural, temos os módulos Índios no Brasil<sup>7</sup> – para fazer informar sobre a abrangência e diversidade indígena no território brasileiro, a partir de ilustrações de José Lanzellotti<sup>8</sup> adquiridas pelo Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, em 1972 – e Representação de artefatos significativos de diferentes povos indígenas presentes no Museu Índia Vanuíre, de acordo com a tipologia plumária, tecida e cesteira, destacando a qualidade e abrangência das coleções etnográficas.

No Quadro 1 podemos ver o desenvolvimento conceitual da exposição Tupã Plural mais detalhado e avaliar a inserção dos Kaingang no conjunto. No todo conceitual, aparentemente, a presença Kaingang é pequena ou se perde. Desde o início do processo de concepção tivemos o cuidado de valorizar as participações Kaingang e Krenak por meio de recursos expográficos. A primeira estratégia adotada foi iniciar a exposição Tupã Plural com os Kaingang, ao contar brevemente a história

---

<sup>7</sup> Este módulo ficou menor do que o planejado devido a pesquisa etnográfica necessária e recursos para a execução de um multimídia.

<sup>8</sup> Composição artística feita por Luciano Pessoa.



de Tupã para, então, retomá-los num espaço e setor conceitual próprios. No primeiro momento, utilizamos um recurso tecnológico criado para a situação. Trata-se de uma maquete do território multimídia<sup>9</sup>.

Outras estratégias pensadas para alcançar nossos objetivos foram a sequência e a posição estabelecidas e a metragem quadrada dedicada aos Kaingang na exposição. Quanto à sequência, estando em segundo lugar no circuito expositivo traçado, o visitante ao entrar no setor já está ambientado e ciente da lógica organizativa da exposição, preparação que acontece no início da mesma. A posição e a metragem, por sua vez, não poderiam ser mais privilegiadas, pois o visitante entra em um salão amplo e encontra à sua frente o setor Aldeia Indígena Vanuíre com a subdivisão Bravos Kaingang – “Tahap”! A cor utilizada e a iluminação corroboram com um impacto visual, aspecto da ambiência importante para motivar o visitante para um envolvimento e empatia. O vídeo preparado com depoimentos de Kaingang<sup>10</sup> escolhidos dá vida e dinamismo ao espaço. Os artefatos em exposição – parte acervo tombado pelo Museu, parte produção para a exposição – constituem-se em apelo patrimonial e aguçam a curiosidade dos visitantes e as memórias coletivas do produtor cultural, os Kaingang.

Passamos a apresentar, para discussão, o processo de concepção e montagem do setor dedicado aos Kaingang da TI Vanuíre na exposição Tupã Plural o qual denominamos Bravos Kaingang – “Tahap”!

---

<sup>9</sup> Maquete física de parte do território sobre a qual são projetadas imagens apresentadas por locução. Produção Estúdio Preto e Branco. Vide parcial e fragmentariamente em [www.pretoebranco.com.br](http://www.pretoebranco.com.br).

<sup>10</sup> Produção Estúdio Preto e Branco. Vide parcial e fragmentariamente em [www.pretoebranco.com.br](http://www.pretoebranco.com.br).





Foto 4 - Aspecto geral do setor Bravos Kaingang – “Tahap”! Foto: Marília Xavier Cury.

Módulo	Setor	Subdivisão	Proposta	Problemática	
I	“Creio em Tupan”	Tempo e território	Território e cronologia da criação de Tupã, desde 1884 quando os Kaingang são mencionados em mapas	Discussão sobre o processo histórico com a participação Kaingang. Reflexão sobre a relação da cidade com os índios e o ideário construído sobre eles. Relação entre ocupação e exploração/desmatamento.	
		Permanência	O empreendedorismo e a chegada de imigrantes	Tupã como um projeto empreendedor. A agricultura e a participação dos imigrantes	
		Cidadão Benemérito	O fundador	O empreendedor e sua personalidade	
		Lição Constitucionalista	A participação na Revolução Constitucionalista de 1932	Orgulho dos habitantes de Tupã	
	Aldeia Indígena Vanuíre	Aldeia Indígena Vanuíre	“Pacificação”	Cronologia da colonização do território, conflitos, intervenção do SPL, “pacificação”, aldeamento, resistência cultural e processo identitário. Reflexão sobre a relação da cidade com os índios e o ideário construído sobre eles.	
			Resistência e “Resgate Cultural”		
			Aldeia Integrada		
		Bravos Kaingang. “Tahap”!	Escola Estadual Indígena Índia Vanuíre e o Vanuíre Futebol Clube	Relação com o território, subsistência, organização social, demografia, impacto com a colonização e aldeamento, desterritorialização e construção identitária	Situação histórica, com suporte da arqueologia. Organização social. Narrativa Kaingang na 1ª pessoa: depoimentos, memórias, lembranças. Diferenciação entre território, propriedade e posse. Etnogenese.
			Os Borun do Watu. “Ererré”!		
	II	Índios no Brasil	Lanzellotti – Um Narrador Visual	Síntese da diversidade	Diversidade e quebra de paradigma do índio genérico. Homenagem ao ilustrador, ciência do patrimônio adquirido pelo
Brinquedos Indígenas					



