Worikg Kaingang: quando o museu conecta com a memória[1].

Fabián Cevallos Vivar[2]

Worikg Kaingang: when the museum connects with memory.

Introdução

Começo este trabalho com a apresentação de duas citações formuladas em conjunturas distintas. A primeira surge em um contexto académico filosófico, enquanto a segunda foi expressa durante uma visita ao museu Worikg-Sol Nascente, da cultura Kaingang:

Primeira:

A história universal é o desenvolvimento, a explicitação do espírito no tempo; assim como a ideia se desdobra no espaço como natureza [...]. A América sempre se revelou e continua a se revelar impotente tanto no físico quanto no espiritual [...]. Assim, os americanos vivem como crianças, que meramente existem, longe de tudo o que significa pensamentos e propósitos elevados [...] (Hegel, 1830 (2005): 213-266 e 268).

Segunda:

O museu começa onde começa a terra indígena, ele não é fechado a quatro paredes, ele é muito mais do que isso, tudo o que vocês vêm desde que entram, aqui não separamos o museu da natureza, da vida, da casa, das pessoas (Dirce, 2025).

A primeira citação remete ao filósofo alemão G.W. F. Hegel e revela-se central para a compreensão do seu pensamento acerca da dialética da história universal, bem como da forma como o autor concebia o papel dos "americanos" nesse processo. Importa salientar que Hegel não se refere à história enquanto disciplina do saber ancorada em fatos e objetos empiricamente verificáveis, mas antes mobiliza as categorias de história e de universalidade para articular um discurso sobre o tempo e o devir temporal, inserido na lógica da sua filosofia etnocêntrica.

Tal citação pode servir de alerta para a importância de compreendermos o funcionamento do Estado, a sua temporalidade e a configuração das suas instituições, concebidas enquanto modernas, coloniais e capitalistas. Entre estas instituições, o Museu destaca-se como um agente tradicional na produção e reprodução da alteridade e da exclusão. Nesse contexto, os processos identitários que recusam submeter-se às normas institucionais são frequentemente considerados como residuais e, consequentemente, posicionados numa ordem inferior, sendo desqualificados ou mesmo suprimidos. Segundo a antropóloga Rita Segato:

Todo Estado — colonial ou nacional — é simultaneamente orificante, alterofílico e alterofóbico. Ele depende do estabelecimento de seus outros para se estabelecer, e qualquer

[1] Este trabalho foi elabora com apoio da Fundação para a Ciência e a tecnologia (FCT) no âmbito do projeto cuja referência é: (https://doi.org/10.54499/2021.02636.CEECIND/CP1706/CT0002).

[2] PhD. Researcher / Investigador. Faculdade de Belas-Artes - Universidade de Lisboa, https://orcid.org/0000-0001-7743-2846, fabiancvivar@gmail.com

Submitted 08/09/2025 – Approved 10/12/2025

processo político deve ser compreendido a partir desse processo vertical de gestação do todo e da marginalização de identidades, doravante consideradas "residuais" ou "periféricas" à nação (Segato, 2007: 138).

A segunda citação corresponde a uma fala de Dirce Jorge, mulher indígena e fundadora do Museu Worikg ou em português “Sol Nascente”, pertencente ao povo Kaingang. Trata-se de uma resposta à pergunta por mim formulada — “Onde começa o museu?” — durante minha chegada ao território da Terra Indígena Vanuíre, localizada no município de Arco-Íris, interior do estado de São Paulo.

Apresento estas duas citações nesta introdução justamente por revelarem, a partir de diferentes contextos e perspectivas, os tensionamentos fundamentais entre o discurso oficial do Estado-nação e as práticas de resistência epistêmica que emergem de comunidades indígenas. Por um lado, tais citações contribuem para a compreensão do processo de periferização e invisibilização promovido pelo Estado moderno-colonial; por outro, revelam como uma formação educacional marcada por paradigmas eurocêntricos me limitou, enquanto pesquisador, a reconhecer inicialmente aquilo que me era invisível: a existência de outras formas de museu que escapam à normatividade do modelo museológico canónico.

O Estado-nação contemporâneo não se caracteriza apenas como produtor de homogeneidade e uniformidade, mas também, e fundamentalmente, como administrador e formador de alteridades. Nesse cenário, o museu desempenha um papel pedagógico fundamental como instância de produção do “outro”.

Este artigo propõe-se analisar a forma como a comunidade/família Kaingang se apropria da ideia de museu questionando essa instituição a partir de suas próprias necessidades e projetos político-epistemológicos. A família de Dirce e de Susilene é composta por 5 pessoas ao todo, em casas que ficam ao lado do espaço do Museu. Em um exercício de autodeterminação decidiram se afastar de outras famílias, e dessa forma, evitar sofrer as violências da imposição religiosa nas comunidades.[3] Como Susilene conta: “Com a especulação dos vizinhos que estavam com outra religião, a gente acabou se afastando da sede[4] e veio para cá. Quando a gente chegou aqui, na verdade, era só pasto. Não tinha árvore frutífera, não tinha casa, água, energia elétrica, internet” (Susilene, 2025).[5] Tal processo pode ser compreendido como uma desconstrução e reconstrução (McGuire, 2004) da instituição museológica, à luz de lógicas outras, oriundas de epistemologias indígenas. O museu, enquanto instituição historicamente vinculada a uma racionalidade moderno-colonial-capitalista, esteve tradicionalmente voltado à exposição da alteridade, convertendo realidades em objetos públicos para fruição da sociedade majoritária.

