

MUSEOLOGIA E CONHECIMENTO, CONHECIMENTO MUSEOLÓGICO – UMA PERSPECTIVA DENTRE MUITAS

Marília Xavier Cury ^{1*}

RESUMO:

Museologia, ciência ou trabalho prático? Esta pergunta nos persegue há décadas e, embora possamos responder como ciência, ainda não faltam outras respostas, como a terminologia e a metodologia para o que entendemos ser museologia como teoria. O artigo ele propõe uma discussão sobre pesquisa em museologia, tendo o fato museológico como objeto de estudo e uma realidade empírica como lugar de observação e análise.

PALAVRAS-CHAVES:

Metamuseologia. Pesquisa em museologia. Comunicação museológica. Indígenas e museus. Museu Índia Vanuíre.

ABSTRACT:

Museology, science or practical work? This question haunted us for decades, and although we can respond as a science, not missing other answers, as the terminology and methodology of what we understand to be museology as a theory. The article he proposes a discussion on research in museology, museum taking it as an object of study and an empirical reality as a place for observation and analysis.

KEY-WORDS:

Metamuseology. Research in museology. Museological communication. Indigenous and museums. India Vanuíre Museum.

¹ * Docente em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Introdução

Museologia, ciência ou trabalho prático?

A questão foi debatida em 1980 no âmbito do Icofom – Comitê Internacional para a Museologia do Icom – Conselho Internacional de Museus. O Comitê, criado em 1977, vivenciava uma fase profícua de discussões em torno da estruturação da Museologia. Nesse ano é criada uma plataforma para discussão por meio da publicação bilíngue Muwop – *Museological Working Papers / Dotram – Documents de Travail en Muséologie*. A publicação agregou, por princípio editorial, uma diversidade de pontos de vistas de autores de diversos países. Um dos participantes mais ativos dessa fase inicial de discussões do Icofom, que temos como referência até o presente, foi Zbynek Zbyslav Stránský². Segundo o autor (STRÁNSKÝ, 2008, p. 102):

De forma bem esquemática: temos que decidir se A tem propriedades de B ou de C.

A variável quantitativa A é coberta pelo termo “Museologia”, contendo ainda algumas características de B (logia). Isto, naturalmente, influencia nossa conclusão. Ao mesmo tempo, a questão se refere a A como um fenômeno objetivamente existente. B (ciência) foi colocada em contraposição a C (trabalho prático). Temos ainda aqui o advérbio “apenas”³, cujo significado é de certa forma ambíguo. Ele pode significar que desejamos saber se, no presente, A é B ou C, mas também pode significar que estamos perguntando se A é o que tem sido até o momento, isto é, se presumimos alguma mudança.

Stránský (2008), ao longo do artigo, desenvolve uma reflexão em torno da questão apontada. Ao final, ele sintetiza com a posição de que Museologia – o termo, um dos pontos tratados no artigo – entendida como teoria museológica é um campo específico de estudo que tem suas atenções no museu como fenômeno e no confronto teoria e prática. Para o autor, “[...] a teoria do pensamento museológico encontra-se, no presente [1980], em estágio de formação e de separação das outras ciências. É por isso que ainda se encontra consideravelmente carregada de empirismo e obstruída pela prática direta” (STRÁNSKÝ, 2008, p. 105). O ponto crucial é de ordem metateórico, ou seja, a Museologia no atendimento aos critérios da teoria científica. Em seguida o autor finaliza:

A encontra-se em fase de identificação, isto é, em processo para tornar-se B. Entretanto, A não é de nenhuma maneira idêntica ou identificável com C. A tem relação específica com C, mas devido ao fato de estar-se aproximando de B, necessariamente se afasta de C. Mas quanto mais perto A chega de B, quanto mais elas se tornam idênticas, mais se reaproximará de C, mas num plano diferente do original, ou seja, no plano da interpretação teórica. (STRÁNSKÝ, 2008, p. 105).

A Museologia, ademais de campo específico, embora em construção, é um campo amplo e diversificado pelas possibilidades interpretativas inerentes à teoria. O seu objeto de estudo diferencia-se do museu ou o museu não é o objeto a ser estudado pela Museologia, reflexões que o autor inicia em 1965. Para Stránský (2008) a Museologia científica⁴ trata da construção de conhecimento e, para tanto, deve se alicerçar no seu objeto de estudo, na terminologia e na

2 À época: Diretor, Depto. de Museologia, Museu da Moravia, Brno; Diretor do Depto. de Museologia da Faculdade de Filosofia da Universidade Jan Evangelista Purkyně, Brno, Tchecoslováquia.

3 O título do Encontro Anual do Icofom foi: *Museology: Science or just practical museum work?*

4 Chamo a atenção para o fato de que alguns profissionais usam a expressão Museologia científica, quando deveriam usar museografia para museus e centros de ciência.

metodologia. E por entender a Museologia como teoria museológica, uma das grandes contribuições de Stránský é o que ele definiu como Metamuseologia.

Então, devemos distinguir entre a Museologia – o campo de conhecimento de abrangência teórica – da Museografia – igualmente campo de conhecimento sustentado pela prática museal. No entanto, o que está separado é usado, muitas vezes, como sinônimos. Não nos faltam exemplos, que prefiro não citá-los, claramente identificáveis quando, justamente, os termos são usados como se tivessem o mesmo sentido, quando não o têm, embora haja, não podemos negar, uma relação, fato que o que aproxima museologia e museografia é o museu. Ainda, o que aproxima acontece também porque museografia, ou museologia aplicada, faz parte do Quadro Geral da Museologia.

Tomislav Sola⁵, outro expoente e referência da Museologia, igualmente integrante do Icofom na sua fase inicial e de consolidação, desabafa: “[...] a museologia não existe” (SOLA, 2002, p. 296-297). Refere-se, em 1987, ao uso dos termos – museologia e museografia que destaco dentre outros que menciona –, o que, para o autor, é acarretado pelos desafios que se apresentam para muitos. O autor, fazendo uma crítica, afirma que a museologia está dividida entre: as obrigações relativas à dignidade do museu tradicional, a necessidade de construir os critérios acadêmicos e atendimento às exigências próprias da preservação do patrimônio. Para o autor, a quase total inexistência da museologia como ciência coloca o panorama crescente dos museus – modificações no cenário como resposta aos avanços culturais e tecnológicos dentre outros – em uma situação caótica. Segundo Sola: “Para que a museologia chegue a transformar-se em uma ciência terá que enfrentar a dura realidade, e assumir que suas concepções e procedimentos acadêmicos estão cada vez mais obsoletos” (SOLA, 2002, p. 297). O autor refere-se a uma museologia tradicional, ou seja, uma ideia de museologia como conjunto de saberes práticos estruturados em um modelo de museu do século XIX. Em outras palavras, uma museologia do século XIX perdura, mas é incapaz de dar conta do museu clássico, como dito no Brasil, o museu tradicional em contraposição aos novos museus fruto de novas discussões. Essa museologia não sustenta qualquer discurso contemporâneo, então, para Sola, não existe como ciência. Muito provavelmente a situação colocada refere-se ao que Stránský identificou como a museologia obstruída pela prática direta nos museus, o que entendo como a museologia engolida pelo cotidiano museal, sem condições de superá-lo ou impactá-lo.