				Estado. Divulgação do acervo do Museu
Representação Plumária no Acervo Indígena	Macro-Jê	Kayapó (do Xingu), Kayapó, Kayapó Metyktire, Rikbaktsa, Suyá, Xavante, Karajá	Ciência do patrimônio museológico do Museu, comunicar conhecimento etnográfico produzido em pesquisa de coleções museológicas.	
	Tupi	Tapirapé, Kaapór (Urubu), provavelmente Asuriní do Tocantins, Guajajara, provavelmente Mundurukú, Wajãpi		
	Aruák	Mehináku (Alto Xingu), Waurá, Yanomámi,		
	Prov. Ayoreo/Paraguai	Provavelmente Ayoreo/Paraguai		
	Plumária como complemento decorativo	Guajajara, Karajá, Bororo, etnia da língua Akwén ou Timbira, provavelmente Tapirapé.		
Representação Tecida e Cesteira no Acervo Indígena	Cestaria	Mobiliário e Utensílios Domésticos em Geral: Cozinha, Armazenagem e Conforto Pessoal Asurini, Bororo, provavelmente Canela, etnia do Alto Xingu, provavelmente etnia do Alto Rio Negro, Kaingang, Kaingang (do Sul), Xavante		
		Obtenção e preparo do alimento: Pesca e Processamento da Mandioca e Cereais Bakairí, Kaingang, Karajá, Xavante, Yanomámi		
		Asuriní, Kamayurá, Karajá, Karib		
		Indumentária e Artefatos de Uso Ritual e Pessoal: Máscaras Xinguanas (indumentária ritual de dança), Instrumentos Musicais, Adornos Corporais, Utensílios de Uso Pessoal Asuriní, Kaingang (de Santa Catarina), Karajá, Mawé (Sateré), Xavante, Yawalapiti		
		Artefatos domésticos e rituais especiais para Comércio Baníwa, Guajajara		
		Artefatos de toucador: fios de fibra vegetal e algodão como elementos de entramação formando campos decorativos Karajá, Tiriyo, Waiwái		
	Tecido	Conforto Pessoal Baníwa, Kaingang Vestuário e Adorno Guajajara, Karajá, provavelmente de Etnia norte-amazônica de família linguística Karib Meios de Transporte Chiquitano (Bolívia), Tukáno		

Quadro 1- Estrutura da exposição Tupã Plural



### **Os Kaingang da TI Vanuíre**

Desde a decisão de inserir a TI Vanuíre na estrutura narrativa da exposição de longa duração Tupã Plural (e conseqüentemente a inserção de seus principais moradores – os Kaingang e os Krenak) tínhamos em mente a adoção do método cooperativo como forma de trazer para ao Museu narrativas sustentadas pelo EU/NÓS como pessoa pronominal.