Nesse sentido, pode-se argumentar que o museu tradicional cumpre uma dupla função associada à lógica da exposição: por um lado, apresentar como evidência; por outro, assumir o risco de transformar a alteridade em espetáculo. O museu torna-se, assim, um dispositivo de catalogação, categorização, explicação e periodização, que promove o distanciamento entre o observador e o observado. Para isso, faz-se necessário “vitrinizar” o outro, a fim de cumprir o ritual da prova. Tal prática, ainda que não necessariamente exotizante, implica frequentemente uma marginalização mediada por uma perspectiva ocidentalizada.

---

[3] Susilene e Dirce comentaram, em conversa comigo, que se trata da intervenção de grupos religiosos evangélicos que muitas vezes proíbem as formas culturais Kaingang como vestimentas, cantos, danças e formas de vida.

[4] A Sede da Terra Indígena Vanuíre se situa no Córrego Iacri, no Município de Arco Íris, SP, a uma distância de 11 km do Museu Worikg.

[5] Esta entrevista foi elaborada pelo realizador Lucas Camargo de Barros a Dirce Jorge e Susilene de Melo no marco da visita ao território indígena Kaingang para filmar o curta-metragem “*Batidas_ancestrais_vfinal.mp3.*” cuja sinopse é: “Kyraice, uma jovem do interior do Brasil, sonha em se tornar uma grande rapper, mas trava diante da rima que precisa criar. Seus sonhos são atravessados por vozes ancestrais que revelam memórias de genocídios indígenas. Trilhos de trem ecoam o passado soterrado de Vanuíre, heroína Kaingang, e a rapper descobre uma nova maneira de rimar o futuro que lhe foi imposto” (De Barros, 2025: 15 min). Neste filme trabalhei como assistente de realização e consultor de pesquisa. Agradeço ao realizador pela possibilidade de colaboração e uso da mesma neste articulo.

O caso do Museu Worikg impõe importantes questionamentos ao conhecimento produzido pelas ciências sociais e humanas acerca das instituições museológicas. Que tipos de saberes podem contribuir para o bem-viver indígena[6], articulando recursos simbólicos e materiais na resposta aos desafios contemporâneos, sem desrespeitar a história e a memória do povo Kaingang? O que deve ser cuidado, protegido ou convertido em patrimônio? Qual o significado da museificação de objetos e peças para os membros dessa comunidade?

Nessa linha, o Museu Worikg pode ser entendido como um "museu por demanda", conceito que aqui adapto da noção de "Antropologia por Demanda" de Rita Segato (2013), em que a centralidade não recai sobre a "História" enquanto narrativa universal e linear, mas sobre as apropriações sociais e políticas das memórias que o museu comunitário deseja narrar. Como nos lembra McGuire (2004: 80), "isto inclui repensar como o conhecimento é produzido, em que vozes está centrado, e como a herança é valorada e apresentada". [7]

No caso específico do Museu Worikg, como procurarei demonstrar ao longo deste trabalho, a noção de herança está intimamente articulada à de memória, sendo ambas atravessadas pela necessidade de revelar as feridas coloniais — a dor, a perda, a violência — inscritas na experiência histórica do povo Kaingang. Pensar essa ferida colonial é, para essas comunidades, uma forma de fundamentar a continuidade cultural.

1) O sol nascente como museu para a cultura Kaingang

A criação do Museu Worikg, situado na Terra Indígena Vanuíre, no município de Arco-Íris (SP), constitui-se como uma iniciativa singular e potente de autodeterminação cultural e preservação da memória Kaingang.[8] Resultante do protagonismo de lideranças indígenas locais, sobretudo de mulheres, o museu estabelece-se como espaço político, educativo e espiritual, por meio do qual se reafirma a identidade Kaingang em um contexto marcado por um histórico prolongado de violações territoriais e tentativas sistemáticas de assimilação cultural (Cury, 2000). Atualmente o Museu é autogerido por Dirce e Susilene. Elas promovem uma proposta educativa através de visitas guiadas ao espaço que inclui caminhadas pela floresta -também parte do museu.

O objetivo central do museu é a salvaguarda dos saberes, práticas, narrativas e objetos que compõem a memória e o patrimônio — material e imaterial — do povo Kaingang, cuja presença histórica se estende pelas regiões Sul e Sudeste do Brasil. O Museu Worikg emerge, portanto, como resposta aos processos históricos de apagamento e marginalização impostos pela colonização, pelo Estado-nação e por políticas públicas que, por décadas, silenciaram as vozes indígenas (Pereira, 2016; Soares, 2012).

Dirce e Susilene, fundadoras do Museu Worikg. (De Barros, 2025).

[6] Para ampliar o tema do Bem Viver Cfr. (Vivar, 2019).

[7] Todas as traduções são minhas.

[8] Na Terra Indígena Vanuíre existem dois museus comunitários: o Museu Worikg e o Museu [Akãm Orãm] do povo indígena Krenak.