O depoimento de Tomislav Sola integra um conjunto de outras manifestações reunidas como Formas de antimuseus (BOLAÑOS, 2002, p. 268-297), fortes críticas e contestações aos museus que aconteceram desde o advento do Maio de 1968 à constituição da nova museologia e da ecomuseologia e outras vertentes reformadoras da museologia, da museografia e dos museus. Foram essas décadas que trouxeram (des)construções de modelos de museus e que deram apoio aos avanços da museologia, posto que as relações entre a disciplina e o museu persistem.

Crítica ou desabafo, os museus passam por crises ou, inevitavelmente, passam por problemas e qualquer que seja a situação museal a museologia participa.

Hoje os problemas da existência dos museus não podem ser solucionados no âmbito da prática. Para a realização desta tarefa necessitamos uma ferramenta especial, que nos permita descobrir as facetas objetivas da realidade, definir as suas leis e encontrar soluções ótimas tanto para resolver as questões cotidianas quanto para planejar o futuro. Esta tarefa só pode ser realizada com a teoria museológica, mais ainda, com a museologia (STRÁNSKÝ, 2008, p. 104).

Em se tratando, então, da relação entre museologia e o museu como fenômeno, e lugar institucional onde a museografia acontece e se modifica, Zavala (2003)

5 Servo-croata, proeminente representante da museologia do oeste europeia e iugoslava.

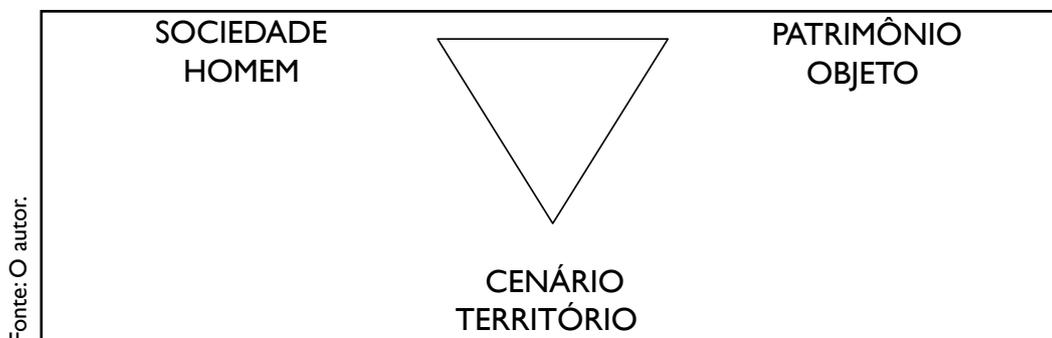
nos apresenta dois modelos: museu tradicional e museu emergente. Em linhas gerais, o museu tradicional, leia-se também museografia tradicional, segue um modelo institucional do século XIX atualizado em seus propósitos e políticas certamente. O museu emergente é aquele que está em constituição, enfaticamente determinado pelas transformações recentes e em vias de acontecer das Ciências Sociais.

Trazendo para a atualidade o que Stránký propôs em 1980, a museologia ainda busca os critérios científicos para se tornar um campo específico, mas não se confunde mais com a museografia e o museu, mesmo se relacionando com estes. Por outro lado, o museu é uma base empírica para o desenvolvimento da pesquisa em museologia. Dessa forma, apoiada nos museus e/ou referenciada por estes, a museologia vive o que denomino a transição entre dois modelos de museu, o tradicional e o emergente. Nesse sentido, este artigo tem como objetivo refletir sobre museologia, tendo em vista a análise sobre ações museográficas que acontecem em um museu em transição, aqui entendido como modelo que se faz a partir de uma prática experimental com vistas a um museu emergente que, não existindo, precisa se fazer. Nesse sentido, parto de uma experimentação museológica que acontece no Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre⁶.

2 Museologia e o Quadro Geral da Disciplina

A Museologia é a disciplina que se aproxima de outras para dar conta de seu objeto de estudo, o fato museológico – a relação do homem com o patrimônio cultural, relação mediada, ora por vezes por um museu – institucionalmente –, ora por outros tipos de estruturas museais. Para Guarnieri (2010) o objeto de estudo da museologia é o fato museológico, perspectiva desenvolvida a partir da proposição de Stránký (2008) de estudo da relação do homem com a realidade como objeto científico.

Podemos representar o fato museológico no ternário Homem, Objeto e Museu ou, ampliando, Sociedade, Patrimônio e Território (Figura 1). Nessa representação há duas abordagens não excludentes. A primeira refere-se ao museu tradicional. Então, a relação é entre o homem (o público) e o objeto (musealizado ou museológico) em um cenário institucional, o museu tradicional. A segunda refere-se ao ecomuseu, museu comunitário, de território e outras formas e abrange a sociedade ou um grupo social em relação com seu patrimônio, relação mediada ou definida pelo território onde a cultura se constrói. O museu integral, um conceito que trata do patrimônio na dimensão integral onde se adquire esse status e se encontra, se aproxima da segunda abordagem.



Fonte: O autor.

Fig. 1: Ternário – representação do fato museológico, objeto de estudo da Museologia.

⁶ Pesquisa desenvolvida no âmbito do Convênio ACAM Portinari e USP, 2011-2015, para ações de pesquisa e intercâmbio entre o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre, Tupã, SP, e o Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, SP.

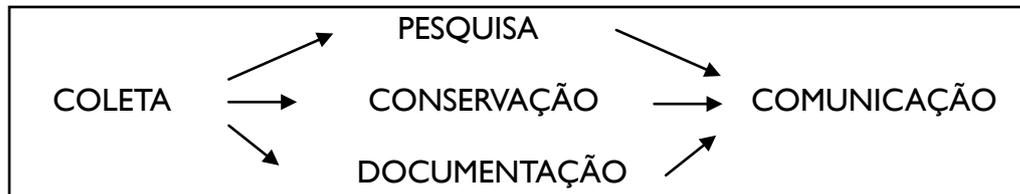
Outra das grandes contribuições do Icofom⁷ está na discussão em torno do sistema da museologia, sintetizado no Quadro Geral da Disciplina Museológica⁸ (Quadro 1), estruturado em Museologia Geral, Museologia Especial e Museologia Aplicada e subdivisões.

1- Museologia Geral	Teoria museológica
	História dos museus
	Administração museológica
2- Museologia Especial	Textos – Tipologia
	Contexto – Universo e circunstâncias
3- Museologia Aplicada	Formação e/ou desenvolvimento de coleções
	Salvaguarda
	- Conservação
	- Documentação
	Comunicação
- Exposição	
- Educação	
Gestão	

Fonte: O autor.

Quadro 1: Quadro Geral da Disciplina Museologia, estrutura definida no âmbito do Icofom/Icom em 1983.

A museografia é Museologia Aplicada aos museus. Para tanto, as ações técnicas do processo curatorial (Figura 2), – aquisição, salvaguarda (conservação e documentação) e comunicação (exposição e educação) – e as de gestão (planejamento e administração) compõem a museografia⁹.



Fonte: O autor.

Fig. 2: Processo curatorial ou curadoria. Todas estas ações do processo são curatoriais.