Acontece que os Kaingang sofreram violência física e moral por décadas, de forma a temer a transmissão de suas tradições aos seus descendentes. Até hoje, muitos Kaingang mais antigos evitam falar das tradições com seus filhos e netos, como temor pelo mau que isso possa provocar a eles. Michael Pollak (1989) sustenta que experiências traumáticas provocam travas em processos de rememoração. Na Aldeia Vanuíre o tempo passou, não há mais punição, mas o medo persiste levando ao esquecimento ou apagamento as memórias do grupo. Prática de memória e memória coletiva reprimidas. A memória não foi exercitada livremente, impactando negativamente o exercício coletivo. Os Kaingang foram aldeados numa pequena área – o que equivale a dizer que foram desterritorializados no seu lugar –, cerceados e impedidos de certas práticas culturais e religiosas e do uso da língua. Candire (Maria Cecília de Campos) – índia já falecida, a última a dominar a tradição cerâmica na Aldeia Vanuíre –, fora exceção. Educou sua filha Ena e seu neto Zeca dentro da tradição que conhecia. Ainda, estimulou que os mais jovens seguissem as tradições, sabendo que muito se havia perdido. Hoje há alguns grupos Kaingang de Vanuíre que buscam a tradição a sua maneira, ora reunindo memórias fragmentadas, ora buscando ouvir aqueles que viveram em outros tempos e que conviveram com outros já falecidos. De maneira geral, um dos grupos – liderado por quatro gerações de mulheres de uma mesma família – está reinventando uma tradição e criaram a escola voluntária Kaingang. Nessa escola falam Kaingang (talvez o maior patrimônio deles), ensinam danças e cantos, fazem artefatos, convivem e cultivam uma "kainganidade" que, segundo eles, não espelha o passado porque o momento é outro. Para as apresentações de danças que fazem



para eles mesmos e, por convite, para os não-indígenas, usam apenas dois tipos de pinturas corporais – masculina e feminina – para criar uma identidade visual facilmente reconhecível entre eles e entre os outros culturais, mas nada que remeta à dualidade cosmológica de outrora. Também, criaram vestimentas que usam nas apresentações para as quais são convidados, com versões masculina e feminina. Outro grupo Kaingang é composto por professores desse povo que trabalham na escola indígena<sup>11</sup>. Esses professores percorrem outro caminho para a construção de identidade: a interação com outros Kaingang de outras aldeias e estados e a bibliografia. Esse segundo grupo, mais tímido, é rechaçado pelo primeiro, mais radical em seus métodos de consolidação identitária.



Fotos 5 - Da esquerda para a direita, Vanuíre (déc. 1910-1920), Candire (déc. de 1980) e Ena (2010). Fotos: Acervo do Museu Índia Vanuíre.

O que pode parecer uma radicalização justifica-se pelo fato de que a TI Vanuíre é, igualmente, ocupada por índios Krenak que, na década de 1960, refugiaram-se aí devido aos problemas que vinham sofrendo para reocupar, após demarcações oficiais, as suas terras no estado de Minas Gerais. Os Krenak passam, também, por essa reconstrução cultural, reinventando-se. Ensaiam suas danças e cantos, fazem

<sup>11</sup> Ensino Fundamental.



artesanato, inventam pinturas corporais, buscam seus mitos, visitam as terras Krenak em Resplendor, Minas Gerais, e outras que reivindicam – como o Parque Estadual Sete Salões, carregadas de simbolismo – etc. Os Krenak são expansivos e comunicativos, criaram uma identidade visual competente – diríamos que têm um marketing forte – e articulam-se de forma a absorver muitos Kaingang, pois a maioria daqueles que vivem na aldeia são parte Kaingang, parte Krenak, fruto de casamentos inter-étnicos. Os casamentos são aceitos, mas cada indivíduo, concluímos, tem que optar por sua identidade étnica, o que ocorre por influência da família (principalmente das mulheres) ou, na ausência dessa intervenção, pelo envolvimento com o outro. Se o convívio existe com certa tranquilidade, há uma “guerra” identitária na Aldeia Vanuíre, o que é necessário, pois identidade é construção inter-relacional com o diferente com o qual se compara. No caso, os dois grupos buscam afirmações e é muito conveniente que estejam compartilhando estes processos, referenciando-se e apoiando-se. O que pode parecer disputa, para os não-indígenas que julgam-nos como desunidos, é, na verdade, processos de construção de identidades e capacidade de reconfiguração de suas práticas a partir das relações inter-grupais.