A fundação do museu remonta a 2015, quando lideranças Kaingang como Lucilene Kaingang, Dirce Kaingang, Susilene Kaingang, iniciaram um movimento de valorização da cultura própria, em articulação com o movimento indígena mais amplo e com instituições de ensino e pesquisa.[9] Essas lideranças mobilizaram estratégias voltadas à documentação, transmissão e revitalização dos saberes tradicionais, especialmente junto às novas gerações indígenas. O museu é, assim, fruto de um projeto coletivo de fortalecimento identitário (Pereira, Melo, 2020).

Diferentemente dos modelos museológicos tradicionais, o Museu Worikg não se limita à exposição de objetos inertes. Ele se configura como um território vivo, orientado por práticas comunitárias que integram oralidade, espiritualidade, arte, linguagem e história. Seu acervo é composto por artefatos tradicionais (utensílios, adornos, instrumentos de caça e peças cerimoniais), registros audiovisuais, documentos e, principalmente, por saberes transmitidos por anciãos e anciãs (Pereira, Melo, Marcolino, 2020). Trata-se de uma museologia baseada nos princípios da coletividade, da oralidade e do cuidado com a memória ancestral (Athias, 2019).

A localização do museu em Arco-Íris/SP reveste-se de especial relevância. A Terra Indígena Vanuíre é marcada por uma trajetória de deslocamentos forçados, especialmente ao longo do século XX, quando famílias Kaingang, Terena e Krenak foram transferidas para a região no âmbito de políticas estatais de confinamento e controle populacional. [10] Como comenta Dirce:

A gente sempre esteve aqui, desde Promissão, lago dos Patos, rio Tietê, mas aí vieram empurrando a gente, nosso povo pra cá. Nosso povo, Kaingang está em Santa Catarina, Paraná, Rio Grande do Sul, então foi empurrando, empurrando e nosso povo foi ficando para cá com a linha férrea. Foi uma tragédia muito grande, um massacre com a linha férrea, que nosso povo sofreu muito, por eles defenderem o território. Eles não aceitavam a linha férrea e com isso foi tendo esse massacre com nosso povo. Nosso povo via o trem de ferro como se fosse um bicho, como se fosse um monstro que tava acabando com o nosso povo. Então eles pegaram e decidiram até, no entanto querer amarrar o trem de ferro com cipó, achando que ali ele podia eliminar aquele monstro que tava acabando com o nosso povo (Dirce, 2025).

[9] Particularmente ao lado do Museu Índia Vanuíre e do Museu de Arqueologia e Etnografia da Universidade de São Paulo (USP).

[10] É conhecida a história da indígena Vanuíre que, em tempos de construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (1910), foi considerada pela narrativa estatal como a "pacificadora", uma espécie de intermediária e tradutora entre o povo Kaingang e o Estado representado pelo Serviço de Proteção do Índio (SPI). No Museu Worikg, Dirce e Susilene ensinam que Vanuíre foi, acima de tudo, uma vítima escravizada no processo assimilacionista do Estado, forçada a intervir inclusive contra o seu povo.

Assim, o museu não apenas preserva, mas também denuncia e ressignifica a história da ocupação forçada e da resistência indígena em território paulista. Do ponto de vista político, o Museu Worikg atua como ferramenta de enfrentamento às narrativas coloniais e excludentes que ainda prevalecem no imaginário social sobre os povos indígenas do Sudeste brasileiro. Simultaneamente, fortalece as reivindicações territoriais e o direito à diferença, constituindo-se como espaço de educação intercultural, onde se constroem diálogos entre saberes indígenas e não indígenas, a partir de perspectivas Kaingang sobre o mundo. Adicionalmente, a experiência do Museu Worikg oferece importantes contribuições ao campo da museologia social e indígena no Brasil, ao alinhar-se a práticas que valorizam a autoria indígena, a gestão comunitária e a centralidade da cultura viva. Ao subverter a lógica dominante dos museus como instituições externas e exógenas às comunidades, o Museu Worikg afirma o direito dos povos indígenas de narrar, conservar e transmitir a sua própria história.

Assim, o Museu Worikg de Arco-Íris (SP) constitui-se como mais do que um espaço físico de exposição: é uma expressão concreta de resistência cultural, de revitalização da memória Kaingang e de construção de futuros possíveis a partir do saber ancestral. Ele simboliza a luta contínua por autodeterminação, dignidade e pleno reconhecimento dos povos originários no Brasil contemporâneo (Campos, 2016).

2) O que é o Museu Worikg?

Quem tem que falar de nós, é nós mesmo. Eu tenho que falar de mim, eu que sou indígena, eu que vivo no território, eu que sei como a gente vive dentro de nosso território. Não foi fácil porque a gente sofria muito, a gente não tinha alimento adequado para a gente. Para mim foi um aprendizado muito grande, eu lutando pela nossa cultura, mas lutando para entender o que é o museu, porque as pessoas falaram que o museu era para guardar coisas velhas. Eu falei, não, museu é para guardar histórias, muitas coisas preciosas que é da espiritualidade nossa (Dirce, 2025).

O caso do Museu Worikg evidencia como os usos do passado podem ser mobilizados na esfera pública como forma de resistência à unilateralidade das políticas estatais na produção da história e na consolidação de narrativas universalistas e hegemônicas. Trata-se, assim, de um exemplo emblemático de como memórias coletivas podem ser reativadas para confrontar os processos institucionais que, historicamente, buscaram homogeneizar o passado sob a ótica do Estado-nação.