Em se tratando de museologia e museografia e o potencial de intervenção que cada uma tem sobre a outra, traço uma correlação entre Museologia Geral e Museologia Aplicada, de modo a sugerir um debate sobre o Quadro Geral da Disciplina (Quadro 2). Inicialmente, entendo que a comunicação faz parte do fato museológico, pois este estabelece relações entre culturas, grupos, indivíduos. Nesse sentido, entende-se que estudos museológicos respaldados pela comunicação fazem parte da esfera teórica, integrando a expologia e a educação. A Comunicação museológica se alinha à Comunicação museal. Não há hiato entre as duas dimensões, são apenas formas distintas de construção de conhecimento: teórico e prático e técnico. É importante destacarmos que há reciprocidade entre as duas. A Comunicação museal tem suas bases fundantes na Comunicação museológica e a segunda é questionada pela primeira. Na Comunicação museal está a realidade empírica que a Museologia e a Teoria Museológica precisam. Nessa linha de pensamento, a Expologia alinha-se à Expografia e a Educação Patrimonial

7 Para um panorama das discussões do Icofom, ver: Cerávolo (2004a; 2004b).

8 Formado a partir da proposta tripartite: Museologia Geral, Museologia Especial e Museologia Aplicada. Com referência a essa proposta, ver: MuWoP (1980); MuWoP (1981); ICOFOM (1983).

9 Quanto à curadoria e museografia, ver: Cury (2009, p. 25-41).

à Educação em Museus. Dessa forma, destacamos que a práxis em museus não é vazia de conceitos e métodos, como muitas vezes é julgada. Por exemplo, montar exposição é uma etapa de um processo maior e mais complexo, longe do ato de “colocação de objetos em vitrinas”. Educação, por sua vez, não pode ser confundida com “atendimento ao público”, embora o público necessite ser atendido. Educação, por outro lado, não é instrumento de gestão para obtenção de estatística de visitação.

Fonte: O autor.

Museologia Geral	Museologia Aplicada – Museografia		Níveis
História dos museus	Curadoria	Aquisição/ formação de acervo	Administrativo planejar
		Salvaguarda - Conservação preventiva - Documentação museológica	↕
Teoria Museológica - Comunicação museológica - Expologia - Educação patrimonial - Recepção de público		Comunicação museal - Expografia - Educação em museus	Técnico aplicar
		↕	
Gestão do patrimônio musealizado	Gestão	Planejamento	Político interagir
		Administração	
		Avaliação	
← ← ← ← ← diálogo → → → → →			

Quadro 2: Correlação Museologia Geral e Museologia Aplicada – Museografia, com destaque à comunicação e recepção.

Educação patrimonial é o campo maior que serve à Museologia, mas também a outras áreas, lembrando que Museologia não está isolada e nem tem limites inflexíveis. Ainda, é bom registrar que o patrimônio não é algo do universo restrito dos museus. Então, Educação patrimonial é “[...] um campo de trabalho, de reflexão e ação e, como tal, pode abrigar tendências e orientações educacionais diversas, divergentes e até conflitantes [...]” (CHAGAS, 2004, p. 143). Aproximar a Educação patrimonial da Museologia corrobora com o enfrentamento da complexidade do tema, patrimônio, e com a necessidade de tratá-lo interdisciplinarmente. Por outro lado, a aproximação permite que a Museologia participe desse campo, com a sua contribuição específica. Nos museus a Educação patrimonial é Educação museal. Sem perda de raízes conceituais e políticas, atua na particularidade do patrimônio cultural musealizado.

Na proposta de correlação entre Museologia Geral e Museologia Aplicada, outro aspecto a destacar é a avaliação em museus, pelo seu papel promotor de uma cultura institucional voltada à qualidade das ações da equipe de profissionais.

É a avaliação que unifica o cotidiano do museu ao projeto de gestão, ajustando-os reciprocamente para a eficiência e a eficácia. Para tanto, a avaliação deve ser praticada em todo o museu e atingir diferentes níveis e planos, envolvendo seus atores (público interno e externo), ou seja, avaliar os métodos e estratégias, ações, atividades, produtos e serviços. A avaliação alimenta, ajusta, adequa, corrige... faz o sistema andar em direção aos objetivos traçados e aos propósitos institucionais (CURY, 2009, p. 33).

A avaliação está no domínio da museografia, pois está estruturada para a organização da rotina e do cotidiano do museu, propondo a reflexão sobre o

trabalho. Promove a construção de um conhecimento sobre a ação e implementa um tipo de inteligência inerente à práxis. A avaliação da educação museal tem uma abrangência, pode ter diferentes motivações, distintas abordagens e métodos variados (CURY, 2008). De qualquer forma, avaliação da educação museal refere-se à qualidade – relação entre o público, situações de aprendizagem, processos e ações educativas do museu. Diz respeito à experiência do público, informa sobre a eficácia dos produtos e ações, está focada no alcance de objetivos e nas realizações, indica o que fazer. Por outro lado, a avaliação da educação em museus está ligada às condições de produção – desenvolvimento do processo educacional. Abrange o modo de utilização dos recursos disponíveis, a eficiência dos processos, os esforços da equipe e procedimentos adotados. Em síntese, a avaliação ensina a fazer a coisa certa da forma certa – qualidade com qualidade, metaqualidade. É comum que se mencione que a avaliação museal e educacional é uma forma de compromisso da equipe e, assim, uma cultura do trabalho comprometida com dimensão pública do museu. Observem que no quadro 2, à direita, na coluna níveis há três abordagens: administrativa, a técnica e a política. O que defendemos é que nas ações fins, como a educação em museus, trabalhamos esses níveis como o planejamento, desenvolvimento e aplicação de técnicas pertinentes e organização estratégica de equipes.

Para a Museologia, a avaliação em museus passa a ser pesquisa ou estudo de recepção, ela deixa de ser avaliação de processos e resultados – para alimentar, corrigir e ajustar o projeto de gestão, fazê-lo acontecer, enfim –, e passa a preocupar-se com as mediações culturais que extrapolam os muros do museu. O estudo de recepção abrange a compreensão “[...] das formas de uso que o público faz do museu e das interações geradas pelas exposições, em face das mediações culturais. A pesquisa de recepção de público é importante para o museu, porque são os usos que o público faz dele que lhes dão forma social” (CURY, 2009, p. 34). Para melhor referência aos estudos de recepção temos os estudos culturais (Cultural Studies), acepções diversas que, como bem explicitado por Lopes (1993), trata-se do precedente à abordagem latino-americana das pesquisas de recepção, que tem como expoentes Nestor García Canclini e Jesus Martín-Barbero. Os estudos de recepção, então, não somente têm no museu e na musealização locus privilegiados, mas, também e principalmente, são essenciais para a museologia ou metamuseologia.

Se o objeto de estudo da Museologia é a relação entre o homem/público e o objeto/patrimônio, relação mediada, a recepção atua para o entendimento desse objeto. Ou seja, há várias formas de pesquisar em Museologia e uma delas é a pesquisa de recepção, pelo alcance que a recepção tem de chegar nas pessoas e nos lugares onde os sentidos são produzidos. A pesquisa de recepção é fundamental para a museologia porque é uma das possibilidades de produção de conhecimento e construção teórica.