E os Kaingang “radicais” estão reafirmando sua opção e chamando os demais a seguir certas atitudes que os diferenciem por completo dos Krenak. Por exemplo, um Kaingang não deve cantar ou dançar Krenak, de acordo com os critérios daqueles do primeiro grupo. Poderíamos enquadrar essa atitude como identidade de resistência (CASTELL, 2006) criada por atores que se encontram em posições desvalorizadas e necessitam estabelecer trincheiras, uma vez que se sentem diminuídos, porque são constantemente taxados como aculturados, seja pelos não-índios ou pelos Krenak.

Para nossa surpresa, a aldeia “kaingang” tem um cacique Krenak que, segundo ele, vê o interesse do todo. Na aldeia as casas são de alvenaria, do tipo popular, projetada e construída pelo governo. Os índios possuem uma alimentação





retradicionizada, ou seja, a mesa é composta, por exemplo, por *yamin* (milho vermelho) – que é congelado para estar disponível durante o ano todo –, a tapioca, o peixe ensopado com banana verde ou assado na folha de bananeira, o arroz, o feijão e o refrigerante.

O artesanato é realizado pelas duas etnias de forma parecida, mas com suas diferenças. Para tanto, usam fibras vegetais, sementes e penas de galináceos que tingem ao gosto colorido. É realizado, – não somente, mas particularmente – para o comércio e, embora algumas peças sejam usadas rotineiramente por eles, a maior parte da produção destina-se a uma demanda comercial, de acordo com as expectativas do cliente não-índio. Então, encontramos arcos e flechas, (um tipo de) sarabatana, lanças etc., objetos fora de uso por eles que, para o comprador, pode ser ora elemento decorativo, ora brinquedo. Mas, produzem e, também, instrumentos musicais que fazem parte das danças e cânticos que praticam.

A produção desse artesanato para comércio, e às vezes sem contexto como é o caso da sarabatana, foi promovida pelo Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre há décadas, o que se mantém, devido à aceitação, como uma das formas de obtenção de renda. Há artesãos habilidosos na aldeia e o artesanato é ensinado nas duas escolas – a oficial (de todos, com predomínio cultural Krenak) e a voluntária (“alternativa” dos Kaingang). Uma das artesãs não é índia. Essa mulher é casada com um hábil artesão, com quem aprendeu algumas técnicas, além da aprendizagem em um curso.

Para o setor expositivo Aldeia Indígena Vanuíre (subdividido entre Bravos Kaingang. “Tahap!” e Os Borun do Watu. “Ererré!”) optamos por colocar as duas etnias lado a lado no espaço, com os Kaingang – os primeiros a chegar no território – à entrada do setor. A situação de justaposição de Kaingang e Krenak justifica-se não somente porque as duas etnias vivem juntas na mesma aldeia, mas como respeito às buscas identitárias que acontecem entre elas em relação mútua. Por



outro lado, o setor expositivo Aldeia Vanuíre está, por sua vez, em posição privilegiada em relação ao setor conceitual anterior, "Creio em Tupan" de abordagem histórica. Não queremos com isso afirmar que os índios não fazem parte da história. Ao contrário, destacamos que a história deles é anterior e cruza-se, com conseqüências, com a história do colonizador, seguindo no presente. A nossa intenção foi fugir de certos modelos recorrentes de apresentação do índio, que o coloca numa perspectiva evolucionista. O índio genérico sempre faz parte da introdução, mas nunca do enredo principal. Estão sempre no passado ou no início, nunca no processo. Evitando outro erro comum, adotamos a concepção de etnogenese de Bartolomé. Para o autor "a etnogênese apresenta-se como processo de construção de uma identidade compartilhada, com base em uma tradição cultural preexistente ou construída que possa sustentar a ação coletiva" voltada a uma nova e criativa configuração social (2006, p.43) que mantenha um grupo numa posição desejada. Assim, supomos, demos uma resposta afirmativa à falsa dicotomia que separa, julgando positiva e negativamente respectivamente, os povos ou grupos que preservam as tradições daqueles que absorveram elementos ocidentais, ou seja, aqueles aculturados. Há um senso comum que os separa, valorizando os primeiros, desvalorizando os segundos.