Como amplamente reconhecido, os museus são constituídos por elementos que já foram previamente sujeitos a um processo de julgamento, seleção e valoração. Tais elementos são preservados e expostos em um espaço público, segundo protocolos institucionais que legitimam determinados objetos, documentos e narrativas, enquanto excluem outros considerados indignos da musealização. O museu, nesse sentido, não se define apenas pelo que contém, mas pelo processo simbólico e político de valorização/desvalorização que institui. Trata-se, fundamentalmente, de um mecanismo de discriminação epistemológica e cultural.

Com o objetivo de compreender a aderência estrutural do museu à lógica do Estado-nação, proponho três categorias analíticas que funcionam como ferramentas para examinar essa univocidade narrativa e institucional (Vivar, 2025), a saber: fagocitação, ventriloquia e cronofagia.

a) Fagocitação ocorre quando arquivos e práticas museológicas locais são compelidos a replicar modelos hegemónicos ocidentais, resultando em reproduções incompletas e subordinadas das formas de representação próprias da tradição museológica eurocêntrica (Kush, s/d). Esse processo implica na absorção simbólica e epistemológica das práticas locais por modelos exógenos, inviabilizando a autonomia epistemológica das comunidades.

b) Ventriloquia, conforme conceituada por Guerrero (2000), refere-se ao fenômeno em que o Estado-nação se apropria da voz de sujeitos historicamente subalternizados,

apagando suas subjetividades e enunciando, em seu lugar, uma suposta unidade identitária nacional. Assim, conforme argumenta a antropóloga Sofia Cevallos (2022: 18): "As formas ventríloquas de representação utilizadas desde meados do século XX constituem uma tentativa de sectores mestiços de falar pelas vozes oprimidas, distorcendo as suas perspetivas e opiniões e permitindo o exercício de controlo sobre a organização e as suas reivindicações".

c) Cronofagia, por sua vez, inscreve-se na lógica do Estado moderno, que não pode se sustentar sem a legitimação de um passado fixado e institucionalizado. Como argumenta Mbembe (2002), a cronofagia consiste na apropriação e na neutralização do tempo, pela qual se tenta abolir a reinvenção do passado e da memória, congelando-os em uma narrativa oficial que inviabiliza outros tempos e outras temporalidades.

É nesse contexto que o museu comunitário Worikg emerge como contraponto vital a essas dinâmicas. Ele constitui uma prova de que a memória permanece viva e de que é possível construir arquiteturas museológicas pluriculturais.

No Museu Worikg não existe uma categorização de objetos, eles são itinerantes. Segundo Susilene, a curadoria do museu, que é própria, é conversada e adaptada com os interesses dos visitantes. Algumas vezes as temáticas podem ser sobre história, outras sobre ecologia, biologia, arqueologia, arte, botânica. O mais importante é conectar o que se mostra no museu com a memória do povo Kaingang. Caminhar, cantar, conviver, compartilhar alimentos. Não é um espaço do silêncio obrigatório, mas requer muita escuta. As pessoas podem ingressar sem sapatos, pisar na terra.

Em entrevista concedida ao diretor Lucas Camargo de Barros, durante a preparação do curta-metragem realizado em abril de 2025, como citei anteriormente, Dirce afirma: "A gente conta história, que é história verdadeira do nosso povo, não aquela que tá no livro, levando o Museu Worikg junto com a gente. Se não fosse o museu a gente não teria resistência, nós temos o museu e temos a cultura com a gente".

Essa afirmação traduz um reclamo recorrente em contextos de resistência indígena: a reivindicação de uma memória própria que se contrapõe à narrativa histórica oficial, cristalizada nos livros escolares e documentos institucionais do Estado. Trata-se de uma memória que exige reconhecimento, que possui algo a dizer e a exibir, e que também é digna de se tornar patrimônio e herança coletiva (Belfort, 2023).

Dirce e Susilene apresentando o Museu Worikg (De Barros, 2025).

As narrativas museográficas, nesse sentido, podem contribuir para a perpetuação do colonialismo quando rompem com os relatos comunitários e impõem uma herança histórica filtrada por olhares eurocêntricos. A dimensão temporal da representação museológica adquire, aqui, papel central. Ao contrário do tempo linear e historicista do museu tradicional, o Museu Worikg articula diferentes regimes temporais — ancestral, presente e futuro —, conferindo dinamismo à experiência museológica. A coexistência desses tempos, integrados nas práticas e

nos discursos da comunidade Kaingang, permite que o museu funcione como um território vivo, onde a memória não está encerrada em vitrines, mas continuamente reinterpretada e atualizada. Segundo Susilene (20025):

O museu Worikg é um museu que anda, é um museu que não é engessado em quatro paredes e nem dentro de vitrine. O nosso pensamento de museu, quando a gente começou a falar de museu é, na verdade, nem contar a história, é guardar a memória do nosso povo.