Para a realização desses estudos, com base empírica, necessitamos da museografia (da qual a avaliação faz parte), de seu cabedal metodológico e técnico e, sobretudo, do conhecimento sobre o público no espaço do museu. Há uma rotina museal e quem a conhece é quem a observa rotineiramente, quem vive essa rotina tem em si um saber próprio da práxis. E, para finalizar, inserimos o público nesse contexto de discussão. O público atua nos museus, o que a comunicação e a recepção deflagraram sem contestação. A relação do público com o museu ou o espaço que a ele é reservado foi uma conquista. Vejamos três momentos da trajetória dos museus para entender essa relação e as mudanças de perspectivas ocorridas. No positivismo as exposições eram taxonômicas e descritivas. O público tinha uma inserção contemplativa e uma participação passiva, pois a

classificação é uma linguagem restrita. No racionalismo as exposições passam a ser contextualizadas, explicativas e argumentativas. O público ganha espaço de participação, pois a inteligibilidade passa a ser um objetivo, assim como a leitura/compreensão da exposição. Atualmente as exposições são produtos culturais carregados de ideologias. Além da leitura, o público tem reservado para si o trabalho criativo de interpretação, ressignificação e reformulação da mensagem museológica, quando agrega valor a ela e a faz circular em seu meio. Ainda, e cada vez mais, as experiências com os novos museus – ecomuseus, museus comunitários, de território etc. – vem abrindo possibilidades participativas únicas, pois as situações são criadas pelo público, abrindo possibilidades de enunciatário e enunciadador. Neste caso, o discurso museal se faz pelas múltiplas enunciações anunciadas institucionalmente. Vejamos a síntese dessa transformação (Quadro 3).

Fonte: O autor.

Modelo	Dimensões	Participação	Envolvimento
Classificatória	3 dimensões: a tridimensionalidade do espaço e dos objetos	Contemplação	Passivo
Contextualizada	4 dimensões: a tridimensionalidade e a leitura	Leitura	Ativo mentalmente
Pentadimensional/hipertextual	5 dimensões: a tridimensionalidade, a leitura e a escritura	Leitura e escritura	Criativo

Quadro 3 – Participação do público no museu.

Com essa proposta de atualização do Quadro Geral da Disciplina tenho a intenção de situar as pesquisas museológicas de alcance comunicacional e de recepção, com a pretensão de contribuir minimamente e de alguma forma com uma Metamuseologia.

Museu em Transição

Zavala (2003) nos demonstra enfaticamente que as transformações ocorridas nas ciências sociais nos últimos 35 anos, provocada essencialmente pelos estudos transdisciplinares, vêm a afetar o museu. Segundo o autor, há dois paradigmas a considerar, um tradicional e um emergente. Em síntese, o paradigma tradicional volta-se para o conteúdo objetivo da exposição formulado por especialistas, naturalização dos significados, experiência museal baseada na transmissão de conteúdo e em uma visão convincente do mundo, na obtenção de conhecimento pela visão e pensamento. O paradigma emergente vê o museu como lugar que promove o diálogo entre o contexto de vida do visitante e aquilo que o museu propõe como experiência de visitação, de forma que os objetivos da visita tornam-se múltiplos e escolhas individuais, os significados são construções sociais, a experiência museal é simbólica, subjetiva e intersubjetiva, alcança as dimensões ritualísticas e lúdicas, provoca as emoções, é multissensorial e transcende o espaço do museu, o visitante é ativo e autônomo. Parece que o museu emergente já existe, como ideal sim, mas como prática não.

No Quadro 4 podemos perceber mais alguns elementos do museu emergente que ainda não foram incorporados, como a autonomia do visitante e a extrapolação da experiência para seu cotidiano.

Fonte: Adaptação de Zavala (2003, p. 19).

Aproximação de paradigmas para os museus	
Tradicional	Emergente
Visita como obtenção de conhecimento	Visita como possibilidades múltiplas e únicas
Valorização do conteúdo da exposição	Valorização do diálogo entre cotidiano e experiência de visita ao museu
Naturalização do significado	Contextualização social de produção do significado
Objetividade expográfica	Subjetividade e intersubjetividade
Experiência como representação clara e convincente do mundo	Experiência museal ritualística e lúdica
Ênfase na visão e no pensamento	Espaço para a afetividade, emoção e multissensorialidade
A autoridade recai sobre os especialistas do museu	O visitante é ativo e autônomo
O museu é uma janela para realidades	O museu é uma oportunidade para a construção simbólica
Experiência e circuito museal coincidem	Experiência museal extrapola os muros do museu

Quadro 4 – Comparativo entre paradigmas tradicional e emergente.

O museu, o tradicional, é uma instituição elitizada. Isto não é um estratagema e sim a forma de funcionamento da hegemonia que, em uma de sua manifestação, é segregadora. Esta é a herança que nos deixou os museus do século XIX sustentado em uma ideia de nação. O que não é elitista é popular. Ou nos convém colocar a questão do popular em contraposição ao elitizado para trazer outros pontos para discussão de um modelo que substitua àquele modulado no século XIX e que persiste até hoje. O museu do século XIX foi instrumento da integração cultural e da enculturação do popular para a definição da cultura nacional. A cultura popular passa, então, a ser depreciada e os saberes dessa cultura passam a ser desvalorizados e as pessoas a serem tratadas como atrasadas e vulgares. Isso, em grande medida, perdura até hoje. Os saberes populares são aqueles conhecidos por toda a sociedade, mas vividos de forma especial e intensa pela cultura popular como resquício da condição grupal de outrora. Eles estão diluídos no cotidiano e alguns podem ser mencionados como cooperação, solidariedade, generosidade, a oralidade, a fé, a religiosidade, a espiritualidade, o sentimentalismo, a afetividade, os valores familiares e outros. O gosto pelo luxo, por exemplo, é popular, o que Joãozinho Trinta expressou há muito tempo¹⁰. No entanto, na atualidade, a grande presença das pessoas dessa segmentação sociocultural na economia vem recolocando alguns aspectos que as caracterizam culturalmente em circulação por meio de produtos de massa. Afirma-se uma estética de massa - que é diferente da estética popular -, invenção motivada pela economia e incorporada pelos meios de comunicação. Longe de sugerir uma transformação do museu para uma estética massiva, é fundamental esclarecer que o que trago para reflexão não é o massivo em si, mas sim o que ele revela: resistência cultural e exercício do jogo do poder.

Para que o museu deixe de ser elitizado e para que assuma a sua condição política, ele necessita abrir-se para outras estéticas - como a popular - para revalorizar

10 O massivo está presente em exposições do tipo “tesouros de...” e “as jóias da...”, por exemplo.

as articulações e mediações da sociedade civil, ampliar o sentido social dos conflitos, reconhecer as experiências coletivas existentes no seio da sociedade (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 296). Ainda, reconhecer que as minorias têm um papel social a cumprir, trazendo outros elementos e referenciais a serem considerados.