O mais complexo nesse processo expográfico foram as discussões levadas a cabo pela equipe do Museu e os Kaingang e Krenak sobre o que ia para a exposição e por quê, ou seja, o que seria musealizado porque é um patrimônio e o que é patrimônio para eles. Foram meses e muitas conversas e vivências conjuntas para chegarmos às opções de cada grupo. As discussões foram antecedidas pelo entendimento do que seja um museu e uma exposição. Então, passamos a discutir o que é patrimônio para cada etnia e, então, como comporíamos o setor expositivo com as subdivisões. Como motivação argumentamos que aquilo que fosse produzido para a exposição seria preservado no Museu para seus filhos e netos. Procuramos esclarecer, sempre, que aqueles artefatos não seriam comprados e tampouco comercializados e sim doados para que eles tivessem voz no Museu. Eles alcançaram, com clareza, a



consciência de que há algo da tradição que ficou no passado – e que não poderia ser revivido – e que há algo novo em constituição. Assim, integrou a exposição (e o acervo do Museu Índia Vanuíre) o artesanato atual, inclusive o realizado para comércio, pois para eles não há a distinção que fazemos. Mas, entrou, também, as danças e cantos, os grafismos, frutos de um processo de etnogênese, da mesma forma que expressões de uma tradição remota como a língua, o hábito de vincular-se ao lugar onde o umbigo foi enterrado após o nascimento e a roça doméstica – para os Kaingang – e a pesca com a mão – para os Krenak –, por exemplo. Anteriormente a essa constatação, tentamos motivá-los a produzir certos artefatos que tomamos ciência pela bibliografia como cultura material Kaingang e Krenak. Levamos para mostrar livros e pesquisas acadêmicas sobre cestaria e grafismos, para que fossem reconhecidos e reproduzidos, o que não aconteceu. Por exemplo, os Kaingang originalmente<sup>12</sup> têm sua organização social estruturada em dois clãs exogâmicos que se opõem e se complementam simultaneamente: *Kamé* e *Kainru-Kré*. Esses são gêmeos ancestrais, entidades civilizadoras e estruturadoras da concepção dual do universo e da vida social. O dualismo está presente no cotidiano e no artesanato. Por um artefato podemos identificar o clã (Veiga, 2000; Silva, 2005) do proprietário ou as alianças em construção entre clãs (Silva, 2005). Os kaingang da TI Vanuíre não identificaram as formas e os grafismos de acordo com os clãs e, mais ainda, desconhecem quase por completo essa concepção cosmológica, assim como outros aspectos da cultura Kaingang ancestral. A princípio isto causou certa decepção entre os membros da equipe responsável pelo processo expositivo que tinha a ilusão de encontrar um passado Kaingang diluído no cotidiano. Certamente que se sentimos um problema, esse problema foi nosso, baseado em uma expectativa, pretensão de fazer a tradição pelo outro e no equívoco de que tradição é algo dado e estático e não construído de forma dinâmica. Também, caímos involuntariamente na armadilha de que identidade é algo que se perde e, por isso, pode ser recuperado. Óbvio que a equipe de

---

<sup>12</sup> Outras aldeias Kaingang ainda possuem essa visão cosmológica.



profissionais responsável pelo processo se viu, com freqüência, em dificuldades, ora no fogo cruzado identitário, ora nas suas próprias contradições e preconceitos, o que tratamos de superar.

Durante o processo houve muita negociação entre Kaingang e Kaingang, entre Kaingang e Krenak, entre a equipe e os Kaingang e Krenak e entre os membros da equipe, entre os que acreditavam na proposta do módulo expositivo Aldeia Indígena Vanuíre e os que não acreditavam na relevância de expor culturas indígenas que "não existem mais". De fato, se sabemos que as culturas não são cristalizações, nem todos estavam preparados para tanta transformação, o que foi um aprendizado. A maior lição veio dos próprios Kaingang, da resistência que mantiveram por anos durante a exploração do oeste de São Paulo e no aldeamento em que foram confinados. Mas, sobretudo, veio da coragem por aquilo que eles denominam como "resgate cultural".