A memória do nosso povo está no passado, presente e futuro. Passado porque o nosso povo sofreu muito, a linha férrea, o massacre que teve, a mortalidade, as doenças que chegaram junto com essa linha férrea. Porque eu falo assim, o grande progresso do Estado de São Paulo, do Brasil, veio através dessa linha férrea, mas que foi o massacre do nosso povo e a destruição, por mais que ela dói, a gente precisa falar disso no nosso museu. Museu-território. Então a gente fala território, a gente traz tudo massacre, memórias boas, alimento.

Neste sentido, observa-se que não há uma cristalização da vida no interior do Museu Worikg. Ao contrário, tudo aquilo que compõe o cotidiano da comunidade Kaingang encontra-se presente no museu. A crítica à vitrine, neste contexto, é, na verdade, uma crítica à distância produzida pelo reflexo — ou seja, pela separação entre o objeto exposto e os sujeitos que dele se reconhecem parte. Os objetos não estão apartados do tempo-espaço Kaingang; não há, portanto, um anacronismo no sentido clássico do termo. O passado não é concebido como algo distante e superado, mas como uma dimensão de contemporaneidade, na qual a origem dos próprios objetos pode ser constantemente reinscrita e reinterpretada.

Neste quadro, cabe indagar: de que forma a comunidade Kaingang produz patrimônio na sua prática de construção de memória por meio do Museu Worikg? Se o objetivo é reconstruir histórias e transformar visões colonizadas da realidade, é necessário, como defende Linda Tuhiwai Smith (1999), partir de outros referenciais que permitam envolver-se, compreender e agir sobre a história a partir de posições descolonizadas. A memória, conforme argumenta Beatriz Sarlo (2005), constitui-se como irrupção, deserção e relato não obediente da história; nela, os sujeitos se colocam como agentes ativos na produção dos seus próprios discursos, atualizando a história por meio da enunciação de suas experiências e saberes. Esse princípio é claramente enunciado por Susilene que afirma:

o coração da aldeia é o Museu, é onde se guarda as nossas memórias, é onde que guarda a memória da minha vó, da minha bisavó, porque tem peças da minha vó que ela usava pra ritual, a gente conversando na sala de manhã, eu falei que quando uma pessoa partia que o sepultamento de muitos lá dentro da aldeia Vanuíre foram feita com suas roupas, com o que a pessoa tinha, então todas elas era levada pro sepultamento, hoje já não se faz isso (Pereira, Dirce, de Melo, Susilene, 2021: 28).

A preocupação central da fala de Susilene está menos orientada à preservação de uma herança materializada e mais voltada à recriação contínua da relação coletiva da comunidade com a memória. O que se valoriza é o exercício vivo da memória, que inclui os rituais, os objetos, as roupas, os alimentos e as paisagens — todos elementos ameaçados pela violência, pelo despojo territorial, pelo extrativismo de recursos naturais e de saberes indígenas. Por isso, torna-se fundamental indagar de que forma foi possível a produção desse "massacre" ao qual se refere Dirce, antes que contar como ele foi:

Tava desmatando, derrubando as árvores, derrubando tudo, então eles começaram a lutar contra aquilo, aí é onde veio o massacre, o sofrimento do nosso povo, veio também as ditaduras também, o governo que veio a massacrar o nosso povo e veio para escravizar, porque nosso povo era também escravizado também pelo SPI.[11] Com o SPI entrando como protetor dos povos indígenas, aí o que acontecia? Eles ganhavam a confiança do nosso povo e ganhando essa

[11] O Serviço de Proteção aos Índios (SPI), criado em 1910 operou em diferentes formatos até 1967, quando foi substituído pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI) até os dias de hoje.

confiança aí aconteciam os massacres também do SPI, porque o SPI também ajudava a prender o nosso povo, ajudava a escravizar o nosso povo. Depois da SPI começou a vir a FUNAI,[12] mesmo a FUNAI vinha e arrendava terras para os lavradores que plantavam roça, então entravam no nosso território com terras arrendadas através dos funcionários da FUNAI e nosso povo também plantava roças, plantava milho, não plantava muito para sustentabilidade mesmo, roça pequena que plantava arroz, milho, batata doce, mandioca, abóbora, tudo o que se usava. Então se eles quisessem tirar aquela roça, então o funcionário da FUNAI que era chefe do posto não deixava, porque ele pegava toda a roça indígena, arroz, feijão, ele tomava. O indígena tinha que trabalhar aquela terra que tava arrendada no nosso território, então eles trabalhavam e pagavam eles mixaria, nós trabalhávamos, pouco dinheiro e o funcionário da FUNAI que era chefe da roça, ele vendia para o meu pai, para os outros indígenas que são os parentes da gente. Ele vendia o dia que ele queria vender.

Esses testemunhos, ao mesmo tempo que denunciam a violência estrutural do Estado, reafirmam a potência política e epistêmica da memória comunitária como resistência. Uma democratização das narrativas sobre o passado exige, assim, a superação da lógica documental da história — fundada na evidência, na linearidade e na autoridade das fontes —, em favor de uma compreensão da memória enquanto experiência subjetiva, corporal e coletiva. Isso implica também considerar os processos de pós-memória (Hirsch, 2008), isto é, a transmissão de experiências traumáticas por meio de gerações subsequentes, que recriam e atualizam essas vivências mesmo sem tê-las experimentado diretamente.