O museu contemporâneo, o que chamarei de museu em transição, é uma resposta à exclusão do saber popular e outras formas discriminatórias, ou seja, o museu em transição inclui porque há uma face dele que exclui, por isso ele é contraditório, pois nega o museu tradicional sem deixar de sê-lo totalmente. No museu emergente as duas questões – exclusão e inclusão – estarão superadas. No museu emergente haverá espaço para todas as formas de saberes, sem distinção ou discriminação entre eles. Sabemos, há muitas formas de saberes e, as reconhecendo ou não, o museu ainda não sabe como inseri-las na sua práxis. No museu em transição, no entanto, devemos não somente reconhecê-las, como propomos fazê-lo com os saberes populares (não massivamente¹¹), mas colocá-las na pauta, como estratégias de resistência cultural e de ação política. Para enfrentar a problemática da participação nos museus inserindo outras perspectivas em seus espaços, adoto o deslocamento da nossa atenção dos meios às mediações (MARTÍN-BARBERO, 1997), ou deslocar o nosso ponto de vista do museu (condições de produção) para o cotidiano das pessoas, ou seja, para a cultura. Mediação, então, se faz no seio da cultura ou é a própria cultura. Todo e qualquer entendimento que o público venha a ter no museu dependerá de seu contexto cultural, não negligenciando o fato de que há uma forma de fazer museu que se aproxima ou se distancia da cultura onde está inserido, mas sem estabelecer diálogos muitas vezes. Deslocar a visão desde a cultura para o museu insere as distintas segmentações sociais no museu, os saberes inerentes a ela e muitas outras narrativas próprias de uma comunicação plural.

Outros aspectos impactam o museu e mesmo a nossa visão sobre ele, como o entretenimento. Longe de fazer algum julgamento da indústria do entretenimento, não me cabe, levo a questão para o que Martín-Barbero (1997) sugere: como recuperar a dimensão simbólica da política, ou o que o mercado – entenda-se indústria do entretenimento – não pode fazer.

Que é que o mercado não pode fazer por mais eficaz que seja seu simulacro? O mercado não pode sedimentar tradições, pois o que produz se 'desmancha no ar' devido à sua tendência estrutural a uma obsolescência acelerada e generalizada não somente das coisas mas também das formas e das instituições. O mercado não pode criar vínculos societários, isto é, entre sujeitos, pois estes se constituem nos processos de comunicação de sentido, e o mercado opera anonimamente mediante lógicas de valor que implicam trocas puramente formais, associações de promessas evanescentes que somente engendram satisfações ou frustrações, nunca, porém, sentido. O mercado não pode engendrar inovação social pois esta pressupõe diferenças e solidariedades não-funcionais, resistências e dissidências, quando aquele trabalha unicamente com rentabilidade (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 15, grifo do autor).

O mercado globalizado como está afeta a cultura e o museu. O museu, me parece, quer superar deficiências e limites e vê em algumas ideias do mercado uma saída. Há contribuições do mercado para os museus, não nego, mas o que coloco em questão, particularmente para pensarmos o museu em transição, é o que não queremos e o que queremos para o museu e como realizaremos esse museu emergente por meio de experimentações. A indústria do entretenimento não nos dará as orientações para o museu emergente, pela incapacidade do

11 Muitas das grandes exposições que presenciamos nos últimos anos têm caráter massivo.

mercado, como apontado, ou nos dará contribuições pontuais, consigo perceber algumas dentre muitas intervenções nem sempre exitosas do ponto de vista de museologia. O mercado tende a reconciliar e equalizar, encobrir conflitos, eliminar o discordante, simplificar o diverso e o múltiplo, minimizar o repertório cultural do mundo, fazer o diferente parecer simples. Ora, nos parece que estamos tratando de alcances opostos àquilo que desejamos para o museu como lugar político.

O museu em trânsito nega o museu tradicional, reconhecendo alguns dos seus limites, mas vive o momento da globalização, da indústria do entretenimento e da satisfação gerada por ela, o reducionismo e simplificação da diversidade cultural, a negação das minorias pois não se enquadram plenamente na esfera pública definida pelo capitalismo, vivem a desterritorialização, negam estéticas que venham a questionar uma visão econômica de desenvolvimento. Fazer museu nesse contexto globalizado é deveras experimental. Certamente temos ainda uma dificuldade de entendimento do museu emergente, mas o que sugiro neste momento é considerá-lo como instituição desglobalizante, ou seja, vivendo a globalidade, participa dela enfrentando-a. A seguir, Quadro 5, apresento comparativamente, o que entendo como as diferenças dos três modelos de museus, para reflexão.

Fonte: O autor. Inspirado em García-Candlini (2003), Zavala (2003), Martín-Barbero (1997) e na práxis.

Museu Tradicional	Museu em Transição	Museu Emergente
Museu nação	Museu diversidade e diferença	Museu desglobalizante
Memória e identidade no singular	Memória e identidade no plural	Memórias e identidades circunstanciais
Patrimônio como ideia fechada	Patrimônio como ideia aberta e em mudança, muitas possibilidades de (re)interpretações	Patrimônio e exercício criativo e de poder
Patrimônio como estratégia de educação	Patrimônio como ponte de aproximação entre sociedades e culturas distintas, tempos e espaços	Heterogeneidade, multiplicidade, pluralidade, fragmentação
Agenda limitada	Agenda múltipla	Agenda aberta
Excludente	Inclusivo	Ampla participação
	Improdutivo	Insatisfeito
	Vive um dilema com a lógica do mercado	Enfrenta o mercado
	Tenso	Intenso
	Incerto	Plástico
	Crítico e contestador	Simbólico e político
Discurso fechado	Discurso = sinergia entre narrativas múltiplas e multivocalizadas	Discurso em construção
Unificador	Diversidade	Fragmentado, múltiplo, plural e diverso
Terceira pessoa gramatical	Terceira e primeira pessoa gramatical	Primeira pessoa gramatical
	Diálogo entre o local e o global	Diálogo entre o local e o global
	Desterritorialização	Reterritorialização
Educação como instrução	Educação como ensino-aprendizagem	Educação como experiência

Educa / Instrui	Educa / Se educa	Cria situações performáticas, ritualísticas e lúdicas
Comunicação como transmissão	Comunicação como capacidade de diálogo com o público	Comunicação
Sentido único	Polissemia	Polissemia
Significado fechado	Significação aberta	Significação circunstancial
Acesso como possibilidade de visitação	Acesso como direito � informa�o e ao entendimento	Acesso como reconhecimento do diferente
Curador = pesquisador de cole�o	Curador = profissionais diversos	Curador = profissionais e públicos
O público precisa do museu	O museu precisa do público	O museu � o público
	Democrático	Solidário

Quadro 5 – Comparativo entre museu tradicional, em transi o e emergente.

Como vemos pelo exercício realizado, nem todas as diferenças são tão determinadas, nem tudo   passado e nem tudo   futuro, nem tudo   nega o e nem tudo   afirma o. A ideia de transi o   que me interessa particularmente, para entender por qu  fazemos experimenta es em museus, o quê negamos, o quê propomos e o quê de fato construímos. Isso posto, os museus em transi o nos trazem muitas inquieta es, dentre elas:

- Como construir a(s) mensagem(ns) museológica(s) agindo dialogicamente?
- Como devemos passar a ver o processo curatorial a partir da participa o do público no processo de (re)significa o cultural nos museus? Quais seriam as melhores metodologias para as equipes se adequarem para atuar na dimensão dialógica? Como disseminar essa nova concep o de maneira a mudar as mentalidades vigentes?
- Como inserir o público nos processos museológicos?
- Como inserir a fala do público na constru o do museu? Como tornar a fala do visitante constitutiva da institui o?
- O termo público de museu não deveria ser substituído por outro mais apropriado? Qual seria.