Foto 6 - Vitrina com artefatos históricos do acervo do Museu Índia Vanuíre. Foto: Marília Xavier Cury





Foto 7 - Vitrina com artefatos contemporâneos. Foto: Marília Xavier Cury

### **Bravos Kaingang. “Tahap!”: a construção da narrativa**

Há, basicamente, três métodos para a produção de exposições: o autocrático, o em equipe e o cooperativo. O método autocrático é centralizado no curador. O método em equipe reúne diferentes profissionais para dar conta da construção de experiência patrimonial do público na exposição museológica. O método cooperativo incorpora ao método em equipe representantes da cultura tratada na formulação da enunciação expositiva. A incorporação coloca a narrativa expositiva na primeira pessoa, EU/NÓS, ao passo que no processo em equipe a narrativa é colocada na terceira pessoa, ELE/ELES. O setor Aldeia Indígena Vanuíre da exposição de longa duração Tupã Plural foi pensado desde o início da concepção como uma ação em cooperação. Há décadas que os Kaingang e Krenak são convidados pelo Museu Índia Vanuíre para se apresentarem em festejos, principalmente no Dia do Índio em 19 de abril. Nessas oportunidades faziam apresentações musicais e de danças e comercializavam artesanato. A aceitação das peças era tanta que, muitas vezes, atendiam ao convite certos do bom retorno comercial decorrente das vendas. Numa dessas apresentações, quando cantavam uma música da Xuxa, a condição indígena dos Kaingang e Krenak foi duramente



questionados pelos espectadores não-indígenas. Esse fato provocou um movimento que tanto os Kaingang quanto os Krenak chamam de "resgate cultural". Desde então, procuram os mais velhos da aldeia para conhecer as tradições dos antepassados e se organizam em torno das culturas.

As memórias até então oprimidas se manifestam lentamente. Assim, a equipe responsável pela exposição Tupã Plural percebeu que poderia colocar em avaliação algumas relações e promover outras. Para avaliar, a exposição deveria colocar em pauta a relação romantizada que a cidade tem com os indígenas, o entendimento sobre a "pacificação" dos Kaingang e a colonização da região e o sentimento de comiseração com que tratam os indígenas locais. Para promover, a exposição seria uma excelente oportunidade para que os Kaingang, e em decorrência os Krenak, vivessem um sentimento de empoderamento numa relação equilibrada, porque em pé de igualdade, com a população de Tupã e da região. O "resgate cultural", situação em elaboração, foi o fator favorável para que os Kaingang e Krenak participassem como protagonistas do discurso museológico tomando a frente das decisões referentes à narrativa. Vendo de outro ângulo, a experiência com a exposição potencialmente seria um fator que movimentasse de alguma forma o processo identitário e a manifestação da memória reprimida. Para tanto, o Museu Índia Vanuíre conta com suportes de memórias que são os objetos museológicos de origem Kaingang, patrimônio cultural reunido por meio do colecionamento.

Entendemos o museu como lugar de representação e construção de memórias e ao se auto-representar os Kaingang estariam provocando a construção memórias individuais e coletivas. Com o método cooperativo não sabemos onde vamos chegar, mas chegamos. As inúmeras conversas e formas de aproximação permitiram que a narrativa fosse se consolidando. Aos poucos percebemos que as memórias dos antepassados estavam aprisionadas e que a exposição seria uma excelente estratégia para torná-las ativas. Mais do que uma consciência sobre as potencialidades da memória, a participação deflagrou uma necessidade de falar



pelas sucessivas gerações que viveram a expropriação do território de forma violenta, a privação de certas práticas culturais e religiosas, a imposição de outra estrutura econômica, as punições e humilhações etc. As conversas revelaram o que queriam dizer sobre o quanto sofreram. Esta foi a linha conceitual do setor expográfico. Os depoimentos gravados em vídeos foram especiais. Desenhamos roteiros individualizados, mas alguns depoentes prepararam os seus. Alguns surpreenderam, pois a expectativa era que não falariam e falaram por horas em roteiros minuciosamente arquitetados por eles mesmos, sem pausa ou hesitação. Decidimos por gravar, também, processos como o de preparação de uma refeição e para a dança.