Nesse horizonte, a tarefa museológica não deve ser entendida como mera exposição da cultura enquanto identidade estática ou diferença exótica. O desafio é articular narrativas plurais, sem recorrer à vitrinização dos sujeitos e das culturas, e sim por meio de práticas contínuas de memorialização viva, nas quais o museu deixa de ser um espaço de encerramento e se converte num território de criação, escuta e diálogo.

3) Museu e o direito à memória

Qual é o código de autoridade e autorização que legitima os usos do passado? Em geral, o museu responde às agendas da história enquanto disciplina consolidada, concebida como uma construção objetiva e hegemónica, que define o que deve ser considerado suficientemente importante para integrar o chamado patrimônio histórico-cultural. Contudo, o que está ausente nas narrativas institucionais de uma sociedade que é coagida a proteger algo sobre o qual sequer possui um relato próprio?

A prerrogativa de contar a história deve ser reconhecida às próprias comunidades. Trata-se, aqui, do direito à memória, entendido como um direito humano coletivo que desafia a concepção colonial de museu. Nesse sentido, tensionar o uso normativo da história por meio de um museu em movimento é um gesto que visa romper com o vestígio universalizante do pensamento ocidental, questionando não apenas o conteúdo, mas também as formas expressivas pelas quais se inscreve a história. Muitas dessas formas de inscrição não recorrem à escrita, mas a expressões orais, manifestações espirituais e lutas corporificadas em realidades concretas, nas quais a paisagem — compreendida como corpo-espacialidade — é constitutiva do ser (Glissant, 2010).

Como afirma Dirce:

Os nossos antepassados, os nossos encantados, eles querem que a gente fique acordado para poder a gente falar e buscar, a gente não dorme, não consegue dormir. Nós estamos aqui para ouvir a voz dos encantados, então através da mata a gente tem muito contato com eles, então é como se você tá ligado com Deus em todo momento. Então em todo momento ele faz parte da sua vida, então enquanto você dorme aí você sonha estando em um lugar, ou no lugar que você não conhece. Eles trazem cânticos, como fazer um artesanato, e traz renovação

[12] Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

também, traz mudança. Não só ficar ligado com o passado, mas agora com o presente. A gente caminha guiado pelos nossos antepassados, pelos nossos encantados.

De acordo com Alessandro Portelli (2013), as fontes que são consideradas como "privadas" e corporais não possuem, segundo os critérios tradicionais da historiografia, um valor histórico reconhecido, uma vez que o que não é dito ou documentado não pode ser incorporado aos relatos oficiais. Todavia, é precisamente nesses relatos pessoais, corporais e afetivos — na memória vivida — que reside a potência de reconfigurar os sentidos atribuídos ao passado. Como afirma Dirce: "A gente está ligado com o passado para trazer para dentro junto com o presente."

Ainda que esses relatos tenham origem individual, os seus significados são permanentemente negociados no coletivo. É neste processo de negociação — que supera a dicotomia entre o individual e o coletivo — que a memória entra no campo da ficção como dispositivo que enriquece a produção histórica. De fato, o critério de verdade, nesse contexto, assume múltiplas formas: fantasmas, murmúrios, contos, estórias. Todos os elementos que pertencem ao pluriverso (Escobar, 2018)[13] das fontes invisibilizadas podem tornar-se fundamentais para a construção de uma historiografia anti-colonial. Como destaca Mario Rufer: "Quando se tenta suprimir um fato da memória coletiva, o evento em si não está necessariamente sendo reprimido. O que se tenta reprimir é a conexão entre o evento e os tempos descontínuos da experiência" (Rufer, 2018:157).

Assim, os massacres, os despojos e a violência sofrida pelo povo Kaingang constituem feridas históricas — eventos traumáticos que, em contextos pós-coloniais, operam como dispositivos de articulação entre temporalidades heterogêneas (Chatterjee, 2008). Nas palavras do Rufer:

O caminho pós-colonial não parece ser o de propor o "resgate" de memórias alternativas, inauditas, não contaminadas pelo tempo vazio do capital e da nação. Novamente, este pode ser o caminho para estabelecer uma nova pedagogia para o Outro; ao contrário, argumento que o contra-relato da resistência é precisamente aquela que exibe o excesso, aquela que pode enunciar o poderoso ato de segredo, aquela que consegue demonstrar que as narrativas de poder, do passado histórico e da própria história estão entrelaçadas com as múltiplas temporalidades não de um Outro apreensível (definível e domesticável em uma vitrine), mas dos tempos justapostos de violência narrados como continuidade, de dor percebida como uma constante histórica, da Conquista que nunca é totalmente nomeada — mas está inscrita naquilo que não tem lugar na linguagem e, ainda assim, continua a marcar o texto iterativo da mesma (Rufer, 2018: 161).

A perda — categoria pouco explorada nos estudos pós-coloniais — ganha centralidade nos estudos contemporâneos da memória ao interromper o tempo homogêneo da modernidade. Essa mesma noção de perda é o que Susilene e Dirce expressam ao conceberem a memória como acontecimento fundante e articulador dos tempos heterogêneos de suas comunidades. Nesse quadro, a melancolia não é compreendida como paralisia ou negatividade, mas como forma própria de enunciação — uma testemunha viva, cuja voz se realiza no presente a partir da experiência da perda.