Não tenho respostas, mas experimenta es que fazem refletir sobre essas questões e tantas outras em torno de uma ideia de transi o para a emergência de um museu.

A Transi o em Experimenta o

O Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre – MHPIV, assim batizado por Luiz de Souza Leão em 1966, tem uma circunstância peculiar que considero parcialmente. Diria inicialmente que o Museu como problemática reflete a cidade, igualmente como problemática cultural. Em outra situa o atribui ao MHPIV o caráter de metamuseu, ou museu dele mesmo, pois evidencia como, no passado, ele se constituiu e, com isso, como se constitui no presente como produto cultural. Ou seja, pelo Museu podemos entender certas conjeturas da forma o da cidade, mesmo que este não tenha essa inten o da forma como entendo que faz. O fato   que a cidade de Tupã foi um empreendimento comercial de, destacadamente, Luiz de Souza Leão e a cria o do Museu e a inaugura o de sua sede em 1980 foi a última etapa do plano empreendedor concluída pelo fundador. Então, o Museu foi e ainda segue sendo, em certa medida, uma peça importante para a constru o da memória da cidade em torno de uma pessoa,

o Souza Leão. Isso por um lado. Por outro lado há outra personagem, a índia Vanuíre, que deu nome à instituição que integrava a rede estadual de museus históricos e pedagógicos dos anos entre 1950 e 1970. Então, Vanuíre ajudou na estratégia de construção de uma identidade paulista, promovendo a cidade, inclusive no realizado contra os índios numa relação de poder e força. A Vanuíre que dá nome ao Museu é uma invenção romantizada de não índio, a patronesse que se exalta não é uma indígena e nem o que fizeram dela no processo de colonização, mas o que ela representa para os não indígenas: a suposta “pacificação” dos Kaingang e a paz entre não indígenas e indígenas. Então, o Museu, não como proposta conceitual, mas o imaginário que faz parte dele, revela uma situação em desequilíbrio como é de fato a relação do brasileiro com os povos indígenas. Vanuíre continua reforçando a ideia de que os Kaingang eram hostis e, por isso, precisavam ser pacificados e aldeados. Essa relação de poder fica mais óbvia nas explicações de Leão (1968) para a escolha do nome Tupã para a cidade.

O nome de Tupan, vinha nascendo como homenagem aos índios, os verdadeiros donos das terras do Brasil, que ainda tinha uma vantagem – Seria uma advertência aos Brasileiros, para que procurassem pela inteligência e pelo esforço, formar uma Nação forte, para não suceder a eles, o que sucedeu aos índios, que foram derrotados pelos conquistadores! (LEÃO, 1969, p. 17, grifo do autor).

Em síntese, os verdadeiros donos das terras as perderam, pois lhes faltaram inteligência e força. Nessa linha de homenagem o fundador nomeou todas as ruas do centro de Tupã com etnônimos indígenas. Ainda para homenagear, ele criou um museu com nome de índia e promoveu como política a constituição de coleções etnográficas e de peças da história local.

Tupã é mais uma cidade brasileira dentre muitas, onde se cultiva uma relação historicamente construída de admiração e rejeição dos indígenas, mesmo que isso não ocorra de forma explícita, voluntária ou pela força física. É na problemática da cidade onde o museu está e da qual participa que vejo um interesse museológico, entendendo que as construções contextuais e da conjectura interessa sobremaneira a ideia de museu que vive a transição. Não se trata de estudar grupos indígenas ou museus etnográficos e sim entender como um museu atua e como a museologia é capaz de entendê-lo e definir nele um objeto de estudo. Então, é a circunstância contextualizada que queremos entender, para, como agentes museais, intervir nela de forma participativa, alterando-a como proposta, analisando-a e provocando reflexões.

O que apresento para discussão é uma pesquisa ação que, no meu entendimento, tem o mérito de colocar o museu em posição de experimentação para uma mudança em suas bases fundantes, ou seja, intervir na forma como se entende um museu e construir conhecimento museológico.

A pesquisa acontece no Museu Histórico Pedagógico Índia Vanuíre, quando uma série de ações técnicas, museográficas, são implementadas no contexto da requalificação institucional¹². Tem como motivação o aprofundamento de questões inerentes à cultura indígena na relação com os museus, tendo o estado de São Paulo como cenário de problematização de ações de musealização desse segmento cultural brasileiro. Esse Museu tem importante papel no interior do estado de São Paulo, seja pelo porte e gestão museal, pela coleção indígena que mantém e pela história do território onde se localiza – cenário da criação

12 A partir de 2008, o Museu Índia Vanuíre passou a ser gerido pela ACAM Portinari (Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari), Organização Social de Cultura parceira da Secretaria de Estado da Cultura na gestão dos museus estaduais do interior.

do SPI, Serviço de Proteção aos Índios, que promoveu a chamada “pacificação” Kaingang em 1912, e território com a presença de dois aldeamentos Kaingang, TIs Vanuíre e Icatu onde vivem povos indígenas, com destaque aos Kaingang, Krenak e Terena –, fatores que lhe dão corpo e forma social. O foco da pesquisa recai sobre ações contínuas com a participação de grupos culturais, no caso indígenas da Terra Indígena Vanuíre, município de Arco-Íris, estado de São Paulo. Em outras palavras, o público faz parte da ideia contemporânea de museu e, portanto, deve ser elemento constitutivo de sua formação permanente. Uma primeira questão se faz, se o indígena faz parte da ideia de museu, como participa dele? Como se vê nele?

A pesquisa se estrutura em três pontos: (1) uma metodologia voltada à realidade empírica, museografia e ação museológica, (2) os museus estão se transformando e hoje vivemos uma transição entre o museu do século XIX e um museu emergente, ou seja, (3) estamos construindo um outro modelo de museu.

Temos o marco inicial da pesquisa em 2009, quando a ACAM Portinari e a Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo aprovaram a ação expositiva com os indígenas da Terra Indígena – TI Vanuíre. O Museu recolocou, então, uma relação iniciada com esses indígenas na década de 1980. Por décadas o Museu manteve com os índios uma relação em desequilíbrio como é, de fato, a relação entre índios e não índios no Brasil desde 1500. A relação desigual se dava ora no paternalismo, ora no entendimento de que os indígenas da região são “convidados” do Museu em determinados momentos como em 19 de abril, Dia do Índio. Nessa situação, os índios apresentavam danças e aproveitavam para comercializar artesanato, o que, positivamente, tornou-se um incentivo do Museu à produção de artesanato.

A ação com os indígenas iniciou em 2010 tendo o método cooperativo ou participativo para o desenvolvimento do módulo expositivo Aldeia Indígena Vanuíre, com Kaingang, Krenak e a equipe do Museu Índia Vanuíre. O propósito era elaborar uma narrativa expositiva na 1ª pessoa gramatical, nós (CURY, 2012).

A conjuntura envolveu as memórias do território oeste do estado de São Paulo e, nessa perspectiva, as memórias Kaingang presentes nesse lugar. Também, que os museus são instituições culturais situadas territorialmente, assim como as culturas construídas por grupos humanos que, ainda, elegem seu patrimônio. O patrimônio se constitui em um território, mas é definidor dele igualmente. Ainda, estamos fazendo a transformação do museu em cada ação.