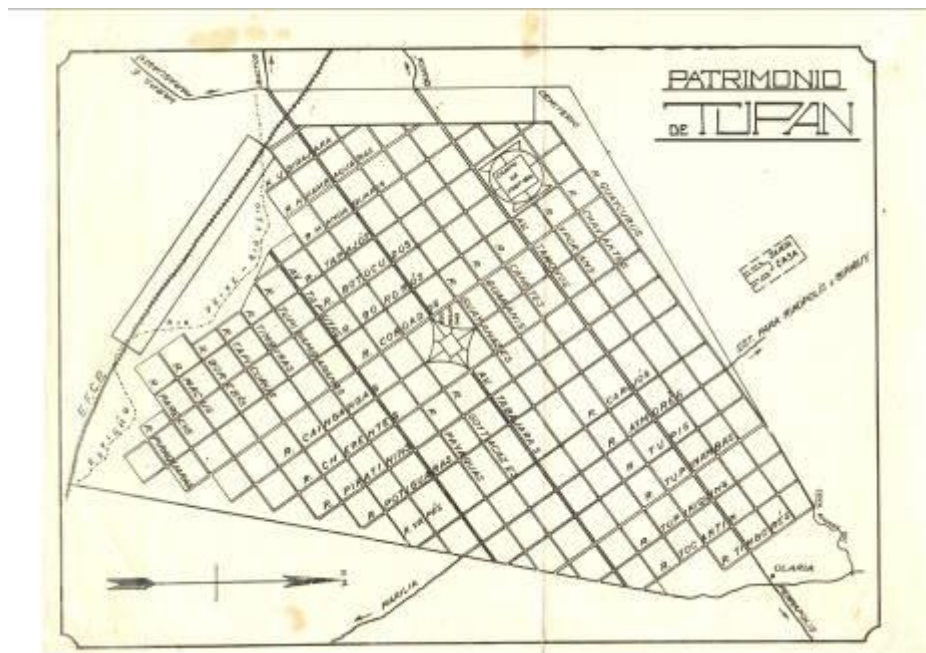


Ilustração 1 - Plano urbano de Tupã: homenagem do fundador de Tupã aos índios brasileiros. 1929. Acervo Museu Índia Vanuíre.

Quanto à produção de artefatos, deixamos os artesãos livres para escolherem o que quisessem preparar. No entanto, encomendamos algumas peças como cerâmicas para a Ena, filha de Candire, chocalhos, roupas e adornos de danças e ralador de mandioca. Esperávamos peças de artesanato semelhantes às aquelas que já



conhecíamos, mas fomos surpreendidos novamente pela quantidade, variedade e criatividade.

O conteúdo definitivo do setor foi formatado pela equipe responsável, respeitando os anseios dos Kaingang de falar sobre o sofrimento vivido e maus tratos recebidos. Para aprofundar essa concepção, buscamos na bibliografia conhecimento arqueológico que sustentasse a idéia de assentamento pré-colonial, ocupação territorial, demografia e organização social (Rodrigues, 2007). O conhecimento antropológico sustentou aspectos da sociabilidade, cosmologia e religião e transformações culturais decorrentes do aldeamento (Pinheiro, 1992 e 1999; Veiga, 2000; Silva, 2005). Selecionamos os objetos kaingang tombados pelo Museu e os colocamos em frente às peças produzidas usando vitrines especialmente desenhadas para essas finalidades. Os vídeos foram editados, mas os originais estão disponíveis para pesquisadores.

Com o processo expográfico cooperativo as novas gerações kaingang que não vivenciaram o processo de "pacificação" rememoraram o passado por meio das memórias dos mais velhos e de seus antepassados. A sociedade do entorno pode conhecer uma versão para confrontar com as memórias que constrói também sobre a colonização e o desenvolvimento de cidades na região.

O museu é um lugar único na sociedade, pois o que ele faz nenhuma outra instituição é capaz de fazer com a mesma eficácia. É um lugar privilegiado, pois é capaz de ativar memórias adormecidas, romper silêncios, iluminar caminhos, estimular e tirar da clandestinidade certas memórias.

O museu é entendido por Pierre Nora (1993) como lugar de memória. Sem os museus os Kaingang de Vanuíre não poderiam ver certos objetos da cultura produzidos no passado. Sem os objetos, suportes de memórias físicas e simbólicas, parte do passado seria esquecido no que se refere à trajetória do grupo na região.





Os objetos do passado são meios para a comunicação com outros tempos e vivências, para conhecer outros costumes que, embora distantes, não precisam estar inativos porque lembrados. Os objetos produzidos para a exposição, por sua vez, sustentam memórias do presente, a resistência e a capacidade de reinvenção dos Kaingang para continuarem a se considerar como tal. Cada objeto produzido registra esse empenho. Os espaços testemunham a memória. A Aldeia Vanuíre testemunha a ocupação de um espaço delimitado, restrito, mas revelador da resistência Kaingang. Também, revela a memória dominante da mesma forma que a dominada.