Importa aqui, portanto, destacar duas dimensões fundamentais: por um lado, as fraturas profundas nas narrativas sobre os povos indígenas; por outro, a tensão que essas narrativas

[13] Na sua obra "Designs of Pluriverse" Arturo Escobar procura uma nova arquitetura do saber, nela articula questões de ambiente, experiência e política, ao mesmo tempo que se concentra na produção da experiência humana baseada na interdependência radical de todos os seres. Mapeando os princípios do design autônomo com a história dos esforços decoloniais de povos indígenas e afrodescendentes na América Latina, Escobar mostra como a reconfiguração das práticas atuais pode levar à criação de ordens sociais mais justas e sustentáveis.

estabelecem com a temporalidade contínua e linear imposta pelo Estado-nação. Nesse sentido, torna-se imprescindível compreender como o Estado moderno educa para a produção da diferença. Como observa Dirce: “Eu estudei com professores não indígenas, mas o que eu sei hoje eu aprendi com minha mãe, com a minha avó, a minha faculdade é a mata”.

A chamada “educação não indígena” é justamente o mecanismo pelo qual a modernidade ocidental continua a exercer poder simbólico e epistemológico sobre as comunidades, promovendo o discurso de progresso e desenvolvimento descolado das realidades, saberes e relações intracomunitárias.

O museu, quando ressignificado a partir de lógicas indígenas, desafia a autoridade historiográfica hegemónica e transforma-se em um espaço de insurgência epistemológica e de cuidado com as temporalidades ancestrais. O Museu Worikg, neste caso, não apenas abriga objetos, mas atua como mediador de uma história viva e situada — uma história que se conta a partir da floresta, dos corpos, dos sonhos, da oralidade e das feridas que permanecem abertas.

Susilene caminha pela floresta-museu (De Barros, 2025)

Conclusões: Além do eurocentrismo, outras possibilidades de museu

A construção de uma proposta alternativa ao eurocentrismo, por si só, não é suficiente para configurar um museu que problematize de forma substantiva as experiências, os desejos, as memórias e os traumas de grupos historicamente silenciados. Nesse contexto, é possível destacar duas dimensões fundamentais que orientam a desconstrução do modelo museológico hegemónico:

a) Dimensão etnográfica/arqueológica: trata-se de revisitar e reconstruir criticamente o próprio conceito de museu. Como elaborar uma nova mirada sobre aquilo que nos é familiar, mas permanece oculto, como arquivos, objetos, repositórios, documentos, fontes, textualidades e oralidades? Essa dimensão convida à reinvenção dos sentidos atribuídos aos acervos, por meio de metodologias que valorizem a escuta, a sensibilidade e a ancestralidade dos sujeitos que produzem esses vestígios de memória.

b) Dimensão epistemológica: interroga os próprios fundamentos ontológicos e epistémicos da instituição museológica. O que é, afinal, um museu? Como deslocar as grandes figuras e os heróis celebrados pela história oficial, bem como as violências, os excessos de poder e os apagamentos sistemáticos que estruturam as narrativas dominantes? Esse deslocamento implica desestabilizar os critérios de autoridade que regulam o acesso ao passado e às formas de sua representação.

O Museu Worikg, Sol Nascente, do povo Kaingang, exemplifica uma alternativa concreta que demonstra a possibilidade de catalogar, expor, documentar e exercer práticas de memória sem subordinar-se aos dispositivos institucionais do Estado-nação. Embora nem todos os museus sejam formalmente estatais, a maioria opera a partir de lógicas narrativas e imaginários de estatalidade, os quais funcionam, estruturalmente, como mecanismos de produção de ordem, controle e legitimidade. Trata-se de uma pedagogia da autoridade, que impõe determinados regimes de visibilidade e interpretação, fundados em vozes historicamente

autorizadas, capazes de instituir o museu oficial como um espaço de enunciação da "verdade histórica".

Em contraste, o Museu Worikg recorre aos usos da memória como fundamento de sua legitimidade e reconhecimento. Não se trata, aqui, de categorizar objetos ou produzir autoevidências que repliquem a lógica positivista dos museus convencionais. O que se propõe é conectar narrativas de memória a partir de uma temporalidade não linear, em que as feridas coloniais são reinscritas em contextos contemporâneos, tornando-se elementos estruturantes da continuidade cultural.

Nesse regime narrativo, muitas das representações assumem a forma de ficções legítimas, entendidas não como construções falsas ou ilusórias, mas como expressões simbólicas enraizadas em sistemas ontológicos próprios e em cosmologias específicas. Tais narrativas, ao tensionarem o monopólio da história oficial, operam como mecanismos de reinscrição identitária e de resistência política.

Descolonizar o museu, neste sentido, requer o reconhecimento dos exercícios de memorialização como formas válidas de produção de conhecimento e de expressão histórica. A descolonização passa, assim, pela ampliação dos critérios de validação daquilo que é considerado "evidência", de modo a incluir outras formas de saber e de experiência — aquelas que são corporais, espirituais, narrativas, orais e comunitárias. O museu, nesse novo horizonte, deixa de ser um repositório neutro da história para tornar-se um espaço insurgente de pluralização da memória e de reconstrução da historicidade a partir das vozes silenciadas.

Filmografia:

DE BARROS, Lucas (2025). *Batidas_ancestrais_vfinal.mp3.* Effe Imagens e Textos, Fratura Filmes. (15 min).