Para a concepção da exposição, foram muitas as rodas de conversa que aconteceram durante 8 meses de trabalho. Todas as decisões quanto ao conteúdo e os procedimentos aconteceram nesses encontros.

Um primeiro ponto que levanto é: o museu precisou sair de seu eixo referencial para poder levar o processo adiante. Quem concebe exposições sabe que (1) partimos de um recorte da coleção, (2) há uma construção (“materialização”) mental da mesma, antes mesmo de qualquer desenho inicial. Em outras palavras, o ponto de partida é a coleção e temos o domínio do processo. Em processos participativos podemos ampliar a conjuntura da coleção, agregando outros objetos significativos para o grupo que participa. A construção (“materialização”) mental acontece tardiamente, pois o domínio do processo é de todos os envolvidos, mas as grandes definições partem do grupo cultural que participa. O que quero dizer é que a tomada de decisão é diferente.

Com a exposição definida conceitualmente e expograficamente, passamos a produção. O vídeo foi um dos recursos escolhidos, para apresentar depoimentos de indígenas previamente definidos para tratar determinados enfoques.

Uma produtora foi contratada para preparação dos vídeos, sendo que destaco a interação entre os indígenas e as equipes contratadas para o projeto, sempre com a mediação da equipe do Museu. Sabemos, recai sobre a execução e sobre a equipe grande responsabilidade do processo. Boas ideias podem se perder na execução de um projeto expográfico. Então, o segundo ponto para discussão refere-se à formação da equipe, entendendo que o trabalho em equipe é mais amplo e complexo do que normalmente supomos em museus tradicionais. Em museus em experimentação essa questão se faz ainda mais complexa, sobretudo porque o trabalho com o outro cultural nos apresenta desafios quando estamos diante de uma outra estética, uma forma diferente e viver e de ver o mundo.

Em síntese, e após a ação expositiva concluída, levantamos algumas considerações (ou dúvidas):

- O museu é um provocador ativo de construções de memórias(?),
- O museu é um provocador de histórias indígenas construídas por eles mesmos(?),
- O museu pode estimular o encontro de gerações no contexto de grupos culturais(?).

A ideia de patrimônio é uma construção compartilhada por um grupo que, antes, necessita entender patrimônio como um conceito, depois, pensar-se culturalmente.

A identidade é uma opção, uma vez que não é algo dado ou fechado. Identidade é construção circunstancial. A construção da identidade é sempre circunstancial e relacional, ou seja, precisamos do outro e, muitas vezes, estar com esse outro gera conflitos. Então, o trabalho de desenvolvimento do módulo expositivo Aldeia Indígena Vanuíre provocou conflitos (e aproveitamos para afirmar que isso não é negativo, ao contrário) e, em consequência, negociações, uma vez que uma exposição é uma unidade.

Os conflitos aconteceram entre:

- Kaingang vs Krenak, os dois povos majoritários da Terra Indígena Vanuíre, pois disputavam poder.
- Kaingang vs Kaingang, pois disputavam um conhecimento ou um reconhecimento.
- Kaingang e Krenak vs profissionais de museus, pois o Museu passou a ser questionado sobre seus propósitos com os saberes e tradições indígenas. Como o museu “usaria” os indígenas?
- Profissionais de museus vs profissionais de museus, quanto ao entendimento do que é “ser índio” e os direitos dos indígenas de terem um espaço privilegiado na exposição de longa duração e no Museu Índia Vanuíre.

O pensamento norteador das ações subsequentes do Museu Índia Vanuíre com os indígenas foi: Patrimônio, tradição, memória e identidade são processos constantes de construção e fenômenos dinâmicos e interativos, de caráter relacional, essas concepções se constroem nas relações sociais e culturais e não podem passar por decisão unilateral (por profissionais de museus). O universo semântico que se coloca é imenso, o que torna a tomada de decisão nos museus um ato político e simbólico.

Algumas das ações do MHPIV que aconteceram entre 2011 e 2013 das quais participei como pesquisadoras são:

- A implantação do programa Museu e Escola Indígena, visando à construção de uma parceria, Museu e Escola, na interface da educação indígena.

- Formação da coleção contemporânea *Lifay Kanhgág* por Josué Carvalho, visando à materialização em trançados e outros artefatos das memórias dos anciões Kaingang do sul e sudeste do Brasil.
- Concepção da exposição *KANHGÁG – Arte, Cultura Material e Imaterial*, apresentando o cotidiano Kaingang na Terra Indígena Nonoai, Rio Grande do Sul, concepção de Josué Carvalho, Kaingang, Mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Doutorado da Universidade Federal de Minas Gerais, pesquisador do Observatório de Educação Indígena e do Museu Índia Vanuíre.
- Oficinas Trocas de Saberes de Mulheres Kaingang, dias de convívio e troca de conhecimento entre mulheres kaingang das TIs Vanuíre e Icatu, SP, e Nonoai, RS.

Quando se deu a entrega da coleção, Josué Carvalho e a equipe do Museu registraram as informações de entrada dos objetos, unificando saberes tradicionais indígenas e técnicas de documentação museológica. Assim, houve a aproximação entre a perspectiva indígena e a museográfica. O trabalho de etnografia vem depois, especificamente para a descrição etnográfica.

Na sequência Josué apresentou a coleção para os indígenas de Vanuíre, com a presença das lideranças – o cacique Gerson Damaceno, vice cacique Irineu Cotui e a diretora da escola indígena Valdenice Vaiti –, membros da comunidade, grupos distintos e professores indígenas. Toda equipe do Museu participou dessa ação, entendendo que o convívio com o diferente faz parte da construção da ideia de museu.

Outras ações conjuntas aconteceram continuamente. Dentre elas destacamos a Semana Tupã em Comemoração ao Dia Internacional dos Povos Indígenas (mês de agosto) e Semana do Índio de Tupã (abril). Quando destacamos Tupã não estamos necessariamente querendo uma publicização para a cidade. Sobretudo queremos dizer ao cidadão que os indígenas fazem parte daquele lugar e daquele museu. Por outro lado, os objetivos dos dois eventos remetem à aproximação dos indígenas dos não indígenas, à promoção das memórias indígenas e à criação de possibilidades de trabalho para os indígenas. A construção dos eventos perpassa momentos distintos, tais como a formatação da programação, a definição do cardápio da Feira de Culinária Indígena, a organização com e a contratação dos indígenas, a produção etc. Podemos afirmar que o processo é uma aprendizagem para todos que participam e a aprendizagem para a equipe do Museu nos interessa particularmente, pois é ela que provoca outras formas de ver e entender o próprio museu.

Todas essas ações levam em conta que, ou seja, temos uma pauta: A aproximação constante entre indígenas e museu é uma construção e algo importante para a discussão de propostas e o estabelecimento de uma pauta comum, aquilo que nos une para uma ação conjunta de interesse mútuo, para que as partes tenham participações equilibradas, ou seja, se desfazem polos de dominação, embora o jogo de poder esteja presente.