O museu opera como possibilidade de conhecer o passado. Mas, é uma rica possibilidade de, no presente, imprimir as memórias do que se vive. Se há um passado, há um presente e um futuro. Por outro lado, os museus são eficazes canais de comunicação para que os indígenas comuniquem-se e proponham bases de diálogo com as demais esferas da sociedade.



Foto 8 - Crianças esperam pelo momento da dança. Foto: Marília Xavier Cury





Foto 9- Registro em vídeo dos Kaingang na Aldeia Vanuíre, Tupã, São Paulo. Foto: Marília Xavier Cury

### **Considerações finais**

Apresentamos um processo museológico vinculado a um museu local, com alcance regional para discutirmos o papel dos museus no mundo contemporâneo e como a Museologia deve se pautar para sustentar ações de cunho social e educacional.

Outro aspecto que devemos relatar em outros artigos refere-se às mediações construídas em museus e, em especial, em situações cooperativas. No caso tratado, as mediações tiveram um papel fundamental e entendemos que as ações em equipe formada por museóloga, educadores e produtora cultural e outros



profissionais<sup>13</sup> aconteceram nessa dimensão, pois deviam gerenciar outros profissionais contratados, aproximando-os da proposta. Também, coube a eles a materialização da exposição, ou seja, a responsabilidade de colocar em cena as expectativas dos Kaingang e as nossas mesmas. Uma grande responsabilidade, sem dúvida.

É muito importante registrar que as nossas visões, a de todos, são transformadas no decorrer do trabalho e que o processo é mais rico do que a própria exposição. De fato não é, pois a exposição está lá cumprindo o seu papel educacional problematizador e provocador de mudanças internas e externas.

## REFERÊNCIAS

- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. As etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p.39-68, 2006.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo, Paz e Terra, 2006.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. Gourmets multiculturais. *La Jornada Semanal*, 5 dic. 1999. [www.Jornada.unam.mx/1999/12/05/sem-nestor](http://www.Jornada.unam.mx/1999/12/05/sem-nestor). p. [2].
- MISAN, Simona. Os museus históricos e pedagógicos do estado de São Paulo. *Anais do Museu Paulista*, XVI, 2, p. 175-204, 2008.
- NORA, Pierre. Entre Memória e história. A problemática dos lugares. *Projeto História - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- PINHEIRO, Niminon Suzel. *Vanuíre*. Conquista, colonização e indigenismo: oeste paulista, 1912-1967. 1999. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista. Assis.
- PINHEIRO, Niminon Suzel. *Etnohistória Kaingang e seu contexto: São Paulo, 1850 a 1912*. 1992. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista. Assis.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

---

<sup>13</sup> Marília Xavier Cury, Joana Ortiz, Tamimi David Rayes Borsatto, Marcelo Souza Damasseno, Valquiria Cristina Martins, Maria Odete Correa Vieira Roza, Raquel Maria F. Miguel S.de Luna, Lamara David Ruiz Estevam, Gessiara Castiglione Biazom, Pamela Adami de Souza Bonetti, Viviani Micheli Gonela Bononi, Anderson Cristiano de Souza.



- RODRIGUES, Robson A. *Os caçadores-ceramistas do sertão paulista: um estudo etnoarqueológico da ocupação Kaingang no vale do rio Feio/Aguapeí*. 2007. Tese (Doutorado em Arqueologia) – MAE-USP, São Paulo.
- SILVA, Sergio Batista. *Etnoarqueologia dos grafismos Kaingang: um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Jê meridionais*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005. 366 p.
- VEIGA, Juracilda. *Cosmologia e práticas rituais Kaingang*. Tese (Doutorado) – Universidade de Campinas, 2000. 304 p.
- ZAVALA, Lauro. La educación y los museos en una cultura del espectáculo. In: ENCUENTRO NACIONAL ICOM/CECA MÉXICO. La educación dentro del museo, nuestra propia educación, 2., 2001, Zacatecas. *Memoria*. [Zacateca]: ICOM México, CECA, [2003]. p. 19-31.

*Artigo recebido em fevereiro de 2012. Aprovado em abril de 2012*