Bibliografia:

ATHIAS, Renato (2019). "Museus etnográficos: abordagens e perspectivas na contemporaneidade". Em TAMASO, Izabela GONÇALVES, Renata, VASALLO, Simone. *A antropologia na esfera pública: patrimônios culturais e museus.* Goiás: Editora da Imprensa Universitária da Universidade de Goiás. Pp 195-229.

BELFORT, I (2023). *Direitos negados, patrimônios roubados: desafios para a proteção dos conhecimentos tradicionais, recursos genéticos e das expressões culturais tradicionais dos povos indígenas no cenário internacional.* https://hdl.handle.net/1887/3656881

CAMPOS, José (2016). "Preservação da cultura Kaingang pelo conhecimento dos antepassados". *Povos indígenas e psicologia. A procura do bem viver.* São Paulo: Conselho Regional de São Paulo. Pp. 58-63.

CHATTERJEE, Parhta (2008). *La nación en tempo heterogéneo. Y otros estúdios subalternos.* Buenos Aires: Siglo XXI. CLACSO.

CEVALLOS, Sofía. (2022). "Consultas previas y resolución de conflictos territoriales em el marco del pluralismo jurídico: el caso de los Kichwa del Parque Yasuní (Amazonía ecuatoriana)". *Cadernos De Campo*. São Paulo: USP. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v31i1pe186549. Consultado em 6 de fevereiro de 2025.

CURY, Marília (org) (2020). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações.* São Paulo: SEC-SP- ACAM Portinari. Museu Índia Vanuíre. MAE-USP.

ESCOBAR, Arturo (2018). *Designs for the pluriverse. Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worls.* Durham: Duke University Press.

GLISSANT, Éduard. (2010). *Poetics of relation.* Michigan: University of Michigan Press.

GUERRERO, Andrés. (2000). “El Proceso de identificación, sentido común ciudadano, ventriloquia y transescritura”. Em: GUERRERO, Andrés. (comp.). *Etnicidades*. Quito: FLACSO- ILDIS. Pp. 9-61.

HEGEL, G.W.F. (2005). Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal. Tecnos.

HIRSH, Marianne, (2008). “The Generation of Postmemory”. *Poetics Today.* 29 (1). 103.

KUSCH, Rodolfo (s/a). *América Profunda.* S/l: Biblos editorial.

MBEMBE, Achille. (2002). “The Power of the Archive and its Limits”, In HAMILTON, C. et al. (eds*). Refiguring the Archive*. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers.

McGUIRE, Natalie (2024). “Developing museological methodologies for unpacking colonial legacies in Barbados”. *ICOFOM Study Series* (Online). Data: 11 de Agosto de 2025. http://journals.openedition.org/iss/5985.

PEREIRA, Dirce (2016). “Resistência e defesa da cultura Kaingang”. *Povos indígenas e psicologia. A procura do bem viver.* São Paulo: Conselho Regional de Psicologia de São Paulo. Pp. 53-57.

PEREIRA, Dirce, MELO, Susilene (2020). “Ética – remanescentes humanos em museus”. CURY, Marília Xavier (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações.* São Paulo: SEC-SP. ACAM Portinari. Museu Índia Vanuíre. MAE-USP. Pp. 32-36.

PEREIRA, Dirce, DE MELO, Sucilene (2001). “Museu Worikg e as mulheres Kaingang”. Museologia e interdisciplinariedade. Vol 10. N. 19 Jan-Jun. Revista do programa de pós-graduação em Ciência da Informaçãoda Universidade de Brasilia. Universidade de Brasilia: Brasilia. PP. 22-33.

PEREIRA, Dirce, MELO, Susilene, MARCOLINO, Itauany (2020). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações.* São Paulo: SEC-SP- ACAM Portinari. Museu Índia Vanuíre. MAE-USP. Pp. 85-88.

RUFER, M (2018). “La memoria como profanación y como pérdida: comunidad, patrimonio y museos en contextos poscoloniales”. *A Contra-Corriente. Una revista de Estudios Latinoamericanos.* Vol. 15. N. 2. Pp. 149-166.

PORTELLI, A. (2013). *A morte de Luigi Trastulli e outros ensaios*. Lisboa: Edições UNIPOP.

SARLO, Beatriz (2005). *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* Buenos Aires: Siglo XXI.

SEGATO, Rita (2007). *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tempos de políticas de la identidad.* Buenos Aires: Prometeo Libros.

SEGATO, Rita (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda.* Buenos Aires: Prometeo Libros.

SOARES, Bruno (2012). *Máscaras Guardadas: musealização e descolonização.* Universidade Federal Fluminense. Tese de Doutorado em Antropologia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFF: Rio de Janeiro

SMITH, Linda T (1999). *Decolonizing Methodologies.* Dunedin: University of Otago Press.

VIVAR, Fabián (2024). *Corpos-territórios para imaginação de outros saberes.* São Paulo: Êffe imagens e textos.

VIVAR, Fabián (2019). *Travesías dentro y fuera del Estado. Contribuciones de las Waorani del Yasuní frente al desarrollismo neo-extractivo en Ecuador.* Tese de doutorado em Pós-colonialismos e Cidadania Global. Coimbra: Universidade de Coimbra.