Este artigo tem a intenção de introduzir uma discussão a partir da apresentação parcial de uma etapa de um projeto de pesquisa de longo prazo que tem como atenção as formas como a museologia pode definir parâmetros para um museu, ao passo que o analisa tirando da análise uma teorização sobre processos. A experimentação realizada pelo MHPIV seguiu orientações da museologia e agora faz uma revisão preliminar do processo. Isso posto, coloco mais algumas questões em debate, entendendo que a circunstância vivida pode e deve extrapolar o lugar e as culturas indígenas, entendendo que não é do alcance do

estudo ser especialista de Tupã ou de grupos indígenas. Nesse sentido, reforço a ideia de que não se trata de um estudo da cidade, de um museu e dos grupos Kaingang, Krenak e Terena. O propósito é pensar museologia. Ainda na particularidade, mas entendendo uma possibilidade de extrapolação, abordo três pontos:

- Entrada cultural na aldeia – como se dá e como deve continuar se dando, entendendo que devemos manter o respeito e o distanciamento sempre? Sempre seremos o outro, o diferente e o de fora. Assim, cada retorno à aldeia deve ser uma entrada renovada, mas sempre solicitada e autorizada. A manutenção do estranhamento é essencial.
- Entrada cultural no Museu Índia Vanuíre – como se dá a incorporação desse conhecimento vivenciado pela equipe no Museu, de modo a gerar reflexões e mudanças estrutural e cotidiana? Faz sentido para os profissionais o que se vivencia com os indígenas locais? Como entendem a presença dos indígenas na região? Como veem os indígenas?
- Estruturas e parcerias – entendendo que as parcerias entre instituições são fundamentais, como devem acontecer? Como fomentar a continuidade dessas ações? Quais são as parcerias necessárias para que o Museu Índia Vanuíre leve à frente o desafio da complexidade de ações museológicas como essas? Como a universidade pode ajudar? Como garantir a continuidade?

Também consideramos a ampla participação de todos os profissionais do museu nessas ações, rompendo a dicotomia atividades meio (gestão e administrativas) e fim (de pesquisa e museográficas). Parece-nos mais uma necessidade do que uma utopia, o que as ações apresentadas nos demonstram como possível. O que destaque é que não dá para se trabalhar com outras estéticas se não mudamos os procedimentos. Não é possível entender o trabalho administrativo como o conhecemos atuando em projetos participativos.

Outras reflexões remetem ao museu e sua organização. Assim, questionamos:

- Experiência museológica participativa – como se dá a participação? Qual a natureza da participação? Podemos entender que há formas distintas de participar sem prejuízo ao processo?
- Experimentação metodológica – o quanto estamos construindo novas metodologias para os museus? Podemos continuar a falar em interdisciplinaridade como método para os museus? A interdisciplinaridade está dando conta de ações com outras estéticas?
- Ampliação da participação dos agentes – consideramos a existência de atores ativos? Quem decide? E a autoridade do museu? E a antropologia? Qual o seu lugar contemporâneo em ações museais com grupos indígenas? Mantém a sua soberania? Está disposta a dividir visões? A museologia dá conta da liderança do processo?
- Mudança da concepção de público de museu – estamos transformando as “velhas” concepções de público de museu?

Considerações finais

Precisamos reaprender a pensar o espaço, pois a globalização está tirando a nossa noção do território, apaga divisas culturais, uma vez que o território é uma criação cultural e social. Esse processo de desterritorialização apaga his-

tórias e gera crise de memória e identidade. A reterritorialização é o processo rico, criativo e crítico para reafirmação da territorialidade e de seus usos locais. Outras estéticas atuam singularmente contra a lógica global, pois nos ensinam que nem tudo é redutível e produtivo, como convém à racionalidade capitalista.

O museu contemporâneo necessita de outras estéticas que são outras culturas, o outro cultural, o diferente. Nesse sentido, o museu se faz nas relações comunicacionais que ele é capaz de estabelecer eficazmente. E atrevo-me a afirmar que são as ações comunicacionais que favorecem a reorganização das falas, das práticas e das relações no e do museu. Educação em museus, como ação de comunicação que é, deve ir além dos “velhos” paradigmas, precisa renovar seus pressupostos, conceituação, metodologias, sua prática enfim, redefinir sua atuação, papel crítico e área articuladora de saberes, segmentações sociais e equipes.

O museu, ao colocar-se como agente da reterritorialização e como instituição que promove outras estéticas, constrói uma outra ética que integra os valores culturais dos diferentes. Então, recoloca-se como contra-público, na medida em que o caráter público trabalha com o ideal de que todos somos iguais e temos os mesmos direitos, quando de fato não somos e temos mais outros direitos, além daqueles já estabelecidos.

Uma situação museal nunca é igual a outra, pois a conjuntura nunca é igual. Sendo assim, devemos aprender a ler as informações que nos cercam para levá-las ao museu, para que o mesmo se constitua na conjuntura cultural e social diversa. Acredito que a museologia precise disso.

Referências

AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BOLAÑOS, Maria. La memoria del mundo: cien años de museología [1900-2000]. Gijón: TREA, 2002.

CERÁVOLO, Suely Morais. Delineamentos para uma teoria da Museologia. Anais do Museu Paulista, v. 12, p. 237-268, 2004a.

CERÁVOLO, Suely Morais. Em nome do céu, o que é Museologia? perspectivas de museologia através de publicações. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, n. 14, p. 311-343, 2004b.

CURY, M. X. Museologia, comunicação museológica e narrativa indígena: a experiência do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre. Museologia & Interdisciplinaridade, n. 1, p. 49-76, 2012.

CURY, Marília Xavier. Museologia: novas tendências. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P.; LOUREIRO, M. L. N. M. Museu e museologia: interfaces e perspectivas. Rio de Janeiro: MAST, 2009. p. 25-41. (MAST colloquia, 11).

CHAGAS, Mario de Souza. As diabruras do Saci: museu, memória, educação e patrimônio. MUSAS: Revista Brasileira de Museus e Museologia, n. 1, p. 135-146, 2004.

CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. 2. ed. São Paulo, Annablume, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. A globalização imaginada. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.

Guarnieri, Waldisa Russio Camargo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Coord.). Waldisa Russio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma traje-

- tória. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. v. 1. p. 203-210.
- ICOFOM Study Series. Stocolmo: ICOFOM/ICOM, 1983. n. 1.
- LEÃO, L. de S.A fundação de Tupan. [S.l.: s.n.], 1969. Mimeo.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Estratégias metodológicas da pesquisa de recepção. *Revista Brasileira de Comunicação*, v. 16, n. 2, p. 78-86, jul./dez. 1993.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dinámicas urbanas de la cultura. [1991?]. Disponível em: <<http://www.naya.org.ar/articulos/jmb.htm>>. Acesso em: 23 nov. 2002.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MUWOP/DoTraM. Estocolmo: ICOFOM/ICOM, 1980. n. 1.
- MUWOP/DoTraM. Estocolmo: ICOFOM/ICOM, 1981. n. 2.
- SOLA, Tomislav. Concepto y naturaleza de la museología, 1987. In: BOLAÑOS, Maria. *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000*. Gijón: TREA, 2002.
- STRÁNSKÝ, Zbynek Z. Sobre o tema Museologia: ciência ou apenas trabalho prático? (1980). Tradução Tereza Scheiner. *Museologia e Patrimônio*, n. 1, p. 101-105, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/10/5>>. Acesso em: 20 jan. 2014.
- 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 janeiro de 2014. Aprovado em março de 2014